

Л
Е
К
С
И
К
О
Н

ЛЕКСИКОН

ЗАГАЛЬНОГО
ТА
ПОРІВНЯЛЬНОГО
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА



БУКОВИНСЬКИЙ ЦЕНТР ГУМАНІТАРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Лексикон загального та порівняльного літературознавства... це перша спроба створення масштабного довідкового видання, яке містить статті як з... так і з... тривалий історичний розвиток літературознавчої компаративістики. При підготовці "Лексикону" авторський колектив та укладачів спиралися на... "Лексикон" української літератури, її взаємодія з іншими національними літературами світу, проблематикі інтертексту в порівняльній літературі та загальнокультурний контекст.

Анатолій Вокляк

"Lexicon of General and Comparative Literary Studies" is the first attempt at creating an inclusive... ЛЕКСИКОН ЗАГАЛЬНОГО ТА ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Lexikon der allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft stellt den ersten Versuch eines... "Видання з підтримкою Міністерства освіти України"

Logo of the publisher: ЗОЛОТІ АНТАВРИ Чернівці 2001. Barcode with number 661860. ISBN 978-966-11-88-02



661860 1

ББК: 83. 0

Л 43

Л 43 Лексикон загального та порівняльного літературознавства. –
Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.

Керівник проекту: **Анатолій Волков.**

За редакцією:

д.ф.н. **Анатолія Волкова** (голова),
к.ф.н. **Олександра Бойченка**,
к.ф.н. **Ігоря Зварича**,
д.ф.н. **Бориса Іванюка**,
к.ф.н. **Петра Рихла.**

Рецензенти:

член-кор. НАН України **Дмитро Наливайко**,
д.ф.н. **Микола Ігнатенко.**



“Це видання здійснено за підтримкою Міжнародного фонду
“Відродження”



- © Буковинський центр гуманітарних досліджень, 2001
- © Укладачі-редактори, автори, 2001
- © Видавництво “Золоті литаври”, 2001

ISBN 966-7577-88-0

“Лексикон загального та порівняльного літературознавства” є першою спробою створення масштабного довідкового видання, яке містить статті як суто термінологічного, так і загальнотеоретичного характеру, що підсумовують тривалий історичний розвиток літературознавчої компаративістики. При підготовці “Лексикону” авторський колектив та упорядники спиралися на позитивний досвід укладання літературознавчих словників у багатьох слов’янських та західноєвропейських країнах. Велика увага приділяється в “Лексиконі” українській літературі, її взаємозв’язкам з іншими національними літературами світу, проблемам її інтеграції в європейський літературний та загальнокультурний контекст.

“Lexicon of General and Comparative Literary Criticism” is the first attempt at creating an inclusive reference edition, containing both purely terminological entries and articles of general theoretical character, which generalize an extensive historical development of comparative literary criticism. In preparing the “Lexicon” the editorial staff availed themselves of the positive compiling experience of literary criticism dictionaries in many Slavic and Western European countries. The “Lexicon” features Ukrainian literature, its ties with other national literatures of the world, and the problems of its integration into Europe’s literary and cultural context.

“Lexikon der allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft” stellt den ersten Versuch eines breit angelegten komparatistischen Nachschlagewerkes dar, welches Artikel sowohl terminologischen als auch allgemeentheoretischen Charakters enthält, die eine dauernde historische Entwicklung der literaturwissenschaftlichen Komparatistik verallgemeinern. Bei der Vorbereitung des “Lexikons” stützten sich das Autorenkollektiv und die Herausgeber auf die positive Erfahrung der Ausarbeitung literaturwissenschaftlicher Lexika in vielen slawischen und westeuropäischen Ländern. Große Aufmerksamkeit wird im “Lexikon” der ukrainischen Literatur geschenkt, ihrer Beziehungen zu den anderen nationalen Literaturen der Welt, den Problemen ihrer Integrierung in den europäischen literarischen und allgemeinkulturellen Kontext.

Le “Lexicon” présente la première tentative de créer un ouvrage de référence sérieux contenant des articles théoriques et spéciaux sur l’histoire de la littérature mondiale. Le “Lexicon” généralise une longue évolution historique des études comparées des littératures. Les auteurs de l’ouvrage se basaient sur l’expérience de la création des dictionnaires pareils dans des pays slaves et occidentaux. Le “Lexicon” est surtout orienté aux rapports et liens de la littérature ukrainienne avec celles d’autres pays du monde. Les auteurs se sont proposés comme but de démontrer l’intégration de la littérature ukrainienne dans le contexte culturel et littéraire européen.

літератури (дума, думка, колядка, співомовка тощо) та інших слов'янських літератур. Відображені паралітературні жанри та жанрові явища. Враховано явища релігійної літератури. Також вміщено статті теоретичної жанрології.

Поряд з традиційною термінологією введено багато авторських термінів або термінів призабутих. Вміщено статті, присвячені поняттям, які до цього часу або тільки побіжно відображалися у виданнях подібного типу, або й взагалі були відсутніми. Витлумачено терміни й поняття із суміжних наук: релігієзнавства, філософії, психології, естетики, мистецтвознавства, лінгвістики, перекладознавства, етнології та фольклористики.

В Україні словник подібного типу створений вперше. Він не має аналогів у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві, доповнює існуючі літературознавчі словники та енциклопедичні видання.

Редакція

австр.	австрійський
автор.	авторський
аз.	азійський
азерб.	азербайджанський
акад.	академік (з прізвищем)
албан.	албанський
амер.	американський
англ.	англійський
ант.	античний
араб.	арабський
афр.	африканський
балк.	балканський
балт.	балтійський
бельг.	бельгійський
бібл.	біблійний
білор.	білоруський
бл.	близько (з цифрою)
Бл. Сх.	Близький Схід
болг.	болгарський
вел.	великий
вип.	випуск
візант.	візантійський
вірм.	вірменський
вірш.	віршований
внутр.	внутрішній
гебр.	гебрейський
гол.	головна, головний
голланд.	голландський
гр.	граф
грец.	грецький
груз.	грузинський
гумор.	гумористичний
газ.	газета
герм.	германський
давн.	давній
Дал. Сх.	Далекий Схід
дан.	данський
див.	дивись
драм.	драматичний
духов.	духовний

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

епіч.	епічний
естет.	естетичний
естон.	естонський
етич.	етичний
європ.	європейський
єгип.	єгипетський
ж.	журнал (з назвою)
жанр.	жанровий
заг.	загальний
зб.	збірка, збірник
звук.	звуковий
зовн.	зовнішній
Зх.	Захід
зх.	західний
ін.	інший
інд.	індійський
індіан.	індіанський
ін-т	інститут
ірл.	ірландський
ісл.	ісландський
ісп.	іспанський
іст.	історичний
італ.	італійський
і т.д.	і так далі
і т.ін.	і таке інше
і т.п.	і тому подібне
кавк.	кавказький
казах.	казахський
карпат.	карпатський
кат.	католицький
кельт.	кельтський
київ.	київський
киргиз.	киргизський
кит.	китайський
кін.	кінець
клас.	класичний
кн.	князь; книга
коміч.	комічний
кор.	корейський
крит.	критичний

культ.	культурний	сер.	середина, середній
лат.	латинський	сер-віч.	середньовічний
латис.	латиський	Сер-віччя	Середньовіччя
лит.	литовський	серб.	сербський
лінгв.	лінгвістичний	сканд.	скандинавський
лір.	ліричний	словац.	словацький
літ.	літературний	словен.	словенський
л-ра	література	слов'ян.	слов'янський
мал.	малий	соц.	соціальний
метр.	метричний	ст.	старий; сторіччя
мист.	мистецький	стиліз.	стилізований
мист-во	мистецтво	стил.	стилістичний
міжнар.	міжнародний	сусп.	суспільний
міфол.	міфологічний	сусп-тво	суспільство
мов.	мовний	суч.	сучасний
монг.	монгольський	Сх.	Схід
муз.	музичний	сх.	східний
мусульман.	мусульманський	т.	том, томи
напр.	наприклад	тадж.	таджицький
нац.	національний	тат.	татарський
нідерл.	нідерландський	тв.	твір, твори
нім.	німецький	твор.	творчий
нов.	новий	т.з.	точка зору
норв.	норвезький	т.зв.	так званий
окр.	окремий	т.ч.	таким чином
перс.	перський	театр.	театральний
Пд.	Південь	теор.	теоретичний
пд.	південний	типол.	типологічний
пд.-зх.	південно-західний	траг.	трагічний
пд.-сх.	південно-східний	трад.	традиційний
Пн.	Північ	тур.	турецький
пн.	північний	турк.	туркменський
пн.-зх.	північно-західний	тюрк.	тюркський
пн.-сх.	північно-східний	угор.	угорський
поет.	поетичний	узб.	узбецький
пол.	половина	укр.	український
політ.	політичний	ун-т	університет
поль.	польський	фант.	фантастичний
пор.	порівняй	фіол.	філологічний
порівн.	порівняльний	філос.	філософський
порт.	португальський	фін.	фінський
поч.	початок	фольклор.	фольклорний
правосл.	православний	фольклорист.	фольклористичний
прованс.	провансальський	франц.	французький
проз.	прозовий	хорв.	хорватський
проф.	професор (з прізвищем)	христ.	християнський
психол.	психологічний	худож.	художній
р.	рік	центр.	центральний
реаліст.	реалістичний	церк.	церковний
рел.	релігійний	чес.	чеський
рим.	римський	швайц.	швейцарський
ритм.	ритмічний	швед.	шведський
ром.	романський	шотл.	шотландський
романт.	романтичний	япон.	японський
рос.	російський		
рр.	роки		
рум.	румунський		
рус.	руський		
сатир.	сатиричний		
св.	святий		
світ.	світовий		
сент.	сентиментальний		

АБОЛІЦІОНІСТСЬКА ЛІТЕРАТУРА

течія в л-рі та публіцистиці США, ідейно пов'язана з аболіціонізмом (від англ. *abolish* — скасувати, відмінити) — впливовим сусп.-політ. рухом 1-ої пол. XIX ст., що ставив завдання негайного скасування рабовласництва в країні та боротьби проти расизму, дискримінації та сегрегації чорношкірих. Він зіграв значну роль як у створенні та діяльності т.зв. "підземної залізниці", так і у формуванні сусп. думки напередодні та протязом Громадянської війни у США. Набираючи з 1820-х рр. заг.-нац. масштабів, цей рух розгортається насамперед в пн. вільних від рабства штатах, зокрема, в Нов. Англії. Його гол. осередками стають міста Бостон, Філадельфія, Нью-Йорк. 1833 створюється Амер. аболіціоністське товариство. У широкому сенсі слова можна говорити про аболіціоністський пафос творчості майже всіх помітних на той час літераторів-північан, тоді як південні захищали рабовласництво, що лежало у підґрунті всього економічного, соц. та культ. життя регіону. З сер. 1840-х рр. антирабовласницькі ноти лунають у промовах метрів амер. трансценденталізму Г.Д.Торо (1817-1862) та Р.У.Емерсона (1803-1882), органічно входячи до їхньої концепції громадянської непокори. Ця проблематика посідає значне місце у доробку відомих поетів доби У.К.Брайанта (1794-1878), який підтримував аболіціоністів у редактованій ним впродовж півстоліття нью-йоркській газеті "Івнінг Пост"; Г.В.Лонгфелло (1807-1882), зокрема у знаменитому **циклі** "Поезії про рабство" (1842); Дж.Лоуелла (1819-1891); В.Вітмена (1819-1892) з його універсально-космічним демократизмом. Для деяких представників красного письменства та журналістики аболіціонізм став справою всього життя, невіддільною від їхньої творчості. Переглядаються застарілі уявлення про цей рух, зокрема, про л-ру, що створювалася в його межах. Якщо раніше негри — як вільні, та і раби, — вважалися скоріш об'єктом прикладення добродійних зусиль білих північан, то відомі сьгодні документальні матеріали свідчать про величезну роль чорних американців в боротьбі за визволення свого народу від рабства, що велася, серед ін. й словом. Поряд з "білими" виданнями, публікувалася значна кількість негр. газет (перша, "Фрідом Журнал", почала виходити в Нью-Йорку 1827). Аболіціоністські погляди були вперше чітко сформульовані в **памфлеті** негра Д.Уокера "Заклик до кольорових громадян світу", виданому в Бостоні в 1829 та структурованому за зразком Конституції США. Крім того, очевидні зв'язки аболіціонізму з ін. передовими рухами — як інтелектуально-філос. (трансценденталізм), так і громадськими (боротьба за жіночу емансипацію). Якщо аболіціонізм білих часто спирався на амер. морально-рел. традиції, втілені, зокрема, в квакерстві та унітаріанстві, то чорні йшли від реальності рабства, навіть коли користувалися конвенційними літ. формами. Величезна заслуга

у пропагуванні ідей аболіціонізму та згуртуванні навколо них широкого кола літераторів належить публіцисту У.Л.Гаррісону (1805-1879); газета "Ліберейтор", що він її видавав у 1831-65 рр., стала гол. трибуною руху. Його соратниками були видатний промовець У.Філіпс (1811-1884), проповідник та оратор Т.Паркер (1810-1860), авторка однієї з перших книжок спрямованих проти рабовласництва, Л.М.Чайлд (1802-1880), колишній раб, що став пресвітеріанським священиком, Г.Г.Гарет (1815-1882). Всі сили справи аболіціонізму віддавав один з його лідерів, поет Дж.Г.Віттіер (1807-1892). Багато з його яскраво публіцистичних, просякнутих громадянським почуттям тв. увійшли до зб. "Голоси свободи" (1846). Поетичну грань аболіціонізму представляли негри Е.П.Раджерс (1818-1893), Дж.М.Уітфілд (1822-1871), Дж.Вашон (1824-1878), Дж.М.Симпсон (1820-1876) та ін. Визначною лекторкою була одна з чорних письменниць Ф.Е.Гарпер (1825-1911), яка присвятила значну частину життя антирабовласницькій діяльності. У галузі аболіціоністської прози широко відома Г.Бічер-Стру (1811-1896), як авторка популярного роману "Хатинка дядька Тома" (1852), що, за висловом Емерсона, "обійшов весь світ". Зважаючи на феноменальний успіх тв. та його роль у зміні ставлення багатьох північан до рабовласництва, А.Лінкольн назвав авторку "маленькою жінкою, що розв'язала велику війну". Рабство засуджується в романі з морально-христ. позицій, що спричинило надалі суперечливе ставлення до нього афро-амер. культ. спільноти. Більш реалістично зображує причини та наслідки цього "суто амер. феномену" Р.Хілдрет (1807-1865) у повісті "Раб, або Нотатки Арчі Мура" (1836), пізніше переробленій у роман "Білий раб, або Нотатки втікача" (1852). Паралельно з розкриттям ідей аболіціонізму у трад. жанрах публіцистики, поезії та прози відбувається становлення оригінального жанру, що стоїть біля витоків афро-амер. л-ри, — **оповірок рабів** (*slave narratives*).

Наталія Висоцька

АВАНГАРДИЗМ (від франц. *avantgarde* — передовий загін), — комплекс явищ у мист-ві 1-ої третини ХХ ст., якому притаманне прагнення до радикального оновлення змістовних та формальних принципів творчості, і як наслідок, відмова від **канонів** мист-ва епох, що протидували йому. Авангардистські тенденції виявились у мист-ві Зх. Європи, США, Росії, Лат. Америки, хоча в кожному регіоні мали свої специфічні нац. особливості (напр., рос. А. поч. ст.). А. проявився у цілій низці течій та шкіл (фовізм, кубізм, **футуризм**, абстракціонізм, дадаїзм, **сюрреалізм**, **експресіонізм**, конструктивізм, **імажизм**) — торкнувся різних царин мист-ва (малярство, скульптура, архітектура, л-ра, музика, кіно).

Термін А. щодо л-ри вперше був використаний 1845 Г.Д.Лаверданом, який у роботі "Про місію

мист-ва та роль художника" відводив творцві "авангардну" роллю. Досі остаточно не з'ясовано співвідношення понять А. — **модернізм**. Одні дослідники використовують їх як адекватні, ін. — чітко розрізняють ці поняття, ше ін. включають А. до модернізму, ширшого поняття. Найобґрунтованішим є погляд, згідно з яким А. зветься худож. явище 1-ої третини ХХ ст.

Поява А. була зумовлена низкою іст.-політ., філос. і соц.-культ. причин. З іст.-політ. погляду, найбільші соц. зміни у світі на поч. ХХ ст., що виникли під впливом соціалістичних та комуністичних теорій, в підґрунті яких лежала ідея докорінної перебудови світу, і як її реальний прояв — рос. революція 1917 р., спричинили й аналогічні прагнення до перетворення мист-ва. До речі, саме Росія, Україна, Білорусь дали світові видатних теретиків і практиків А. (В.Кандінський, К.Малевич, М.Шагал, В.Татлін, В.Маяковський, М.Ларіонов, О.Гончарова, П.Філонов, О.Архипенко, Е.Ворход та ін.). З ін. боку вел. вплив на авангардистів мала і світова війна, яка зумовила їхнє трагічне світовідчуття.

З соц.-культ. погляду, кардинальні зміни в науці (теорія відносності, квантова теорія, розщеплення атомного ядра), техніці та побуті (нові засоби пересування та зв'язку), прискорений темп і напруженість життя вимагали адекватного відображення в мист-ві.

У філос. та психол. аспектах теорії А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, К. Маркса, З. Фрейда, К. Г. Юнга суттєво змінили погляд на природу, сутність і призначення людини, а також роллю та функції мист-ва в сусп.-ві. Ці теорії парадоксально сполучалися в маніфестах авангардистів. У зв'язку з цим слід відзначити, що А. став не тільки естет. феноменом, але й значною мірою був політ. ангажований. Анархізм, підкреслена антибуржуазність авангардистів, їх прагнення до епатажу, скандалу, шоку, "сюрпризу" об'єднали митців, які пізніше опинилися у різних політ. таборах (Ф. Марінетті примкнув до Б. Муссоліні, Е. Паунд всіляко вихваляв італ. фашизм, Г. Бенн був лояльний до А. Гітлера, Л. Арагон, Елюар, А. Зегерс, П.-Р. Бехер, В. Незвал стали комуністами).

В естет. плані найближчими попередниками авангардистів були т. зв. прокляті поети ХІХ ст. — Ш. Бодлер, Ж. Лотреамон, А. Рембо, П. Верлен, О. Вайлд, а також малари-імпресіоністи, надто П. Сезанн, який вважається попередником усього авангардистського образотвор. мист-ва. Глибокі коріння злучають А. із творчістю І. Босха, умовним сер-віч. мист-вом, рос. іконографією, первісним негр. мист-вом.

Основним естет. принципом А. стала відмова від т. зв. трад. мист-ва, що розвивалось з доби Відродження до кін. ХІХ ст., в якому домінували засади наслідування природи, відображення дійсності й більш-менш виражена моральна ідея. Це виявилось у навмисній формотворчості, нежиттєподібності (Ф. Марінетті дадаїстів),

у відмові від усталених норм етики й естетики, відвертому аморалізмі (в л-рі це яскравіше виявилось у творчості Л. Селіна, А. Бретона, А. Міллера). На думку авангардистів, мист-во повинно перестати бути чимось допоміжним стосовно дійсності, "засобом" на зразок фотографії та нов. моральним евангелієм, воно повинно перетворитись у самодостатню цінність. На думку нім. теоретика К. Фідлера, "мист-во аж ніяк не покликане проникати у низьку дійсність, яка є дійсністю всіх людей, а також не володіє сумнівним покликанням рятувати людей від дійсності, спускаючись із казкового царства. Якщо здавна сперечаються між собою за право виражати сутність худож. діяльності два принципи: наслідування та перетворення дійсності, то, думається, розв'язання цієї суперечки можливе лише завдяки висуванню на їх місце третього принципу — утворення нов. дійсності". Інакше кажучи, в А. переважають умовні форми, в яких несхожість з життям набуває самодостатнього характеру. Символи та іномовлення стають самоцінними, а мист-во перетворюється на міфотворчість. Так Дж. Джойс в "Уліссі" прагне створити всеосяжний міф про людину ХХ ст. В зв'язку з цим виникає, на перший погляд, неймовірна, думка про спорідненість, точніше, типол. подібність А. і т. зв. **соціалістичного реалізму**, бо його представники також ніяк не відтворювали існуючу реальність, а створювали нові міфи. Але на відміну від соціалістичного реалізму, А. був мист-вом елітарним і чесним. Якщо абстрагуватися від зовн. галазливості деяких його представників, мав серйозну мету — піти далі трад. мист-ва. Краші художники та письменники А. прагнули проникнути в глибинні, непізнані та неусвідомлені сфери буття. Так само як наука розклала атом, так художники-абстракціоністи намагалися зобразити на своїх полотнах первні Всесвіту, виділити чистий колір і чисту форму (П. Мондріан, Кандінський). Так само, як теорія відносності А. Ейнштейна заперечила зовн. ясність та простоту ньютонівської механіки, так і художники-кубісти (П. Пікассо, Ж. Брак) відходили від видимої реальності, показували її не такою, якою ми її "бачимо", а такою, якою ми її "знаємо" (звідси накладання простору). Письменники А., зокрема сюрреалісти, намагались проникнути в "потаємну" реальність, відкрити, так би мовити, вимір нашого буття, відобразити світ снів, марень, виділь, прозрінь, інакше кажучи, світ підсвідомості (вплив ідей Фрейда). З ін. боку, авангардисти прагнули відтворити нов. ритм життя, стрімку урбанізацію і технізацію сусп.-ва (Г. Аполлінер, Ф. Леже, Філонов, футуристи). Важливим досягненням авангардистів стало своєрідне втілення в їхніх тв. жаху, трагічності існування людини ХХ ст., її відчуженості, абсурдності буття, прибитості тоталітарно-бюрократичною системою, бездушною технічною цивілізацією. Цей аспект особливо характерний для малярства нім. експресіонізму, картин Пікассо ("Герніка"), С. Далі

("Передчуття громадянської війни"), притч Ф. Кафки і А. Платонова, романів Д. Г. Лоуренса.

Нові теми та проблеми примусили шукати й відповідні засоби висловлення. У малярстві революцію здійснили кубісти, а довели її до логічного завершення абстракціоністи, які створили т. зв. нефігуративне мист-во, цілком відмовились від трад. способів відображення дійсності. Ін. шляхом пішли художники сюрреалісти, які сполучали майже фотографічну натуралістичність мазка з фантастичністю, фантазмагоричністю і навіть кошмарністю сюжетів своїх картин.

У л-рі сформувався принцип мозаїчності, колажу, монтажу, багато в чому зобов'язаний кінематографічній техніці (Аполлінер, Дж. Дос Пассос). Сюрреалісти ввели поняття "автоматичного письма", сенс якого полягає у спробах відокремити творч. процес від контролю розуму. У тому ж напрямкові йшли пошуки творців **потому свідомості** (М. Пруст, Джойс, В. Вулф), які прагнули відтворити засобами л-ри складний процес асоціативного мислення, репродукувати роботу механізмів пам'яті. Певною мірою подібні прийоми Далі в малярстві, Кафки в л-рі, Л. Бунюеля в кінематографії, І. Стравінського і А. Шьонберга в музиці, для яких характерне прагнення до поєднання такого, що не поєднується, до злучення раціонального та інтуїтивно-підсвідомого, відмова від закономірних логічних зв'язків, від законів трад. Муз гармонії, від клас. літ. канонів, від трад. розуміння сюжету, композиції, характеру персонажу.

У поезії авангардистські тенденції найяскравіше проявились в Аполлінера, Л. Арагона, П. Елюара, Бенна, Маяковського, В. Хлебнікова, Незвала та ін. Поезії притаманна незвична елатуча метафоризація (Аполлінер: "ірреальне шампанське піниться, наче равлик або як мозок поета"), гра значеннями, образами, звуками, багаторазове повторення, прагнення відокремити звукову форманту вірша від змістовної, виділити чисту музику" вірша, знайти графічну форму вірша, адекватну змістові (каліграмі Аполлінера). Логічною була відмова від трад. розміру, рими, ритму, розділових знаків.

В основних тенденціях А. був явищем наднац., космополітичним, про що свідчить интернац. склад його гол. представників (французу А. Матісс та А. Бретон, іспанці, точніше — каталонці Пікассо і Далі, поляк Аполлінер, румун Т. Цара, австрієць О. Кокошка, чех Ф. Купка та Незвал, німці Е. Л. Кірхнер та Е. Нольде, голландець Мондріан, норвежець Е. Мунк, італієць Марінетті, росіяни Кандінський і Філонов, українець Архипенко та Ворход, мексиканці Х. Рівера та Д. Сікейрос, євреї Шагал та Малевич). Духов. батьківщиною для більшості з них був Париж, де сформувалась переважна частина авангардистських течій. Німеччина була центром експресіонізму, Італія — футуризму. Рос. мист-во 1-ої чверті ХХ ст. зробило значний внесок у розвиток А. Рос. художники та театр. оформлювачі, які згуртувались навколо

товариства "Світ мистецтв" ("Мир искусств") оновили в дусі А. мист-во театр, декорацій та книжкових ілюстрацій (О. Бенуа, Л. Бакст, О. Сомов). Ларіонов і Гончарова були творцями однієї з течій в абстрактному малярстві — "лучізму". Малевич започаткував супрематизм. Загально визнаним теоретиком абстракціонізму був Кандінський. О. Екстер і Татлін були засновниками конструктивізму, який проявився у різних сферах: архітектурі, дизайні, мист-ві плаката, оформленні вуличних процесій та майданів. У поезії А. проявився у творчості символістів (В. Брюсов, К. Бальмонт, І. Анненський, Вяч. Іванов, О. Блок, А. Бєлий), акмеїстів (М. Гумільов, А. Ахматова, О. Мандельштам), кубо- та егофутуристів (Хлебніков, брати Бурлюки, Маяковський), імажиністів (С. Єсенін, А. Марієнгоф). В укр. поезії в 20-х рр. існували авагард. групи "Аспланфут" і "Авангард" (В. Поліщук, О. Левада, Г. Чернов, В. Ярина), які орієнтувались на стиль "конструктивного динамізму" індустріальної доби. У Польщі в міжвоєнні роки функціонувала група "Краківських авангардистів", які проголосили гасло "місто-маса-машина", відмову від "стихійності" лірики на користь раціоналістичного конструктивізму метафоризації (Ю. Пшибось, Т. Пейпер). У чес. л-рі в сер. 20-х рр. була висунута авангардистська програма **поетизму**, яка передбачала розділ сфер революц. боротьби та вільної пролет. поезії (Незвал). Серед авторів "Збірника молоді словацької л-ри" (1924) були помітні відгуки футуризму, експресіонізму та ін. авангардистських течій Я. Смерк, Я. Грушевський, Т. Гашпар). Група літераторів Угорщини, близьких до зх.-європ. А., згуртувалась навколо часопису "Hírát": "Захід" (Е. Алі, М. Бабич, А. Тоот, Ж. Моріш, Л. Сабо). Розлога течія нім. експресіонізму в 10-20 рр. об'єднала літ. групи "активістів", неоплатетиків, футуристів, абстракціоністів (Ф. Велекінд, Г. Кайзер, Е. Толлер, Г. Гайм, П. Цех, Й. Бехер). Не отримавши широко розвитку в Румунії, європ. А. сприяв формальним пошукам Т. Аргезі, Л. Благі, Й. Мінулеску.

За межами європ. континенту А. зробив певний вплив на л-ру США (Паунд, Г. Стайн, Дос-Пассос, В. Фолкнер, Е. Гемінгвей). А втім, А. в США не був органічним явищем, всі його представники пройшли паризьку школу і сприйняли авангардистські новації досить крит. В Лат. Америці А. проявився в основному в поезії, найяскравішими його представниками були В. Уйдобро, П. Неруда (Чілі), Х. Л. Борхес (Аргентина). Своєрідно відбились авангардистські тенденції в Мексиці, поєднавшись з традиціями індіан. культури в монументальних панно і фресках Рівери та Сікейроса.

Мист-во А. складне і суперечливе, воно містить у собі продуктивні пошуки нов. худож. форм і бачення світу. Серед його експериментів є невдалі "однорівні", данина швидкоплинній моді, але залишається й те, що визначило нові імпульси в культурі нашого часу.

Микола Нефьодов, Юрій Попов

АВАТАРА — від санскритського аватара — сходження неба на землю.

1. Одне з численних втілень язичницьких богів в Індії, зокрема, бога Вішну.

2. У переносному розумінні — перетворення, зміна, частіше на гірше. В л-рі використовується в цьому значенні, напр., у Дж.Н.Г.Байрона, сатир. памфлет "Ірландська аватара" (1821).

Семен Абрамович

АВЕСТА (від *awastg* — основа), тобто, "Книга основ". — пам'ятка давн.-іран. л-ри, священна книга зороастрійців, послідовників Заратуштри, котрий виступив як великий реформатор маздаїзму, найдавні. політеїстичної релігії іранців, і підніс культ Агура-Мазди як втілення чистого добра. Це дає підставу іран. вченим, починаючи з епохи суфізму, твердити про споконвічний монотеїзм іранців. Навпаки, певні європ. дослідники ладні протиставляти "арійський" монотеїзм А. Біблії. Реальна ж основа вчення Заратуштри та тексту А. свідчить про те, що Агура-Мазда мислиться невід'ємним від свого двійника, лихого Ангроманью. Це більш нагадує рівновагу Вішну й Шиви в індуїзмі або універсальну сх. модель "янь-їнь", ніж справжній монотеїзм, хоча людина має бути на боці світозарного Агура-Мазди. Найдавні. міфол. моменти А. складаються, очевидно, ще за часів індоєвроп. спільноти. Зокрема, міфологія А. паралельна до інд. Вед, але світ А. є тут немов відзеркалення: в індуїзмі деві — добрі божества, а в А. деви злі; навпаки, ашури (агури) — добрі у іранців й злі у індусів (асури). Це свідчить про духовне розмежування в давн.-арійському світі, на яке й спирався Заратуштра в своїй рел. реформі. За гіпотезою С.Наливайка, згадана єдиний раз в А. "Земля Агури" є, можливо, Пн. Причорномор'я, осередок первісних арійських вірувань, які згодом розвинулися в індо-іран. теогонію. На думку дослідника назва "Україна" свідчить про обрання саме "ведичного", а не "авестійського" напрямку, бо свідчить про ашурський культ кривизни (укр. Крив., санскритське *Вакр*), засвідчений численними топонімами, що досить спірно. Разом з тим, саме Агура (Ахура, Ашура)-Мазда починає мислитися у іранців як інтегральне начало. Але світ політеїстичних божеств, так само, як і архаїчне вшанування природи.

Структура А. нагадує структуру будь-якої священної кн. В основі її лежать написані нібито самим Заратуштрою гати (від *gatta* — пісня), **молитви**, які очевидно, виголошувалися речитативом й мають слабічну структуру. Це була комбінація віршів і прози, що обгрунтовували рел. проповідь (прозові фрагменти втрачено). Подібні структури властиві архаїчній поезії взагалі (пор. бібл. Книгу Йова). Гати утворюють основу Ясни, кн. молитов. яка разом з кн. Вендидад ("Кодекс проти девів") та Вісперд ("Книга про всі вищі істоти") лягла в основу першої редакції А. Ця кодифікація є власне "требник", зібрання молитов

для культової мети, причому центром культу було споживання молящими п'яної хаоми, загалом засуджене Заратуштрою (пор. санскр. "сома", укр. "хміль"). Дві ж останні кн. є викладом дидактично-правових норм. Цей комплекс написано "авестійською" (давн.-іран.) мовою. Він належить до доби Аршахидів (III ст. н.е.). Невідомо точно, коли жив Заратуштра (з IX по VI ст. до н.е.), але тут відбито реалії Давн. Ірану 1-ої пол. I тис. до н.е. Закономірне й формування "требника" навколо заратуштрових гат — однотипно утворилися буддійський **канон** (навколо положень, проголошених Буддою) та комплекс Нов. Завіту (центр якого — записи "логії" — повчань Ісуса). Друга редакція з перекладом на сер.-перс. (пехлевійську) мову відбулася за Сасанідів (III-VII ст. н.е.) й мала на меті не богослужбні, а наук.-пізнавальні цілі. За зороастрійським міфом, А. продиктовано пророкові самим Агура-Маздою, що відбито в формі діалогів. Та друга редакція містить "коментаторський" момент — зенд (т.зв. Авеста і Зенд); тут текст організовано з метою кращого вивчення й запам'ятовування, й це показує процес поступової "гуманізації" А. Очевидно, найдавніші фрагменти А. виникли пізніше, ніж інд. Ригведа, тобто після VII ст. н.е., й несуть в собі вже іран. колорит. Тут зустрічаються відгомони найархаїчніших мотивів арійської міфології, виклади нов. міфів, елементи героїчного епосу Давн. Ірану. Зокрема тут є поняття про стихії світла й пітьми (пор. бібл. відділення світла від темряви), уявлення про Землю-Мати й Небо-Батька (пор. грец. шлюб між Ураном та Геєю). Дослідники відзначають в А. чимало тропів та риторичних **фігур** й елементи віршування. Нар.-поет. струмись свідчить, що на основі А. мали б виникнути різні літ. роди та види: бо, стиль відзначається пластичністю образу й тяжінням до жанровості (напр., опис бога Вертрагни, що постає то у вигляді "вепра, Котрий кидається вперед, з гострими зубами, Мужнього, з гострими іклами" або ж хвалу "водам, що витікають з джерела... які подібні до вагітних матерів та дійних корів"). Але цього не сталося, бо дві редакції А. остаточно перетворили пам'ятку на дидактично-рел. кодекс. А навала арабів-мусульман у VII ст., яка зруйнувала й текст пам'ятки, вже постраждалий за Александра Македонського (збереглися самі уламки), і давн.-іран. культ, традицію взагалі, спричинилося до того, що нова іран. поезія виникає вже на базі мусульман. ментальності. Сьогодні шанують А. як священну кн. лише нечисленні герби в Ірані та парси в Індії. В III ст. н.е. від вчення А. відділилася ересь маніхеїв з власним літ. каноном.

А. відбиває конкретно-іст. ідеал епохи патріархального сусп.-ва, що тільки-но перейшло від кочів'я до землеробства (лихий Ангроманью — бог зими, хвороби й кочів'я). Поняття Доброго Бога нерозривно пов'язане з добробутом, з ситим, забезпеченим життям: "Славословити Агура-Мазду і давати корм худобі — це ми вважаємо найважливішим". "Хто сіє хліб — той сіє праведність". В описі багатого дому на першому місці поійменовано худобу й собаку, а потім дружину й

дитину. Людина тут ще має риси "культ. героя", вона гідна опису лише як богатир або вождь. Перша людина Йіма була скотарем (пор. бібл. Авеля), вона отримала від бога Мітри золотого бодця й позолочений батіг, й, одночасно врятувала світ від великого потопу, причина якого, проте, не гнів Неба, а танення снігів у степу (Йіма огорожує свого роду "крааль", що нагадує бібл. ковчег). Він же вчиняє перший гріх, поласувавши яловичиною (мотив табу на їжу є паралель Біблії, а табу саме на яловичину свідчить про духовний зв'язок з Індією або й, ширше, з усім регіоном Середземномор'я, де повсюди шанувався бик, втілення родючих сил). Другий герой такого типу — Керсасп, який воює з драконами (мотив солярного міфу, бо ж дракон є уособлення хмари) й вчиняє перший гріх з жінкою (пор. месопотамський епос про Гільгамеша та бібл. історію гріхопадіння). Космогонія ж А. близька своєю "загадковістю" до інд. міфів ("В першу еру богів з Не-існуючого існуюче народилося. Тоді згодом частини світу народилися, вийшовши з Рожениці, (тої, у котрої ноги витягнуто, як при родах у людини)").

Елементи асиро-вавилонської, єгип. та грец. культури в А., асимільовано й перероблено часом до невпізнаності (напр., юнак відгадує загадки чарівника, що вказує на "сюжет Сфінкса").

Грец. світ, що ознайомився з вченням Заратуштри в добу греко-перс. війн, погано уявляв, з чим має справу, напр. перс. слово "маг" (жрець) стало означати чаклуна, хоча зороастризм суворо забороняє чаклунство. Месопотамська астрологія була сприйнята греками як перс. досвід. Грекам ми завдячуємо й перекуренню імен А. (Зороастр — Заратуштра, Ормузд — Агура — Мазда, Аріман — Ангроманью).

Важливо відзначити, що А. мала увійти в свідомість давн. юдеїв, які після вавилон. полону опинилися в складі перс. імперії, після перемоги персів над Вавилоном. Якщо згадати, що перша кодифікація бібл. канону відбувається за Ездри (V ст. до н.е.), можна припустити якщо не вплив зороастризму на юдеїв, то полеміку з його положеннями (зокрема ігнорування персони та ієрархії злих демонів у Біблії).

Особлива тема — зв'язок уявлень, котрі відбилися в А., з слов'ян. світом: адже від скіфів до нас прийшли не лише "дивь", що "кличе вєрху древа" ("Слово о полку Ігоревім"), але й самі ключові слова релігії "Бог" (від "бхага"; звідси ж комплекс слів "багатий", "богатир") та "диявол" (від "дев"). Численні приклади запозичень з іран. джерел визначали дослідники й у давн. укр. фольклорі (хмара-змії і т.п.).

В Європі А. стала відома з XVIII ст. завдяки перекладу дю Перрона франц. мовою. З тих пір кн. широко вивчалася. Існують численні переклади А. на європ. мови. З кін. XIX ст. спостерігається своєрідна міфологізація А., котру часом використовують у річчій модернізму як обгрунтування антихрист. поривань. Ф.Ніцше,

проголосивши "смерть Бога", вкладає свою проповідь індивідуалізму в уста Заратуштри, абстрагуючись від реальної аксіології пам'ятки. Цікаво, що в Советському Союзі, де було дифамовано ім'я іран. пророка (саме завдяки Ніцше), Заратуштра часом згадується як уособлення добродетності, як аналог Христа (напр., у "Дванадцяти стільцях" І.Ільфа та Є.Петрова: "Дав би тобі у рило, але Заратуштра не дозволяє"). В останні роки в Україні й, почасти, за кордоном спостерігається нова міфологізація А., яку проголошено органічною частиною укр. культ. спадщини (Л.Силенко, С.Плачинда та ін.).

Семен Абрамович

АВТОЛОГІЯ (від грец. *autos* — сам і *logos* — слово) — вживання слова в його власному прямому значенні, переважно в реаліст. поезії. Чисто автологічний текст — досить рідкісне явище. Як клас. взірць наводять поезію Т.Шевченка "Садок вишневий коло хати". Протилежність А. — **металогія**.

Анатолій Волков

АВТОНІМ — (від грец. *autos* — сам і *onyma* — ім'я) — справжній **антропонім** автора в протилежність вигаданому — **псевдоніму**. Жан Батист Поклен — Мольєр, Француз Марі Аруе — Вольтер, Фрідріх Ріхтер — Жан Поль, Фрідріх Леопольд барон фон Гарденберг — Новалис, Анрі Бейль — Стендаль, Самюель Клеменс — Марк Твен, Александр Гловацький — Болеслав Прус, Габрієла Корвін-Піотровська — Габрієла Запольська, Олексій Максимович Пешков — Максим Горький, Ілля Арнольдович Файнзільберг — Ільф, Євгеній Петрович Катаєв — Євгеній Петров, Іван Домінікович Луцевич — Янка Купала, Костянтин Михайлович Мішкевич — Якуб Колас, Кандрад Кандратович Атрахович — Кандрат Крапива, Іржи Вахсман — Іржи Восковец.

А. поширене явище в історії укр. л-ри: Освальд Бургарт — Юрій Клен (Гордій Явір), Марія Олександрівна Вілінська (Маркович) — Марко Вовчок, Павло Михайлович Губенко — Остап Вишня, Ілля Шльомович Гуревич — Леонід Соломонович Первомайський, Олександр Іванович Кандиба — Олександр Олесь, Олег Іванович Кандиба — Олег Ольжич (Олег Пелека), Григорій Федорович Квітка — Грицько Квітка-Основ'яненко, Іван Дмитрович Ковтун — Юрій Вухналь, Лариса Петрівна Косач (Квітка) — Леся Українка, Івац Леонтіївич Мойся — Іван Ле, Іван Якович Рудченко — Іван Білик, Панас Якович Рудченко — Панас Мирний, Іван Юрійович Семенюк — Марко Черемшина, Микола Григорович Фітілько — Микола Хвильовий, Василь Михайлович Губенко — Василь Чечвянський.

Анатолій Волков

АВТОРИЗАЦІЯ (від франц. *autoriser* — дозволяти) — вираз згоди автора на **переклад** або **переробку** (здебільшого для театру

чи екрану) його тв. ін. особою; затвердження тексту автором. А. є свідченням пріоритету авторизованого тексту перед ін. перекладами або переробками.

Анатолій Волков

АВТОРСЬКА ВКАЗІВКА — засіб авторського підкреслення рецепції — пряме свідчення про першоджерело тв. й про характер змін, що виникли в процесі рецепції. А.в. як правило, передують текстові тв. В передмові до казки "Каприччіо в манері Калло "Принцеса Брамбілла" Е.Т.А.Гофман "уклібно просить прихильного читача... не випускати з уваги самої основи всього тв.— фант.-гротескних аркушів Калло, також і того, що музикант вимагає від капріччіо". Б.Нушич пише про вплив гоголівського "Ревізора" на його сатир. комедії 80-х рр. XIX ст.: "Народний депутат", "Протекція", "Підозріла особа". О.М.Толстой свідчить про запозичення теми своєї драми "Бунт машин" з драми К.Чапека "R.U.R", або поль. письменник Л.Кручковський про запозичення теми, фабули, гол. героя драми "Смерть губернатора" (1961) з оповідання рос. письменника Л.Андрєєва "Губернатор" (1906). Часом автори роблять такі вказівки в інтерв'ю, листах, спогадах тощо.

Анатолій Волков

АВТОРСЬКЕ ПІДКРЕСЛЕННЯ — звернення читачької уваги на факт рецепції та характер змін, що виникли в процесі твор. засвоєння першоджерела письменником-реципієнтом. Засоби А.п. бувають прями **авторські вказівки** на першоджерело, **заголовки, жанрові підзаголовки, епіграфи, присвяти**, літ. цитування та **авторські примітки**.

Анатолій Волков

АВТОРСЬКІ ПРИМІТКИ — позахудож. інформація, яку, на думку автора, потрібно дати читачеві для адекватного сприйняття тв., не включаючи в текст, але архітектонічно виділивши (словничок, примітки під текстом, в кінці тв.). М.Гоголь додав до "Вечорів на хуторі біля Диканьки" від імені оповідача Рудого Панька словничок з сімдесяти чотирьох укр. слів, що були незрозумілі рос. читачеві. Клас. прикладами А.п., що вказують на **образні аналогії**, є примітка А.Міцкевича до сонети "Могіла Потоцької" з вказівкою на "Бахчисарайський фонтан" О.Пушкіна та примітка Пушкіна до "Мідяного вершника". Ця примітка є не лише автор. свідченням про образно-тематичний перегук пушкінської поеми з поезією Міцкевича "Олешкевич", але й підкресленням худож. відмінності романт. опису петербурзької повені в Міцкевича та реаліст. у Пушкіна.

Анатолій Волков

АГІОГРАФІЯ (від грец. *agios* — святий і *grafo* — пишу) — жанр сер-віч. л-ри, який був

присвячений опису життя численних св. церк. календаря й був **масовою літературою** Сер-віччя, адсорбувавши численні фольклор. моменти. Див. **Життя**.

Семен Абрамович

АГАДА — (Гагада) — власне, частина **Талмуду**. За жанр. складом це зб. **притч, байок** та **афоризмів**, які виникли в раббіністському середовищі Сер-віччя з усних пояснень зб. рел. законів й приписів юдаїзму (Галаха, II ст. н.е.). А. — це, власне, поет. мініатюри в прозі, які ввібрали в себе й іст. факт, і документ, і енергію поет. **гімну**, й коментарі до Танаху (Ст. Завіту). Суто нар., побутова за походженням, А. дуже невимушена щодо форми: **епос, лірика та діалог** тут неподільно злиті. За змістом А. буває на грані ересі та **апокрифу**: бібл. авторитетам і, часом, Самому Творцеві до вуст вкладено надзвичайно сміливі, ледь не задириліві формулювання. Вільна гра символічними паралелями, збереження живого подиху реальності й водночас, зв'язаність із колом сюжетів **Біблії** робить А. яскравою пам'яткою сер-віч. гебр. словесності.

Духов.-стил. корені А. можна простежити в писаннях Соломона та хакамів і соферів Єрусалимського Храму, котрі в сер. 1 тис. до н.е. об'єднали свої творіння як частину Ст. Завіту під егідою імені Соломона Премудрого в книгах Притч ("хакам" — мудрець, "хохма" — мудрість, поняття, дуже популярні в євр. культурі; пор. також араб. "хакам" — мудрець; в євр. рел. громаді рабину допомагає саме "хахам", який вільно інтерпретує Ст. Завіт; звідси популярне в наш час слово "хохма" — **анекдот**, зміст якого важливий з політ. чи морального погляду, але викладений в задирикуватій іронічній формі).

А. є також безпосереднім джерелом гебр. фольклору та л-ри більш пізніх часів. Так, в традиціях А. написано "Пісню над піснями" Шолом-Алейхема: тут історію юнацького кохання автора, пережитого в маленькому укр. місті Переяславі, трактовано "з гумором" стосовно до бібл. зразка, але одночасно вона високопоет. — наче на картині М.Шагала закохані летять над миршавим пейзажем містечка. Збирачами та інтерпретаторами сюжетів А. виступали члени юдаїстської секти хасидів. Відбиток стилістики А. можна спостерігати в "Книзі розважальних та повчальних історій" сер-віч. христ. єпископа Григорія Іоана Абуль-Фараджа Бар-Ебрея (тобто "сина єврея"), який в VI ст. створив низку чудових тв. араб. мовою, що виразно наслідують А. Традиції А. широко використовуються, так видатний євр. мислитель XX ст. М.Бубер, котрий дбайливо збирав такого роду фольклор. сюжети, що, очевидно, відповідало його вільнорудству.

Семен Абрамович

АГІТП'ЕСА — п'еса, в якій увага публіки приверталася до певної соц. чи політ. ситуації, пропагувалися певні соц., ідеологічні й політ.

питання. Як жанр А. оформилась у 20-тих рр. XX ст. і тісно пов'язана з політ. театром, театром агітпропа.

А. генетично пов'язана з єзуїтським театром **бароко**, аутосакраментальним ісп. театром тощо. Хоча первні агітації й пропаганди в драм. тв. зустрічалися ще раніше — починаючи з часів Арістотеля.

А. радикальна у намаганні слугувати політ. інструментом ідеології, яка або знаходиться в опозиції до влади (США, Німеччина), або прямо пропагується владою (СРСР 1920-х рр.). В А., як правило, виражена ліва ідеологія: критика панування буржуазії, поширення марксизму, побудова нов. сусп-ва. Текст є лише засобом активізації політ. свідомості глядача, його посилюють максимально ясні драматургічні й сценічні прийоми та засоби (написи, плакати, кінокадри тощо). Сюжетним матеріалом переважно є обробки вже готових **сюжетів, їх монтаж**, огляд інформаційних повідомлень, яким надана драматургічна форма. Проте саме зв'язок А. з політ. дійсністю переводить її з худож., естет. площини в ідеологічну, соціологічну площину.

За своїми "надзавданням" до А. близькі деякі тв. театру **маяковсько-брехтівської течії**, "Мухи" Ж.П.Сартра, "Стан облоги" А.Камю та ін.

Андрій Близинок

АДАПТАЦІЯ (від лат. *adaptare* — пристосувати — різновид **переробки**).

1. Пристосування тв. до потреб реципієнта, на якого він не був розрахований, зокрема на невідготованого читача, не знайомого з культ. традицією першотв. А. полягає в переповіданні складного за формою, проблематикою, стилем, **архітектонікою**, архаїчною мовою тв. з обмінанням або скороченням окр. місць. Можливі вставні пояснення незрозумілих образів і ситуацій. Значники змін зазнають формальні, надто стил., складники. А. може адресуватися як дорослим, так і дітям. Від мети, орієнтації, адресата залежить міра, рівень, масштаб, фундаментальність змін у процесі А. Адапатор по-своєму сприймає тв., що є об'єктом А., може переакцентувати в ньому деякі моменти, але лише в рамках, заданих самим першотв., не викривляючи його змісту, основних ідей. А. літ. текстів вимагає від адаптатора неабиякої майстерності, тонкого естет. чуття, доброї обізнаності із творчістю письменника, тв. якого адаптується, збереження особливостей його індивідуального стилю і т.п.

Широко відомі високохудож. переповідання клас. текстів, створені нім. письменниками, започатковані А. ант. **міфів** нім. романтиком Г.Швабом "Перекази класичної стародавності" (1838-40). В новітній літ-рі слід згадати А. німців Ф.Фюмана ("Пісня про Нібелунгів", "Райнеке-Лис"), С.Гермліна ("Аргонавти"), Г. де Бройна ("Трістан та Ізольда"), В.Гайдучека ("Дивні пригоди Парціфаля"), Й.Новотного ("Кудруна") та ін. Інд. літ.-знавць Нандлал Д. Датт переловив англ.

прозою казк.-героїчну поему ст.-давн. Індії "Рамааяна". Укр. переклад цієї А. здійснила Н.Калачевська (1959). Сильна традиція А. в Чехії починається зі "Старовинних переказів чеського народу" (1894) А.Грасека. За гітлерівської окупації Чехії І.Ольбрахт (1889-1952) створив три кн. А.: "Біблійні історії" — 1939, "Зі старих літописів" — 1940, "Про мудреця Білпая та його звіряток" — 1941 (зб., видана лише 1947, містила варіації сорока однієї **притчі** зі славновісної інд. **"Панчатантри"**). Мета Ольбрахта не обмежувалася просто адаптуванням: сенс перероблених міфів, оповідей, притч він наближав до сусп.-політ. проблем того часу. 1975 вийшли "Працькі легенди" Ф.Лангера, 1980 — "Метаморфози кохання" (за Овідієм) В.Адлової. В укр. л-рі А.-переказ сер-віч. нім. **тваринного епосу** з елементами **онаціональнення** залишив І.Франко ("Лис Микита"). Як А. можна розглядати кн. М.Білика "Золотий Ра: Геродотові історії у вільному переказі" скорочений переказ роману Ф.Рабле "Гаргантюа і Пантагрюель" І.Сидоренко тощо. Дані переповідання є А. видатних пам'яток л-ри минулих епох — **міфів, героїчного епосу, лицарських романів**, які в автентичній формі важкодоступні суч. читачеві. Примітивізованою формою А. в суч. л-рі Зх. є **комікс**.

А. для дітей освячена традицією й часто є доконечною. Тв. переповідається в пристосованому для дитячого сприйняття вигляді. Скорочуються нецікаві для мал. читача складні філос., описові місця, автор. відступи та розміркування. Такими є розраховані на сприйняття школярів різні версії "Біблії для дітей", А. багатьма мовами "Дон Кіхота", "Гулливера", "Робінзона Крузо". Лише в Україні між 1891 і 1906 було надруковано чотири А. роману Д.Дефо. Перша з них — "переказ" Б.Грінченка "Робінзон. Оповідання про те, як один чоловік по чужих краях мандрував і як він сам на острові серед моря жив". Прекрасні А. укр. мовою міфології та епосу здійснила для дітей К.Гловацька: "Міфи давньої Греції", "Гомерова Іліада", "Гомерова Одиссея"; давн.-рус. пам'ятки — В.Близиць: "Повість минулих літ" (1981). В А. для дітей скорочуються й місяця еротичного, грубо натуралістичного, "жорстокого" змісту (напр., автоадаптації "Гіперболоїда інженера Гаріна" і "Петра Першого" О.М.Толстого).

Можливі додаткові пояснення в самому тексті чи в примітках, введення важливих змістово-композиційних складників (нешаслива розв'язка в "Червоній Шапочці" Ш.Перро і варіанти шасливої розв'язки в її переробках).

2. Пристосування літ. тв. до вимог або потреб ін. мист-ва, переважно надання проз. тв. чи поезії драм. форми для потреб театру, кіно, радіо, телебачення тощо. Такі А. можуть здійснюватись самим автором або адаптатором. Як правило, А. виникає в результаті "репертуарного голоду", дефіциту літ. матеріалу для суч. засобів комунікації та масової інформації.

Див.: **Екранізація, Інценівка, Сценарій**.
Анатолій Волков, Петро Рихло

АДАПТОВАНИЙ ТЕКСТ (адаптоване видання) — спрощений, пристосований для сприйняття малопідготовленим читачем текст літ. тв. Найчастіше адаптуються тексти класиків л-ри та нар. казки для тих, хто вивчає іноземну мову. Полегшення сприйняття досягається скороченням, спрощенням синтаксичних конструкцій, зменшенням лексичного запасу, заміною слів і словесних зворотів. Можливі вставні пояснення окр. слів, словосполучень, образів і ситуацій. **Адаптація** вимагає бездоганного володіння мов. засобами, щоб зберегти стил. своєрідність автора.

Адаптація тексту можлива і без перекладу. Так, Л. Толстой сам адаптував "Війну і мир" для простого люду і дітей. У цій редакції з канонічного тексту було зокрема вилучено фрагменти тексту іноземними мовами, спрощено філос. роздуми автора та героїв **роману-епопеї**.

Див.: **Адаптація**

Анатолій Волков

АДЕКВАТНИЙ ПЕРЕКЛАД передбачає максимальний рівень еквівалентності, не припускає порушень літ. мови і худож. структури оригіналу, тобто відтворює єдність його змісту та форми засобами ін. мови. Деякі перекладознавці пропонують використовувати замість терміна А.п. терміни **точний переклад**, **повноцінний переклад**, **вірний переклад**, маючи на увазі вичерпну передачу змісту першотв. й повноцінну функціонально-стиль. йому відповідність.

Валерій Лавренов

АЕД (від грец. *aoidos* — співець) — давн-грец. виконавець епіч. пісень на службі царів або громад. Бували також мандрівні А. Співали А. під власний муз супровід на формінкс(сі), лірі чи кіфарі. Крім епіч. співів, А. займалися віщуванням. Вони були виразниками понадіндивідуального світовідчуття. В "Одіссеї" А. згадуються поряд з майстрами-ремісниками, що засвідчує професійний статус А.:

Ти хоч і знатного роду, та зле говорив, Антиною.

Хто б це чужинців шукав, щоб до себе запрошувати в гості,

Крім хіба тільки таких, що для дла бувають потрібні. —

Чи ворожитів, чи теслів, а чи лікарів від хвороби.

Чи піснярів божественних, щоб радість приносили співом. —

Скрізь по безкрай землі для смертних вони є жалані" (XVII).

В "Одіссеї" наведено й імена двох А.: Демідок і Фелій. Розквіт мист-ва А. припадає на VIII-VII ст. до н.е. На межі VII і VI ст. до н.е. відбулося відокремлення поезії від музики. На зміну А. прийшли **рапсоди**.

А. — типові давні синкретичні носії фольклору в широкому розумінні цього терміну. Типол. подібні виконавці існували в більшості народів, на Сх. — аж до XX ст. включно.

Див.: **Акин, Ашуг, Бард, Джангарчі, Ірчі, Манасчі, Трувер, Шаір**.

Анатолій Волков

АЗІАНІЗМ (від грец. *asianos*, лат. *asianus*) — стильова течія в давн-грец. і лат. **риториці** та

красному письменстві, що виникла у III ст. до н.е. на теренах Мал. Азії (Карія, Лідія, Мізія, Фрігія) в рамках **гелленізму** на протигагу клас. риториці. Засновником А. вважають Гагезіаша з Магнезії в Лідії. А. прагнув створення виразного нар. мов. стилю. На царині лексики — словесна орнаментальність, насичення тексту незвичними нешоденними словами (**неологізмами** та **варваризмами**). Синтаксично: стислі речення при одночасному нагромадженні вишуканих фігур і тропів. А. — стиль проз. тв., який водночас користувався притаманними віршеві засобами, до того не вживаними в прозі: звук.

інструментовка, асонанс, **рими**. Вел. вагу мав прийом контрасту на різних структурних рівнях: **антоніми**, **антитези** тощо аж до руйнації гармонії форми та змісту. В II ст. до н.е. А. поширюється в рим. риторичі від ораторства вишого рівня: Гай Гракхус (153-121 до н.е.), Луцій Красс (140-91 до н.е.), учитель Цицерона, Гортензіус Горталкус (114-15 до н.е.), старший сучасник Цицерона, якого він спершу наслідував. Ікні промови студіювали пізніші стилісти та граматики. А. стає звичним і у шкільному декламуванні. За античності А. сприймався як наслідування первнів сх. культури — це був чи не перший прояв **філооріанталізму** в Європі. Звідси і сам термін А., що його запровадив Цицерон. Крім того, він виділив два різновиди А.: **сентенційний стиль** (короткі, антитечно побудовані, гостро акцентовані речення) та **пишномовний стиль** (багатослівний, патетично напружений). У л-рі найвидатнішим репрезентантом А. був драматург і філософ Сенека, що його стиль звано **срібною латиною**. А. впливав на пізноантичну прозу, на естетику та патетику Сервіччя, **Відродження**, найбільше — **бароко**, він прищепився в церк., надто православ. красномовстві та письменстві.

Як заперечення А. в I ст. постає явище **пуризму** — **атткізм**

Анатолій Волков

АЙРЕН — мал. жанр вірм. поезії: п'ятнадцятискладовий цезурований чотиривірш з моноримом (інколи складається з кількох чотиривіршів). Змістовно й формально А. закорінений у фольклорі, у творчості **ашугів**. В л-рі відомий з X ст. в Григора Нарекачі. Найвищим досягненням жанру є А., що їх традиція приписує **варплету** Наапету Кучакові (XVI ст.). З поетів XX ст. А. творили В. Давтян, С. Капутикян, Н. Сагінян. А. бувають любовні, філос., морально-повчальні. Особливу тематичну частину складають блукацькі пісні (**гаріба**). Використовуючи бібл. та трад. бл-сх. мотиви, А. визначаються стислістю, філософічністю, психол. точністю. Основний сенс міститься в останньому рядкові. А. вважають функціональним відповідником европ. **сонету**.

Анатолій Волков

АЙТИС (від казах. *айту* — розповідати) — трад. змагання, поет. турнір з елементами нар. драми казах. **акинів**. Учасник такого турніру зветься **айтиг**. У старовину А. відбувалися в урочистій

обстановці, айтиги надягали пишнobarвне убрання. Тепер урочистість зменшилась, але А. зберігає видовишний характер. Виконання супроводжується рухами (домбра підноситься над головою, округується навколо тулуба), виразними жестами та мімікою. Участь у А. вимагає знання трад. поезії. Так, пісня айтига має складатися з двадцяти чотирьох чотиривіршів: шість строф — вихваліяння орудника свята, три — двох сусідок айтига, шість — речей і худоби, далі три гумор. строфи, п'ять — виспівували кохання. Заклучна строфа має являти анациклічний вірш, тобто такий, який можна продекламувати з поч. до кін. й навпаки, не змінюючи порядку слів. Ін. вид А.: один айтиг кидає поет, виклик, другий його приймає, експромтом відповідає. Це вимагає швидкої реакції. Постає своєрідний вихваліяння драм. діалог. А. може бути змаганням між визнаними митцями, між початківцями, між чоловіком і жінкою, між двома дівчатами. Часто А. є засобом трад. родового протистояння: вихваліяння свого, — приниження ін. роду. А. міг полягати й в обмінюванні **віршованими загадками**. Типол. А. нагадує кельт. **ейстеддфорди**, змагання нім. **міннезігерів** і **майстерзігерів**

Анатолій Волков

АКАФІСТ (букв. грец. *akathistos hymnos* — гімн, який співають не сидячи) — у богослужінні похвальний **гімн** на честь Богородиці та святих. Тяжкі до метр., синтаксичного та композиційного упорядкування. Зразком А. був пам'ятник візант. л-ри невідомого автора (приписується поетові VI ст. Роману Солодкоспівцеві) "Акафіст Пресвятій Богородиці". Він складається з зачину (кукуля), 12 вел. строф (**ікосів**) та 12 мал. (**кондаків**), що строго змінювали одна одну; при цьому кожна з них починалася з чергової літери грец. алфавіту (всього 24). Уявлення про цей А. дають такі фрагменти.

Ікос I

Ангел найстаріший з неба посланий був вітати Богородицю: Радуйся, І враз з безтілесним словом бачучи Тебе, Господи, здивувався й стояв, бо через Тебе прокляття зникне.

Кондак I

Тобі, Провідниці войовничій, ми слуги Твої пісню перемоги співаємо, врятовані ж з біді пісні вдячній приносимо, Богородице, а Ти, що маєш силу переможну від усяких бід визволяй нас, щоб виголошувати Тобі: Радуйся, Мати Божа, Діво Грнеперочна.

Особливою прикметою цього тв. була надзвичайна забарвленість звук. інструментовкою та стил. прикрасами, перш за все, похвальними **епітетами** (хайретизмами), що вони, зокрема як рефрен (**тропар**), завершували всі ікоси; композиційне значення мали й повтори ("хвалить Господа"), що вінчали кондаки та розділяли ікоси на субстрофи.

Уважалося, що складати А. гідні лише найдостойніші люди. Тому, напр., у опівданні

А.Чехова "Святої ночі" ценці засуджують свого співбрата, що пише власні А. — "через гордоші".

Борис Іванюк

АКИН — у Казахстані та Киргизстані, а також у Хакасії — нар. синкретичний митець, поет-імпрровізатор, композитор-мелодист, співець-виконавець речитативом власних тв. у супроводі домбри чи коби. Мист-во А. — типовий приклад поєднання **традиції з імпрровізацією**. Саме імпрровізаційність А. ризниться від **жірші**. Крім виконання власних пісеньних тв., А. майстерно переповідають і переробляють нар. поеми, **казки, легенди, епос**. Мист-во А. вимагає професійної підготовки, володіння скарбами нар. творчості та мови, артистичності (міміка, жести, виразність мовлення), а також міцної пам'яті та спостережливості. Своєрідною формою перевірки майстерності А. є **айтис**. Тв. А. зберігаються в пам'яті авторів або поширюються шляхом усно-фольклор. побутування. Перші записи їхніх пісень зроблено казах. і рос. вченими лише в сер. XIX ст. Існують неформальні школи А. (майстер і учні). За жанр. репертуаром серед А. можна розрізнити епиків, ліро-епіків, ліриків, майстрів імпрровізації на задану тему. В трад. формах А. відгукувалися на сьогодення. Зміст пісень А. різноманітний. У них вихваліяли ханів, бейів, оспівували минувшину, патріархально-феодалний устрій, стверджували ідеї ісламу; з ін. боку — поетизували нар. героїв, викривали сош. негаразди. В кочівничтві та неписьменності мист-во А. було вагомим чинником підтримання нар. традицій і, навіть, етнічного самоототожнення. В нар. пам'яті збереглися імена лише небагатьох А. минулого. Хронологічно першим з них у Казахстані був Бухар-Жірау Калкаманов (1693-1784). За советських часів А., подібно до всіх митців цього періоду, часто оспівували партію, Сталіна тощо, але кращі А. створювали й високохудож. ширі тв. (напр., "Ленінградці, діти мої" казах. А. Джамбула Джабаєва, 1846-1945). Залишаються популярними А. й у наш час.

Типол. з А. споріднені такі носії професійного чи напівпрофесійного трад.-імпрровізаційного мист-ва, як **ашуг, бард, вагант, гусан, жонглер, кобзар, майстерзігер, шпільман**.

Анатолій Волков

АКМЕІЗМ — (від грец. *akme* — вищий ступінь чого-небудь, вершина) — течія в рос. поезії. Викристалізуванню А. передувала стаття М. Кузіна "Про прекрасну ясність" (ж. "Аполлон", 1910, № 4), де було задекларовано засади т.зв. **кларизму**. Безпосередніми теоретиками та засновниками А. стали М. Гумільов та С. Городецький. Їхня стаття в ж. "Аполлон" (1913, № 1) становила худож. маніфест цієї течії. А. мав організаційну структуру — "Цех поетів" (1911-14, 1921-23), своєрідну поет. студію, що її очолював

М. Гумільов. Друкованими органами А. були ж. "Вісник акмеїстів" та "Вісник акмеїстів".

ім. Василя Стефаника

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

№ 661860

до "Цеху поетів" входили Гумільов, Городецький, А.Ахматова, М.Зенкевич, О.Кузьміна-Караваєва, О.Мандельштам, В.Нарбут. Згодом до А. прилучилися Г.Адамович, Г.Іванов, Кузмін, М.Лозинський, І.Одоевцева, М.Оцуп, В.Рожественський, Б.Садовської, Л.Столиця. Вплив поезити А. зазнали Г.Шенгелі, М.Тихонов, Е.Багрицький. А. — один з найяскравіших феноменів Срібного віку — був, разом з усім величезним піднесенням рос. мист-ва поч. ХХ ст. — придушеною Жовтневою революцією. 1921 Гумільова розстріляла ЧК. Організація розпалася, шляхи акмеїстів розійшлися. Найвизначніші після Гумільова поети — Ахматова, Мандельштам — зайняли позицію внутр. еміграції. Кузьміна-Караваєва, Г.Іванов, Адамович, Одоевцева емігрували. Городецький і т.зв. ліві акмеїсти Зенкевич і Нарбут перетворилися на другорядних типова советських поетів.

Попередником А. був І.Анненський. А. визнавав "своїм батьком" **символізм**, але водночас заперечував худож. систему символізму: його принципиовою недомовленості, містичності, езотеричності. А. еволюціонував від символістської тьманої до оспівування "речовості", предметності. Від символу до конкретності, гострого відчуття явищ природи, культури, образів-реалій. Було проголошено худож. боротьбу: "За цей світ, що звучить, має барви і форми, вагу і час, за нашу планету Земля". З цим пов'язана друга назва А. — **адамїзм** — (від вірша Городецького "Адам") утвердження природного безпосереднього, незіпсованого, ясного погляду на життя. Зображення реальних предметів поєднувалося з прагненням до клас. ясності, до того, що Кузмін називав **кларизмом**. Таким засадам відповідала мова, наближена до повсякденної інтелігентної, але концентрована, лаконічна, без недомовленостей або натяків. Націленістю на зображення предметності світу пояснюється переважання іменників над дієсловами та прикметниками. Засвоївши досягнення символістів у версифікації, напр., **дольник**, **верлібр**, А. назагал перейшов від "муз вірша" символістів до говірного, що був ідеально придатним для матеріальної образності, зображення навколишнього світу, а також для вагомості в А. екзотичної тематики. Для А. поет — не пророк, а майстер-ремесник. Афористично висловив естет. кредо А. Мандельштам: "Красота не приходить полубога, а хищний глазомер простого столяра". Такою настановою пояснюється назва об'єднання акмеїстів "Цех поетів" на кшталт сер-віч. ремісничих цехів.

Щодо тематичного репертуару А. був досить різноманітний. Гумільов — афр. екзотика, природа та звірі, волюнтаристський культ сильної людини — мореплавець, мисливця, воїна. Зенкевич — ідеї натурфілософії, відтак образи доіст. життя Землі, допотопні потвори. Нарбут — побут, сковородинсько-гоголівські **ремінісценції**. Ахматова — психологія глибокої любові,

переживання. Окремо слід зазначити своєрідний культ С.-Петербургу в поезії А.

Відкидаючи та заперечуючи твор. настанови попередників: символізму, а ще більшою мірою реалізму, А. сполучав неоклас. та неоромант. тенденції. Він спирався на багаті й різноманітні традиції, синтезуючи та оновлюючи їх: 1) рос. поезії Золотого віку: О.Пушкіна, Є.Баратинського, М.Лермонтова, Ф.Тютчева; 2) класицизму й культури XVIII ст.; 3) фольклору та міфології як нац. рос. (Городецький, Ахматова), так і екзотичних (Кузмін, Мандельштам). Взагалі А. властиве знання та твор. засвоєння зх-європ. мист-ва, насамперед набутку **Відродження**, XVIII ст., доби романтизму.

А. об'єднував поетів вельми високого культ. рівня та глибоких не лише суто літ., але й літ-знавчих зацікавлень. (Найширші культ. обрії — в Гумільова). Акмеїсти займалися критикою (Гумільов), літ-знавством (Ахматова, Мандельштам, Рожественський). Ці висока культурність і розробленість поет. техніки відбилася в тому, що акмеїсти були першорядними перекладачами світ. поезії: Гумільов, Ахматова, Городецький, Зенкевич, а Лозинський взагалі став одним з краших перекладачів післяреволюційного часу.

В рос. малярстві спорідненим з А. явищем був "Світ мистецтва", зокрема, в естетизації XVIII ст. (О.Бенуа, К.Сомов, Є.Лансере, Д.Бакст).

В укр. поезії за багатьма параметрами А. відповідає поезія спорідненим з А. явищем був "Світ мистецтва", зокрема, в естетизації XVIII ст. (О.Бенуа, К.Сомов, Є.Лансере, Д.Бакст).

В укр. поезії за багатьма параметрами А. відповідає поезія спорідненим з А. явищем був "Світ мистецтва", зокрема, в естетизації XVIII ст. (О.Бенуа, К.Сомов, Є.Лансере, Д.Бакст).

Анатолій Волков

АЛАНКАРА — категорія давн-інд. поезити, якою обіймається система "прикрашеного" слова, точніше слова, котре вже саме по собі є "прикрасою". Давн-інд. вчені нараховували від 4-х до 112 типів словесних прикрас (трактати "Натяшастра" та "Кав'яланкара").

Семен Абрамович

АЛЕГОРІЯ (від грец. *allegoria* від *allos* — інакший, *agoreo* — говорю) — один з видів іномовлення, вираження абстрактного об'єкта (поняття) через конкретний образ. А. часто залічуються до групи метафоричних тропів, оскільки вона заснована по суті на внутр. порівнянні, коли одне явище зображується і характеризується через ін. Однак А. відрізняється від споріднених з нею тропів тим, що в ній наявна конкретна символіка і логічний акт перетлумачення, відсутній, напр., в **метафорі**. За допомогою персоніфікації А. трансформує ідеальне в матеріальне, абстрактно-умоглядне в образно-емпіричне. (Правосуддя як жінка з зав'язаними очима та терезами в руках, любов у вигляді ант. бога кохання Купідона-Ерота-Амура, смерть як скелет з косягою тощо). В А., на думку

Й.В.Гюте, митець для втілення "заг. шукає особливе". На відміну від **символу**, А. не просто "означає" явище, яке мається на увазі, а фактично "є" ним. Якщо у символі втілюється одиничне, кризь яке проглядає абстрактне, то А. свідомо зображує заг. і абстрактне в одиничному. А. однозначна, в той час як символ відзначається багатозначністю. Через свою одномірність А. певною мірою обмежена у виражальних можливостях. Небезпека алегоричного мист-ва полягає в надмірному раціоналізмі, сухому моралізаторстві, особливо в дидактичній л-рі. На А. заснований шерег літ. жанрів: **байка**, **притча**, **аполог**, **парабола**, **мораліте**. Тісно пов'язана А. також з **міфом**. емблемою, знаком. Але А. може стати основою будь-якого жанру в тих випадках, коли предметом поет. творчості стають абстрактні поняття і відношення (соц., політ., рел., філос., етич.). Розрізняють т.зв. "чисту" і "змішану" А. В останній окр. слова зберігають номінативне значення і полегшують розшифрування ("слова-ключі").

А. виникла з розкладом культової міфології й своїм корінням сягає алегоричного тлумачення старов. міфів, напр., в творчості грец. поета Алкея, в "Амурі і Псіхеї" Апулея, але особливо у "Психоматії" Пруденція (біля 400), де зображено боротьбу добротності та гріховності за душу людини. В Сер-вічч. А. зустрічається в любовній ліриці **трубадурів** і **міннезінгерів**, в дидактичній літ-рі, духов. драмах (**містерії**, **міраклі**), в "Романі про Лиса". "Романі про Троянду" де Лорріса та Ж. де Мена, "Видінні Петра-орача" В.Ленгленда, в "Трістані та Ізольді" Готфріда Страсбурзького (любовна А.), в "Кораблі дурнів" С.Бранта (гротескна А.), в сатирах епохи Реформації та рел. воєн в Німеччині, Франції, Англії та ін. європ. країнах. Високим зразком А. є "Божественна комедія" Данте Аліг'єрі, незрідка послуговувалися цим прийомом представники **Відродження** — Ф.Рабле ("Гаргантюа і Пантагрюель"), Е.Спенсер ("Королева феї"), Еразм з Роттердаму, Г.Сакс, М.Рей та ін. Алегоричне переосмислення образів ант. міфології знаходимо в **класицизмі**. Найбільшого, після Сер-віччя, поширення набуває А. в добу **бароко** (Кальдерон де ла Барка, Дж.Беньян, А.Ф.Донн, А.Гріфіус, М.Опіц, Ф. фон Логау, Х.Гріммельсгаузен). Обґрунтування барочної А. намагалися дати теоретики бароко Тезауро, Б.Грасіан. У своїй пізній творчості до А. звертається Гюте ("Фауст", 2-а част.). У **романтизмі** А. зустрічається як символ таємничого ("блакитна квітка" Ф.Новаліса) або втілення загрозливих сил (поезія Л.Тіка, "Мармурова квітка" Й. фон Айхендорфа). Світоглядні А. наявні в творчості Р.Вагнера ("Перстен Нібелунгів"), в ліриці символістів (Лотреамон, А.Рембо). А. притаманна також **неоромантизмові** та **експресіонізові** як форма вираження неймовірного, містично-фант. ("Пер Гюнт" Г.Ібсена, "Гра марень", "Соната привидів" А.Стріндберга, "Пробудження весни" Ф.Ведекінда). Реаліст. л-рі також не чужа А. Вона

з'являється там, де розкривається абстрактне значення зображуваних конкретних фактів і взаємовідносин (сон Анни Кареніної або сон П'єра Безухова у Л.Толстого, сад Парадізу в "Злочині абата Мура" Е.Золя). "Острів пінгвінів" А.Франса — філос.-алегоричний роман, персонажі якого — пінгвіни — символізують людські лінощі, тупість, лицемірство. Алегоричними образами прожив в основі роману К.Чапека "Війна з саламандрами".

А. часто використовували і з цензурних міркувань (казки М.Салтикова-Шедрина).

В укр. л-рі алегоричними образами пронизана полемічна літ-ра, **шкільна драма** XVII-XVIII ст., тв. Г.Сковороди (трактати, "Басні Харьковские"), І.Котляревського ("Енеїда"), байки П.Гулака-Артемовського, Є.Гребінки, С.Руданського, Л.Глібова. До А. звертались Т.Шевченко, І.Франко, Леся Українка та ін. Алегоричними є назви багатьох тв.: "Хіба ревуль воли, як ясла повні?" Панаса Мирного та Івана Білика, "Трапороносці" О.Гончара, "Правда і кривда" М.Стельмаха тощо. А., що зросли на фольклор. ґрунті, органічно вплітаються у т.зв. укр. химерний роман (О.Ільченко, В.Земляк та ін.).

Петро Рихло

АЛЕКСАНДРІЙСЬКА КУЛЬТУРА — культура, яка складається за Птолемеїв в епоху **геллінізму** на терені Александрії Єгипетської (IV-I ст. до н.е.), але була відома всій території, що її колись обійняла імперія Александра Македонського. На тлі руйнування споконвічних цінностей як грец., так і ізолюваних культур Сх. (вавілонської, єгип., почасти гебр. тощо) утворюється культ синкретичності. Зливаються божества й міфології, розвиває мист-во перекладу й філол. культура, закладаються основи літ. критики, створюються знамениті Александрійська бібліотека й Музей, в яких вел. увагу надають вивчання **текстів**, завдяки чому закладаються основи філол. методу й **текстології**. В лоні А.к. чи не вперше в такому масштабі утверджується культ старовинного, й, поруч з ним, гостре відчуття літ.-мист. новаторства. Ант. та аз. традиції стильових рішень збагачують одна одну. Виникає розуміння нац. **стилю**. Створюється "вчена", "цитатна" поезія, й рафінована витонченість її манери, переобтяженість культ. асоціаціями вільно сполучається з потягом до відтворення безпосереднього переживання й "грубої" повсякденності. Відшліфувалося поняття **стилізації** під трад. або загалом "чужий" стиль. До вел. звершень цієї епохи слід залічити створення т.зв. Септуагінти, грец. перекладу Ст. Завіту, що зрушило стіну нерозуміння між Сх. і Зх. в сфері культури й визначило багато в чому шляхи проникнення християнства й бібл.-євангельських сюжетів у гелліністичну свідомість. Саме в рамках А.к. вперше спостерігається прагнення до створення синтетичної, всесвітньої культури, до взаємозбагачення мист.-культ. **традицій** різноманітних народів та їхньої інтеграції — при

пильному вивченні й порівн. аналізі цінностей і формальних особливостей кожної з них.

Найвидатніші письменники, що виразили смаки грец. культ. верхівки — Антімах, Філіт, Асклепід, Каллімах, Аполлоній, Теокрит, Герод та ін. і започаткували тип "вченого" поета, який цікавиться рідкісними міфол.-літ. сюжетами або дидактичними тв. Виникають гра **архаїзмами** та "фігурні вірші" у вигляді жертovníка, сокири тощо. Поети полюбили малі жанри: **елегію**, **епіграму** тощо, сполучаючи витонченість форми з підкресленим натуралізмом образу та побутовим колоритом. Теокрит створив нов. жанр — **ідилію** (переважно буколічну), започаткувавши цілий напрямок світ. л-ри.

В Александрії розгорнулася пізньоант. рел.-філос. думка, що прагнула синкретизації й синтезу (напр., божество Серапіса, яке мало синкретизувати Зевса, Озириса та Ягве). Широко розгорнули діяльність піфагорейці та платонізм. Сформувалася найдавні. літ.-знавчий метод екзегези (аналізу символічного підтексту тв.) у Філона Александрійського. За часів раннього християнства й панування Візантії складається перша школа богослов'я, яка прагне використати досвід поганської філософії для створення христ. **апологетики**. За переказом, засновником її виступив євангеліст Марк, якого наслідували видатні патристи: Климент та Ориген. Вони трактували Св. письмо з т.з. платонізму; напр. — тіло є темнища душі; звідси й виникнення ченештва. Виникло навчання катихизму. Звідси ідеї християнства поширювалися на Сх. та Африку (сирійці, єгип. копти та ефіопи). Розвинувся вчення гностиків й знайдено їхні численні **апокрифи**. Александрійські бібліотека та Музей, навколо яких складалася справжня академія, гинуть спершу 391 в борінні християн та язичників; те, що виникло на їхній основі, загинуло вдруге й остаточно під час араб.-мусульман. навали 640.

Традиції А.к. проте не занепадають. Впродовж Сер-віччя ними живиться (в християнізованому варіанті) весь візант.-правос. регіон. Йдеться не тільки про суто богословсько-філос. л-ру, але й про худож. явища. Так, форма "фігурного вірша" активно використовується сер-віч. поетами, у т.ч. укр. і рос. (напр., творчість С.Полоцького); це доживає аж до часів модерну ХХ ст. (каліграми Г.Аполлінера, І.Б.Антоніча, Л.Кондрашенка, А.Вознесенського та ін.). Для О.Вайлда А.к. була батьківщиною вільної літ. думки, місцем виникнення літ. критики. (пор. з трад. поглядом, що остання виникає лише у Франції часів Д.Дідро). В ХХ ст. традиції А.к. стали відправною точкою для вишуканих стилізацій М.Кузміна ("Александрійські пісні"), в яких сполучення натуралізму та поет. незвуженості, літ. вченості та духов. свободи є прямим відлунням А.к.

Семен Абрамович

АЛЕКСАНДРІЙСЬКИЙ ВІРШ — у **силаботоніці** — 6-стоповий цезурований (після 3 стопи) ямб з суміжною римою.

Назва походить від ст.-франц. поеми про Александра Македонського (XII ст.), яка спричинила появу А.в. у франц. **силабіці**, в якій він визначався як 12-складовик з парною римою та цезурами після 6-го складу і перед римованими словами. А.в. набув найбільшого розповсюдження в добу класицизму і використовувався у багатьох жанрах — **елегії**, **сатири**, посланні, **трагедії**, **епосі** та ін. Проіснував до ХХ ст. як у перекладацькій, так і в оригінальній творчості (напр., "Олександрійські вірші" М.Рильського, М.Зерова):

Як ніжна праосінь, ти йдеш моїми снами;
Мов китиці калин, рожевієш устами,
Очима темними, мов вереснева ніч,
Окружлістю тьмяних алябастрових гілч
Ти невідступно скрізь з моїми почуттями.
(М.Зерова)

Борис Іванюк

АЛКЕЄВА СТРОФА — ант. строфа, названа за іменем давн.-грец. поета Алкея (бл. 600 р. до н.е.). Найпоширеніший її варіант містить т.зв. Алкеєві вірші, а саме: два одинадцятискладники (одну каталектичну ямбічну і одну каталектичну дактилічно-трохеїчну триподію), один дев'ятискладник (гіперкаталектичний ямбічний диметр) і один десятискладник (акаталектична тетраподія з двох дактилів і двох трохеїв):

Сказати дещо хочу тобі одній,
Але, як тільки глянеш на мене ти, —
Уста мої змикає сором,
Перед тобою стою безмовний
(Алкей. "До Сафо", Пер. А.Содомори)

Поряд з **Сафійською строфою**. А.с. найчастіше вживалась Горацієм, тому її зрідка називають "гораціанською строфою". Ант. критики підкреслювали її "велич, стислість, і солодкозвучність, поєднану з могутністю". Г.К'ябрера, П.Роллі, Дж.Фантоні відродили її в Італії, в Німеччині до неї зверталися Ф.Г.Клопшток, Л.Х.Г.Гюльт, Й.К.Ф.Гюльдерлін, А. фон Платен, в Англії — А.Теннісон, А.Ч.Суїнберн. В Росії А.с. імітував В.Брюсов ("Наслідування Горація"), в Україні її оригінально використав В.Самійленко:

Єсть вічність, кажуть, душі безсмертні
Вмирати не можуть, ні руйнуватися,
Але по смерті мусять жити,
Можуть лізнати блаженство райське
("Україні. 11").

Петро Рихло

АЛКМАНОВА або **АРХІЛОХОВА СТРОФА** названа за іменами грец. поетів Алкмана і Архілоха (VII ст. до н.е.), чотирирядова строфа з чергуванням **гекзаметра** і т.зв. Алкманового вірша — одинадцятискладника, усченого чотирисопового дактиля. В рим. л-рі до неї зверталися Горацій, Сенека:

Звіз з цього світу й мене, ілірійською хвилею вкривши,
Нот. Оріона західного вісник.
Ти ж, мореплаве, прошу не вагайся піском тим леточим

Кості мої непоховані вкрити.
(Горацій. "До Архита", Пер. А.Содомори)

Петро Рихло

АЛОНІМ — (грец. *allos* — інший і *onyma* — ім'я) або **гетеронім** — різновид **псевдоніма**, підписання тв. неавтор. ім'ям, але чийось чужим справжнім ім'ям. Причини використання А. бувають дуже різні.

1. А. — засіб **містифікації**.

2. А. спосіб боротьби проти несприятливих цензурних умов. Так, коли відомому рос. літ.-знавцеві М.Бахтіну советська влада заборонила друкуватися, він умовив учнів поставити свої підписи під його монографіями: В.М.Волошинов — "Марксизм і філософія мови" (1924), П.М.Медведєв — "Формальний метод у літературознавстві" (1928).

3. А. як свідчення захвату ін. письменником, або ідейно-худож. близькості. Так, нім. романтик Гофман взяв собі ім'я Амадей через схиляння перед генієм Амадея Моцарта. Чілієць Нефталі Рікардо Рейес Басуальто під враженням "Малостранських оповідань" чес. письменника Яна Неруди використав чес. прізвище і ісп. **антропонім** і створив А., яким підписував тв. впродовж усього життя — Пабло Неруда. Угор. поет Дьюла Ййеш, перебуваючи під впливом В.Маяковського, підписав низку ранніх віршів прізвишем рос. поета. Отже, А. може бути свідченням міжнац. літ. взаємин.

Анатолій Волков

АЛОХРОНІЗМ — слово, яке не належить до основного словникового фонду мови даного часу через застарілість (**архаїзм**, **історизм**) або новоутвореність (**неологізм**).

Анатолій Волков

АЛХІМІЧНИЙ МІФ — термін культуролога В.Рабиновича, що розглядає алхімічний феномен як репрезентативний образ культури Сер-віччя, центральне поняття алхімії — поняття "філософський камінь", котрий мислиться як матеріальне втілення ідеї можливості перетворення природи речей. Основний комплекс ідей А.м. в Європі йде від гностиків, які започаткували думку про недосконалість реального світу. Згодом А.м. адсорбував ідею христ. вчення про можливість перетворення хліба й вина на тіло й кров Христові, людського в божественне тощо, хоча одночасно інтенсивно розвивав поганське езотеричне знання, яке прийнято було пов'язувати з міфічним Гермесом Трисмегістом. А.м. функціонує в рамках "потаємної", **окультурної літератури**. Ідеї та мотиви А.м. спостерігаються і в худож. творчості нов. часу (В.Шекспір, Й.В.Гюте, В.Гюго, П.Меріме, А.Франс, Г.Веллз, Г.Честертон, Т.Манн, Г.Гарсія Маркес, О.Пушкін, М.Гоголь, В.Жуковський, В.Брюсов, Ф.Сологуб, М.Булгаков, Г.Квітка-Основ'яненко, П.Куліш та ін.). Численні інтерпретації А.м. мають місце в суч. **науковій фантастиці** та **масовій літературі**.

Семен Абрамович

АЛЮБІА (від лат. *alludere* — гратися з ким-небудь, жартувати, посилатися) — різновид **запозичення**: відображення чогось без автор. посилання чи ін. засобів **авторського підкреслення** — звичайно короткий, ніби випадковий, але насправді потрібний натяк на певну обставину, ситуацію, подробицю, людину, образ А. розрахована на те, що читач помітить і сприйме її в зіставленні з першоджерелом і належним чином зрозуміє сенс уживання. В цьому відмінність від ремінісценції, з якою А. часто плутають.

За джерелами А. бувають ант.-міфол. ("Авгівеї стайні", "Політ Ікара"), ст.-завітні ("Бездонні небесні розкрилися", "Всесвітній потоп"), новозавітні ("Сіль землі", "Пошліну Юди"), іст. ("Ганнібалова клятва", "Сорок років дивляться на вас"), політ.-публіцистичні ("Чорна сотня", "Кухарчині діти"), літ. ("Останній з моїкан", "Вічний революціонер").

А. мають місце на різних мікро- і макрорівнях худож. структури. Так, рядок з "Євгенія Онегіна": "Вреден Север для мене" містить ситуаційну А. (яку, розуміли тогочасні читачі), на те, що автора роману було вислано з Петербургу на Пд. В поезії вживається А. на рівнях ритму, рими, строфи. На А. може бути побудований **образ-персонаж** (*Chef Salamander* у "Війні з саламандрами" (1936) К.Чапека — А. на Б.Муссоліні та А.Гітлера). Значущий **антропонім**-троп Лейтенант Чорних Капорів Іоанна Дарк (англ. *dark* — темна) у драмі Б.Брехта "Свята Іоанна Боєн" містить недвозначний натяк на Жанну д'Арк. По суті А. — позатекстове явище, тому вона може охоплювати творчість в цілому: "Людська комедія" О. де Бальзака, "Небожественна комедія" поль. романтика З.Красінського — А. на поему Данте Аліг'єрі "Божественна комедія", "Потоп" Г.Сенкевича — на **Біблію**.

А. — спосіб і свідство вміння даного тв. у певній традиції, а також позитивного чи негативного до неї ставлення. Тому міжліт. А. можливі, якщо чужомов. тв. став частиною нац.-літ. процесу, або загальновідомий читачам у перекладі. З огляду на це міжліт. А. є свідченням засвоєння чужонац. матеріалу культурою-реципієнтом.

Анатолій Волков

АЛЬБА (прованс. *alba* — світанок, ранкова зоря) — жанр сер-віч. **лишарської лірики**. Вранішня пісня, яка змальовує ніжно-болісне розставання закоханих на світанні, після таємного любовного побачення. Виникла й сформувалася в Провансі, на пд. Франції, в 1-й пол. XII ст. в середовищі прованс. **трубадурів** (Гіраут де Борнейль та ін.). В Німеччині як *Tageslied* (пісня дня) складала репертуар **міннезінгерів** (Дітмар фон Айт, Вольфрам фон Ешенбах). Як правило, в А. зображувалася типова ситуація: нічна зустріч лишаря і шляхетної дами (дружини сеньйора) в саду або в покоях замку переривається настанням світанку, який звістують природні явища

(пурпурова вранішня зоря, свіжий порив вітру, спів пташок) або звук річка з вежі замку чи пісня друга, який стоїть на чатах і попереджає про те, що час розставання настав. В А. переважає діалогічна форма (чергування строфічних реплік, взаємних скарг лишаря і дами), хоча зрідка зустрічається й монологічна А., що містять скаргу одного з закоханих. А. найчастіше писалися ямбічними стопами і моноримною строфою з заключним рефреном, в якому повторювалося слово А. На переломі лицарської і бюргерської лірики (**майстерзанг**) тематика А. стає об'єктом **пародіювання**, коли її типові сцени переносяться в бюргерську або в селянську обстановку (Штейнмар). Відгомін А. зустрічається в нов. європ. л-рі (сцена на балконі в трагедії В.Шекспіра "Ромео і Джульєтта"), де вона сприяє поглибленому психол. зображенню любовного почуття. А. захоплювався О.Пушкін, високо оцінюючи її поет. техніку, зокрема віртуозну риму. "Альба співана колісь на Вербну" входить до поет. **циклу** Г.Аполлінера "Пісня нелюбого".

Петро Рихло

АМЕРИКАНСЬКА ШКОЛА порівн. літ-знавства — наук. напрям, що склався в США в 2-й пол. XIX ст. Передісторією А.ш. є 1920-30 рр., коли стала відчутною обмеженість клас. **компаративістики**, що була репрезентована т.зв. **французькою школою**. Виникло крит. ставлення до її теор. настанов та до конкретних досліджень, що в них ці настанови уречевлювалися, до **європоцентризму**, самообмежування колом основних л-р європ. регіону, до майже виключно досліджування казусів впливів на матеріалі цих л-р. Ставало очевидною потреба розширити рамки досліджень, знайти засадничо нов. методологічний підхід.

Поштовхом до оновлення компаративістики став позаліт. і позаліт-знавчий чинник, як це неодноразово мало місце в історії науки. Поширення фашистсько-нацистських режимів і поч. 2-ої світ. війни спричинили численну еміграцію європ. інтелектуалів у безпечну Америку. На противагу Європі в Америці було визнавано отримані в ін. країнах наук. ступені. Відсутність нац. упередженості до науковців з ін. країн сприяло тому, що європ. компаративісти незабаром в багатьох амер. ун-тах розпочали викладання порівн. літ-знавства. Спершу це були вчені, які працювали в рідній франц. школі. Вихідці з Європи принесли з собою знання л-р своїх країн: чех Р.Веллек, німець Х.Френц, італійці Р.Поджіолі, Дж. Орсіні, поляк З.К.Фокжовський, росіянин Г.Струве, швайцарці В.Фрідеріх і Ф.Жост. Почалися пошуки нов. підходу, увиразнювалося протистояння клас. компаративістики. Постала доконечність теор. обґрунтування цього підходу. Адже фактично складався той напрям, що згодом дістав назву А.ш. Це відбулося 1958 на 2-ому конгресі новоствореної Міжнар. асоціації порівн. літ-знавства, що відбувся в ун-ті Пн. Кароліни, де зібралися відомі дослідники не лише з США, але й

з Ст. континенту. Трад. компаративізм був гостро критикований в доповіді Веллека "Криза порівн. літ-знавства": "Штучна демаркація предмету і методики, механічна концепція джерел і впливів, мотивація, що ґрунтується на культ націоналізму, яким би ліберальним він не був — ось симптоми давн. кризи порівн. літ-знавства".

На відміну від французької школи А.ш. основну увагу приділяє не конкретним казусам міжнац. рецепцій, але встановленню інтернац. заг. закономірностей літ. процесу, наднац. категоріям, таким як **жанри**, форми, **теми**, **стилі**, **течії**. У наш час А.ш. є чи не найвагомим напрямом у зх. компаративістиці. З позицій цієї школи друкуються впливові міжнар. журнали, відбуваються наук. конгреси.

Анатолій Волков

АНАБАЗИС (АНАБАСИС) — (від грец. *anabasis* — сходження) — назва кн. Ксенофонта про похід загону грец. воїнів під керівництвом Кіра Молодшого вглиб Перського царства ("вверх") та їх повернення ("вниз") до Чорного моря в 400-399 рр. до н.е. "Анабазисом Александра" назвав працю про Перс. похід Александра Македонського видатний грец. історик Арріан Флавій (II ст. н.е.).

У наш час слово А. вживається для позначення військового походу вглиб вражої території. Так, чес. письменник Р.Медек свою "Легіонерську пенталогію" — **цикл** романів, де шлях чехословац. леґіонів від перших боїв з австр. військами біля Зборова і Бахмача по через Росію, коли леґіонери воювали на боці білих, аж до Тихого океану зображено в героїзованому дусі — назвав "Анабазисом" (1921-27). У "П'ятидесятилітній історії Швейцарії" Я.Гашека назва розділу "Будейовицький анабазис Швейцарії", навіпаки, має іронічний сенс.

Анатолій Волков, Юрій Попов

АНАКРЕОНТИКА (АНАКРЕОНТИЧНА ПОЕЗІЯ) — грец. *anakreontika*, лат. *anacreontea* — вид лір. поезії, що пронизана епікурейськими мотивами і оспівує молодість, кохання, чуттєві насолоди, вино, жінок, радощі життя. Назва походить від імені давн.-грец. лірика Анакреон(т)а з Теосу (VI ст. до н.е.). Тв. Анакреонта збереглися лише в уривках, до нас дійшла зб. еротично-фривольних віршів "Анакреонтіка", написаних у стилі й дусі Анакреона в александрійську й пізнішу епохи. Вперше видана французом А.Етьєном 1554 вона містила 60 пісень різних авторів, які були оприлюднені анонімно. До XIX ст. ці пісні вважалися автентичними тв. Анакреона. Насправді ж найдавні з них належать до I ст. н.е. Ін. виникли ще пізніше. Зб. "Анакреонтіка", як і фрагменти тв. самого Анакреона, а також лір. вірші рим. поетів Катула, Горация ("Carpe diem!"), Овідія стали основою наслідувань в європ. л-рах і виникнення т.зв. анакреонтічної поезії, що відзначається світлими настроями, радісним світовідчуттям, незрідка вільнодумними ідеями. А. зображує

умовний світ, близький до **пасторалі** з її неодмінною атрибутикою — пастушими костюмами, трад. іменами і ситуаціями з ант. міфології (Афродіта-Венера, Ерот-Амур, Вахх-Бахус) на фоні ідилічного краєвиду з полями, луками, струмками, лісами і гротами. Основний тон цієї культивованої поезії ніжно-кокетливий, вишуканий, гедоністичний, м'яко-томливий. Граціозна легкість і гнучкість мови відкрили нові можливості для версифікації та образного втілення. Емоційна наснага А. справила відчутний вплив на формування **сентименталізму**. Поєднання сповненої еротичних **ремінісценцій**, легковажної грайливості артистично загостреної до **афоризмів**, та ясної, логічної, майже симетричної формальної побудови — одна з гол. зовн. ознак А., що не виражає справжніх почуттів, пережитого, а зводиться до стилізованої літ. гри поет. фантазії. Особливого поширення набула А. в європ. л-рах доби Відродження і Просвітництва. Шедру данину віддали їй сер-віч. **ваганти-голіарди**, італ. поет Т.Тассо, франц. поети Ф.Війон та поети "Гляди" (П. де Ронсар, Ж. дю Белле та ін.). Відчутні імпульси дістала вона від малярства рококо (Дж.Ватто, Л.Фрагонар, Ф.Буше). У зв'язку із захопленням філософією Епікура та П.Гассенді А. стала надзвичайно популярною у франц. л-рі (Г.Шольо, Ж.Грессе, Ж.Шаглен, Вольтер, А.Шеньє, Е.Парні, Беранже, Г.Готье, А.Реньє та ін.). Вплив франц. А.п. відчутний в Англії (М.Прайер, Е.Уоллер, Дж.Гей), Шотландії (Р.Бьорне), Німеччині (Й.Глейм, Й.П.Уд, Й.Н.Гетт, Ф.Гагедорн, Г.Е.Лессінг, Й.Г.Якобі, Л.Х.Г.Гельт, Ф.Шіллер, Й.В.Гьоте, Е.Мьоріке, А.Платен, Г.Мюллер та ін.), Швеції (К.М.Бельман), Польщі (Я.Кохановський, Ш.Зіморевич, З.Морштин, А.Нарушевич, Я.Князький, С.Трембецький, А.Міцкевич — "Пісня філаретів"), Чехії (В.Там, А.Я.Пухмайер, В.Неєдли, Ш.Гневковський), Румунії (Костакє Конакі), Болгарії (Пенчо Славейков). В Росії до А. зверталися Д.Кантемір, М.Ломоносов, О.Сумароков, В.Тредіаковський, М.Херасков, Г.Державін, К.Батюшков, М.Гнедич, Д.Давидов, А.Дельвіг, М.Язиков. А. справила значний вплив на О.Пушкіна, який перекладав А.п. і написав низку віршів в дусі Анакреона ("Вахкічна пісня", "Фіал Анакреона", "Бог веселий винограду", "Наслідування Анакреона").

В Україні відгомони А. можна зустріти у XIX ст. в піснях Ю.Фельковича ("Як засядьмо, браття, коло чари..."), С.Руданського ("Хлопці-молодці, пийте, гуляйте..."), у XX ст. в поезії М.Вороного (**цикл** "Amoroso"), О.Олеса ("Чари ночі", "Сміються, плачуть солов'ї..." та ін.), А.Кримського (зб. "Пальмове гілля", де традиції А. схрещувалися з бл-сх. мотивами) та ін.

У молодих л-рах, скованих догмами класицизму, А. відіграла свого часу прогресивну роллю, демократизуючи поезію, наближаючи її до реального життя, природності і простоти.

Типол. подібне явище в сх. л-рах — творчість Гафіза, Рудакі, Омара Хайяма.

Петро Рихло

АНАХРОНІЗМ (від грец. *ana* — вгору й *chronos* — час) — явище "перекручення" худож. та іст. часу в красному письменстві або риторичних жанрах. А. може свідчити або про помилку в зображенні подій даного часу чи епохи, або про свідому артистичну гру даною обставиною; в ін. випадку А. виступає як худож. прийом: такі А. у В.Шекспіра або "античний" антураж в тв. класицистів тощо; це типові культ.-іст. А., віднесення подій минулого або майбутнього до моменту оповіді й т.п. Такі А. виникають через недостатню обізнаність авторів в історії або через надмірне прагнення до **стилізації**; часом вони свідчать про повну чужорідність автора даній **традиції**. Інколи А. такого типу фіксують цілий етап життя вел. спільноти. Так, перетворення "половців" у сюжетах **билин** Київ. циклу на "татар" свідчить про узагальнення всього "стефу" в його багатовіковому протистоянні України-Русі. Культ.-іст. А. часом стають засобом свідомого "виправлення" історії (напр., опора М.Булгакова на сер-віч. ереси та Ж.Е.Ренана в змалюванні "справжньої" історії Христа).

Часом такий А. є виразом "автор. голосу" (монолог Пімена в "Борисі Годунові"). Можна також говорити про стил. А., які належить не до сфери ментальності, а лише до худож. форми. Так, активна консервація архаїчних жанр.-стильових структур може стати формантою стилю впродовж вел. проміжку часу. Стиль монументальних написів шумерських царів визначає на тисячоліття стиль подібних написів у Ассиро-Вавілонії й навіть Ст.-давн. Ірані. Або лат. поезія раннього Сер-віччя, активно освоюючи ознаки грец.-рим. поезії, пристосовує останню до виразу нов., "варварських" цінностей епохи християнства й феодалізму. Це — продуктивний контактний зв'язок. Навіть коли ми маємо справу з **пародією** на подібні стабільні структури, це здатне дати живий поштовх літ. формі. "Енеїда" І.Котляревського є пародія на класицизм, але укр. словесність у такий спосіб надолужує штучно відтяти у XVIII ст. можливість освоєння канону класицизму. Свідома гра А. починається широко в часи романтиків й, згодом, модерністів та постмодерністів, які їх наслідують, що супроводжується розвитком суб'єктивних та іронічних моментів.

Семен Абрамович

АНДЕГРАУНД (від англ. *underground* — підземелля, підпілля; цікавою видається версія, згідно з якою цей термін походить від англізованого варіанту нім. *andergrund* — ін. ґрунт, ін. основа). Можливий синонім — "контркультура". Специфічний **дискурс** (або субдискурс) в мист-ві, котрий вважає всі легітимовані (а отже, комерціалізовані) дискурси мист-ва ренегатськими, запалими у **кіч**. Адепти А. створюють власні ієрархії цінностей, якісними знаками яких є "відвертість", "опозиційність", "ширість", "підпілля", "справжність". А. іноді вважають етич.

інерцією **авангарду**, залишком авангардних зародкових дискурсів. Дискурс А. в мист-ві з'явився у вигляді рок-л-ри у 60-ті роки, пізніше літандеграунд в модифікаціях, синтезованих на основі елементів поп-арту, був включений у постмодерністський-дискурс. В Україні 60-80-х рр. літандеграунд існував здебільшого в ареалі рос-мов. креативі.

Володимир Єшкілев

АНЕКДОТ (грец. *anekdotos* — небачений, невиданий) — коротка, усна оповідь гумор. або сатир. характеру з несподіваною й дотепною розв'язкою. В основі А. звичайно покладений неординарний, потішній і повчальний випадок, який суперечить трад. уявленню про життєві явища. Значна частина А. генетично пов'язана з новелістичними (побутовими) сатир.-гумор. **казками**, сюжети яких широко розповсюджені у фольклорі багатьох народів. До найбільш древніх, відомих дослідникам, нар. А. належать кит. і інд. сатир.-гумор. мініатюри (4-3 ст. до н.е.). Ант. історики Плутарх (46-127) і Светоній (70-140) часто зверталися до А. для відтворення атмосфери приватного життя певної іст. особистості.

Вперше термін А. був використаний у Візантії до "Таємничої історії (анекдоту) Прокопія Кесарійського" (550), в якій автор висміює порядки при дворі імператора Юстиніана. В сер. віки і майже до епохи раннього **Відродження** (період розквіту міст) у Франції до А. відносили **фаблію** (франц. *fabliau*, від лат. *fabula* — історія, оповідання, байка) — невел. анонімні сатир. і гумор. тв., що зображують найрізноманітніші аспекти повсякденного, в основному міського життя. Фаблію мали вел. вплив не тільки на франц. л-ру, але й на письменство сусідніх з Францією країн: зокрема, від фаблію пішли **фацеції** і **новели** в Італії (італ. *favola* — жарт, дотеп) і **шванки** (нім. *Schwank* — жарт) в Німеччині. Завдяки численним літ. розробкам, писемним перекладам і переказам, а також публікаціям (П.Альфонсо, П.Браччоліні — в Італії та ін.) фаблію, фацеції і шванки стали широко відомими в багатьох європ. країнах. Основні їх анекдотичні образи та ситуації одержали ніби друге життя в новелі доби Відродження ("Кентерберійські оповідання" Дж.Чосера, "Декамерон" Дж.Боккаччо), в романі Ф.Рабле "Гаргантюа і Пантагрюель", а пізніше в комедіях Ж.Б.Мольєра, байках Ж. де Лафонтена, І.Кривола, новелах А.Чехова.

В 1-ій пол. XVII ст. в Росії та в Україні з'явилися перекладені фацеції, що прийшли із Польщі під назвою "фацеція" чи "жарт". Звичайно в Росії фацеціями називали вірш. тексти, підписи під лубочними картинками. Тематично вони були дуже близькі до зх-європ., франц., італ., нім. анекдотичних оповідей (хоча за формою були більш лаконічними), в яких висміювались нерозторопний селянин, непостійність жінок, сластолюбство і лицемірство окр. священнослужителів і т.д.

На основі А. з'явилися нові жанри, як напр., поль. **фрашки**, укр. **співомовки**. До А. часто зверталися укр. письменники Г.Квітка-Основ'яненко, С.Руданських, І.Франко, Остап Вишня, С.Олійник та ін.

У фольклорі багатьох народів Європи і Азії А. групуються навколо окр. коміч. персонажів, напр.: Ходжа (Молла) Насреддін у народів Сх. (тюрк., араб., кавк.), а також у балк. нар. анекдотичній традиції (у сербів, хорватів, македонців, болгар, албанців, румунів), Ахмет Ахай (у кримських татар), Тіль Уленшпігель (у німців), пошехонці (у росіян), Хитромудрий Петер і габровці (у болгар), Пекале Тиндале (у румунів), Пил-Чугі (у вірменів), Нгуєн Куїн (у в'єтнамців) і т.д.

Універсальні сюжети нар. А. (естон. дослідники зафіксували більше 1000 таких сюжетів) посідають визначне місце в кожному нац. репертуарі (див. Показки сюжетів усної прози за системою Аарне-Томпсона). Мобільність жанру, його відкритість для сприйняття будь-яких життєвих явищ і реалій сприяє синхронізації і надто активній взаємодії типол. і контактних явищ. Цілком зрозуміло, що в більшості випадків не сюжетна схема і не імена персонажів (навіть при їх спільності) визначають зональну і нац. специфіку А. Щодо цього можуть бути показовими тільки окр. мотиви, місцеві реалії, локальна атмосфера, стил. деталі, зв'язок з нац. традиціями, звичаями, ін. жанрами усно-поет. творчості (**прислів'я, приказки, загадки, побутові казки, легенди** і т.д.). Ті ж самі А. часто зустрічаються у сусідніх народів, напр., в українців, росіян, білорусів, пд. слов'ян, румунів і т.д. Для виявлення типол. паралелей, міграційних явищ і специфічних особливостей нац. репертуарів нар. А. (як трад., так і суч.) необхідний досить детальний системно-порівн. аналіз різномов. матеріалу при врахуванні всіх жанр., тематичних, стил. та ін. особливостей текстів.

Григорій Бостан

АНТИНІГІЛІСТИЧНИЙ РОМАН — жанр, явище в рос. л-рі сер. XIX ст. В коло тв., що об'єднані цією жанр. назвою, входять "Скаламучене море" О.Писемського, "Нікуди" М.Лескова, "Кривавий пух" В.Крестовського, "Сучасна ідилія" та "Віання" В.Авенаріуса, "Злочин і кара" Ф.Достоевського та ін., полемічний пафос яких спрямований проти ідеології нігілізму, що набула найбільшого розголосу в "Біблії" нов. покоління 60-х рр. — романі М.Чернишевського "Що робити?" (1863).

Як **нігілістичний роман**, так і його жанр опонент є симптоматичним продовженням перехідної доби в суч. історії, коли, за висловом Л.Толстого, "все перекинулося і тільки-но вкладається", тобто коли усталені зв'язки людини з навколишнім світом руйнуються. Відчужена від них особа опиняється в ситуації вимушеного вибору ціннісних орієнтирів та екзистенційної поведінки. Колізія вибору передбачає три

стратегічні відповіді на питання "що робити?": або зберігати прихильність до минулого, що минає, або пристосуватися до суч. мінливої дійсності, або, нарешті, стати прибічником майбутнього. Щодо граничних варіантів вибору, то обидва вони містять в собі тенденцію до ідеалізації своїх часових пристрастей, що призводить — відповідно — до міфологізації минулого (сон Обломова з роману І.Гончарова "Обломов") та утопізації майбутнього (четвертий сон Віри Павлівни з роману Чернишевського "Що робити?"). Саме з позицій цих протилежних за своїм змістом ідеалів і здійснюється взаємна критика традиціоналістів та нігілістів щодо діагностування суч. ім історії перехідної доби та її ймовірних наслідків.

Ця умовна схема, підкреслюючи певні типол. ознаки літ. тв. 60-х рр. XIX ст., лише "в першому наближенні" впорядковує тогочасну літ. практику. Зокрема, жанр. поняття нігілістичний роман зводить до "спільного знаменника" тв., різноманітні за тематичними розробками, жанр.-композиційними особливостями, ідейними акцентами тощо. Напр., на противагу апологістичному ставленню Чернишевського до своїх, споріднених авторів за походженням, долею, світосприйманням і т. д., героїв І.Тургенєва ("Батьки і діти") зберігає споглядальну позицію щодо іст. постаті нігіліста, внаслідок чого в читача виникає подвійна реакція на гол. героя — Базарова, що відбілося в полеміці між літ. критиками Д.Писарєвим та М.Антоновичем після першої публікації роману (1862). Нігілізм в романі Лескова "Нікуди" набуває досить виразних рис памфлетного зображення. В "Обриві" Гончарова образ нігіліста Марка Волохова, незважаючи на пасивістичний х-р худож. temperamentу письменника, не спромігся уникнути дещо карикатурного зниження і т.д.

Особливу вагу як предмет кореспондування романів мала висунута Чернишевським етич. концепція, заснована на засадах "розумного егоїзму", або "розумних вигод", за якими намагаються жити "нові люди" — герої "Що робити?". Це спричинило підвищену діалогічність літ. процесу. З тою чи ін. мірою опосередкованості в обговоренні проблем, пов'язаних з етич. засадами екзистенційної поведінки та нормами життєвої моралі, взяли участь усі визначні тв. 2-ої пол. XIX ст., навіть якщо вони з хронологічних причин і не могли бути безпосереднім відгуком на роман Чернишевського (напр., "Батьки і діти" Тургенєва). Найгрунтовніше дослідження нігілізму пов'язане з ім'ям Достоевського, романи якого, починаючи з "Записок із підпілля" (1864), не обмежувалися тематичним висвітленням цієї ідеологічної течії, але й містили крит. пафос, підживлений вічною етикою Євангелія і спрямований проти нігілізму та його логічного породження — соціалізму, іст. наслідки яких мають, на думку письменника, деструктивний вплив на людську особистість, що дало підставу вважати деякі романи, насамперед, "Злочин і кара" та "Біси", романами-попередженнями.

При усвідомленні жанр. визначення А.р. треба зважати на те, що його крит. пафос був націлений проти перебільшення значення розуму, особливо в його просвітницькій змістовності, тобто як універсального інструменту пізнання та тлумачення персоналістичних проявів людської життєдіяльності, що приводило до спростування "діалектики душі" (Чернишевський), до профанації людських взаємостосунків, до позитивістичного ігнорування ірраціональних імпульсів "внутр. людини" (М.Бахтін) тощо. Основним об'єктом крит. пафосу А.р. знов-таки став тв. Чернишевського, гол. герої якого за допомогою розумової рефлексії намагалися сконструювати своє життя, зокрема, розв'язати трад. конфлікт любовного трикутника.

Роман Чернишевського лише спровокував актуалізацію досить усталеної антирозумової тенденції, що притаманна рос. нац. свідомості взагалі з її постійним потягом до інтуїтивної "філософії життя". Невипадково розум гол. героя "Злочину і карі" Раскольникова, протиставлений рел. вірі Соні Мармеладової, призводить його до морального банкрутства та карного злочину; невинувато "дух війська", в який вірить Кулузов ("Війна і мир" Л.Толстого) спричинив моральну перемогу рос. армії над військами Наполеона, генералітет якого з'явився розумовою старанністю розробив план бойових дій і т.д.

Критика розуму спрацьовує не тільки в ідейній, але й у жанр. та композиційній концепції **антинігілістичного** тв. Інтелектуальному за своїм жанр. характером роману Чернишевського Л.Толстой протиставляє **роман-епопею** з властивою йому стихійною довірою до життя, що є світоглядною основою цього жанру. На противагу розумовій підготовці героями Чернишевського з характерною для його твор. мислення розумовою парадоксальністю будуються на випадковостях (часто фатальних), і ця сюжетна непередбаченість у романах Достоевського поряд з ін. ознаками дозволила кваліфікувати їх як **романи-трагедії** (Л.Гроссман).

Нарешті, слід розглядати А.р. у контексті слов'янофільської симпатії до сх. та неприйнятності зх. способу життя та мислення, який на той час був синонімом буржуазного (невипадково антигерої із "Злочину і карі" Лужин з повагою ставиться до "нов. теорій" — натяк на нігілістів, — справедливо вбачаючи в них можливість обґрунтування своїх буржуазних мети, моралі та поведінки). Культуровані нов. формациєю шестидесятиріч такі складові життєдіяльності людини, як розум, праця, життєва ініціатива, практична воля тощо, є характерними для зх. людини на відміну від сх. споглядального характеру. Показовим стає "сонне" життя гол. героя роману "Обломов", яке треба вважати полемічною відмовою від позитивної відповіді на висунуте історією питання "що робити?", а також алюзією шашликих ледарів з рос. нар. **казок**, що надає романові поряд з ін. жанр. прикметами (сон Обломова) певної міфол. забарвленості.

У цілому, А.р. набув жанр. самостійності завдяки низці чинників як суто ситуативних, так і наскрізних, трансист. Вони зумовили відносну подібність проблемно-тематичної та ідейної структури тв., об'єднаних цим жанр. поняттям. Їх можна розглядати як єдиний метароман, покликаний усвідомити визначальну парадигму нац. історії Росії.

Борис Іванюк

АНТИТЕЗА — (грец. *antithesis* — протиставлення) — стил. фігура зіставлення двох опозиційних (протилежних) образів, понять, думок. У ораторському мист-ві та красному письменстві А. здійснюється через зіткнення слів-**антонімів**, словосполучень, сегментів речення, словесних мікробразів, які подібні у формальному відношенні, але протилежні за змістом. А. надто поширена в певні літ.-іст. періоди (**Сер-віччя**, **бароко**, **класицизм**, **романтизм**); притаманна деяким строго унормованим вірш.-жанр. формам (**александрійський вірш**, **сонет**, **епіграма**, **мадригал**); властива авторам ораторського типу: М.Лютер, І.Вишенський, ієромонах Віталій, Г.Е.Лессінг, Ф.Шіллер, К.Уейський, В.Гюго, М.Лермонтов, Г.Гайне, Т.Шевченко, Ф.Ніцше, І.Франко, Леся Українка, В.Маяковський та ін., а також поетам філос. складу: Й.В.Гюте, Ф.Тютчев, Б.-І.Антонич, В.Свідзинський, Л.Первомайський. Напр.:

**Високи до неба є сходи
глибокі безвісті тьми.** (Б.-І.Антонич).
або

Червоне — то любов,

А чорне — то журба. (Д.Павличко).

2. А. — спосіб **архітектоніки** ("Записки kota Мура" Е.Т.А.Гофмана) або групування героїв, починаючи з міфів і фольклору: Бог і Диявол, Каїн і Авель, дочка і пасербиця, брати — позитивний і негативний (в казках), Євгеній Онегін і Ленський, Ольга і Тетяна та ін. А. може бути закладена в основу автор. задуму ("Ідіот" Ф.Достоевського) або й віддзеркалена в **заголовку** тв.: "Підступність і кохання" Шіллера, "Принц і жербак" Марка Твена.

Анатолій Волков

АНТИУТОПІЯ, **какотопія** (від грец. *какос* — поганий і *топос* — місце), **дистопія** (від грец. *дис* — не, "топос" — місце: погане, непридатне місце), **контрутопія**, **негативна утопія**, **роман-попередження** — іст. модифікації **утопії** як **метажанру**.

За визначенням С.Лема, "антиутопія — тв., що являє собою демонстрацію страху та вираження спроб удосконалити сусп-во". Ю.Кагарлицький пов'язує появу А. з усвідомленням іст. прогресу: "антиутопія — це крит. розгляд прогресу, тому вона і не змогла з'явитись раніше, ніж сформулювалась ідея прогресу, раніше XVIII ст."

У найширшому розумінні А. завжди полемічна щодо статичної утопії, є її діалектичним

запереченням та динамічним корективом. Якщо утопія за означенням та автор. задумом в більшості — позитивний прогноз, то А. має на думці песимістичний, або, щонайменше, альтернативний погляд на майбутнє. Цікавою є еволюція антиутопічних поглядів. І-й етап — контрутопія — полеміка з тою чи ін. утопією, ін. утопічна конструкція, зовсім не обов'язково негативна. Так, "Утопія" Т.Мора — це прихована полеміка з ієрархічною і кастовою "Державою" та "Законами" Платона. У свою чергу Ф.Бекон в "Новій Атлантиді" полемізує з ідеалом Мора. Алегорична сатира Б.Мандевіля "Байка про бджіл, або Часткові вади — загальна користь" (1714) побудована як **антитеза** суворо регламентованим утопіям Мора і Т.Кампанелли. Патріархально-сервіч. утопія В.Морріса "Вісті різвідки" (1891) протиставлена мішансько-речовому світові майбутнього в романі Е.Беллами "Погляд назад".

ІІ-й етап — негативна утопія (какотопія, дистопія) — обов'язково містить елементи критики, розвінчування того чи ін. утопічного постулату, застерігає від однозначно оптимістичного сприйняття ідеї прогресу, викриває "тьшові" сторони утопічного ідеалу, що на перший погляд видаються безперечними перевагами, але криють в собі елементи соц. і психол. небезпеки. До негативних утопій можна залічити "Левиафана" Т.Гоббса, 3-ю і 4-у частини "Мандрів Гуллівера" Дж.Свіфта, "Записки з підпілля", "Сон смішної людини" та "Бісів" Ф.Достоевського, "Замах на міражі" В.Тендрякова.

ІІІ-й етап — власне А., принципове заперечення самої ідеї утопії, повне неприйняття будь-якої насильницької зміни сусп-ва за попередньо продуманим планом. Такий різновид А. набуває особливої ваги в ХХ ст., коли були здійснені спроби втілення тоталітарних утопій в життя, чи то комуністичного, чи то фашистського тлумачення. Найвідоміші А. ХХ ст. ("Ми" Є.Замятіна, "Чудовий, новий світ" О.Л.Гакслі, "Ферма звірів", "1984" Дж.Оруела) є водночас антиутопічними сатирами, позаяк є гротескними відображеннями реально існуючих структур, а не полеміку з утопічними побудовами. Зазнає критики не тільки "явний" тоталітаризм, але й небезпечні тенденції до уніфікації та соц. конформізму в сусп-вах зх. демократій ("Машина часу" Г.Дж.Веллза, "У нас це неможливо" С.Льюїса, "451 градус за Фаренгейтом" Р.Бредбері, "1985" А.Берджесса). У зв'язку з небезпекою атомної та екологічної катастроф виникає типол. наближений до А. роман-попередження ("Кінь червоний, або Людські наміри" Е.Тріоле, "Мальвіль" Р.Мерля).

Зі слов'ян. л-р найбільш репрезентована А. різних жанрів у чес. і рос. л-рах 1920-80 рр.: "R.U.R." і "Фабрика Абсолюту" К.Чапека, "Промислове виробництво добродійності" І.Гауссмана, "Блаженний вік" І.Марека, "Чевенгур" А.Платонова, "Година бика" І.Єфремова, "Москва 2042" В.Войновича.

Юрій Попов

АНТИЧНА ЛІТЕРАТУРА (франц. *antique* від лат. *antiquus* — давн., ст.-давн.) — л-ра культ. ареалу басейну Середземномор'я доби рабовласницької формаші, що включає в себе словесну творчість Ст.-давн. Греції та Риму протягом понад тисячолітнього періоду, починаючи з VIII ст. до н.е., коли з'являються перші писемні пам'ятки грец. л-ри ("Іліада", "Одіссея") і до V ст. н.е. — часу падіння Зх. Рим. імперії (476). Термін "античність" виник на поч. XVIII ст. у Франції і означав спочатку всякий худож.-мист. об'єкт ст.-давн. епох, що належав до ранніх іст. періодів культури (Бл. Сх., Індії, Китаю). Однак, в силу виняткового значення для розвитку европ. цивілізації саме греко-рим. культ. спадщини, даний термін почали трактувати вужче — як сукупність культ. досягнень клас. ст.-давності, тобто л-ри і мист-ва Геллади і Риму. Особливу роллю відігравала грец. міфологія. Її **сюжети**, **мотиви**, **образи** пронизують **героїчний епос** і **хорову лірику**, **трагедію**, **александрійську поезію**, грец. **роман**, **лір.**, **епіч.** та **драм. тв.** представників рим. л-ри. З появою християнства грец. міфологія втрачає сакральне значення, проте продовжує жити в европ. мист-во і л-ру до наших часів як невичерпна скарбниця сюжетно-образного матеріалу. Поняття **література**, що лежить в основі ант. писемності, було значно ширшим, ніж суч. значення цього слова; воно містило в собі всі форми писемності — історію, філософію, різногалузеві науки. За винятком роману, який був представлений в А.л., але не дістав чіткого жанр. оформлення, А.л. створила всі осн. види і жанри, а також величезну кількість поет. структур. форм. **метрів** европ. л-р.

У відповідності з періодизацією давн.-грец. історії, л-ра поділяється на такі періоди:

I. **Архаїчний** (VIII-V ст. до н.е.): **героїчний епос** (Гомер), **дидактичний епос** (Гесіод), **кіклічні поеми**, **гомерівські гімни**, **коміч.** ("Маргіт") і **пародійні** ("Батрахомиомохія") **поеми**; **декламційна (елегія, ямби** Солона, Калліна, Тиртей, Міннерма, Архілоха, Гіппонакта, Сімоніда Семоргського, Феогніда), **пісенна**, або **мелічна поезія** (сольна: Алкея, Сапфо, Стесіхор, Анакреонт, Івік; хорова: Алкман, Сімонід Кеосський, Вакхлід, Піндар); **байка** (Езоп); **наук.** і **філос. проза** (Піфагор, Геракліт, Фалес, Анаксимандр).

II. **Атичний**, або **клас.** (V-IV ст. до н.е.): **трагедія** (Есхіл, Софокл, Евріпід), "ст.-давня" **аттична комедія** (Арістофан), іст. (Геродот, Фуклід, Ксенофонт), **ораторська проза** (Лісій, Ісократ, Демосфен), **філос. проза** (Платон, Арістотель).

III. **Гелліністичний** (IV-I ст. до н.е.): "нова" **аттична комедія** (Менандр), **александрійська поезія (ідилія, епіграма** Феокрит, Каллімах), **епос** (Аполлоній Родоський), **сатира** (Меніпп).

IV. **Римський** (I-IV ст. н.е.): **наук. проза** (Полібій, Діодор Сілійський, Діонісій Галікарнаський, Страбон, Йосиф Флавій, Аппіан, Павсаній, Діоген Лаерцій, Посідоній), **філософія** і **біографія** (Плутарх), **сатира**, **діалог** (Лукіан), **грец. роман**

(Харитон, Ахілл Татій, Лонг, Геліодор). З часів **Відродження** рим. л-ру прийнято ділити на періоди, що відповідають етапам розвитку лат. мови ("архаїчна", "класична", або "золота", "срібна" і "пізня" латина).

I. **Архаїчний** (240 – 81 рр. до н.е., від **перекладу** Лівієм Андроніком "Одіссеї" — до поч. літ. діяльності Цицерона): **трагедія** (Лівій Андронік, Невій, Енній, Пакувій, Акцій), **комедія** (Плавт, Теренцій), **епос** (Лівій Андронік, Невій, Енній), **сатира** (Луділій), **історіографія** (Катон Старший).

II. **Золотий вік** рим. л-ри: а) **Золотий вік** рим. прози (81 – 31 рр. до н.е. — від Цицерона до Августа): **ораторська** (Цицерон), іст. (Цезар, Саллюстій, Корнелій Непот), **наук.** (Варрон) **проза**, **поезія** неоториків (Катулл), **філос. епос** (Лукрецій). б) **Золотий вік** рим. поезії (31 р. до н.е. – 14 р. н.е. — епоха Августа): **елегія** (Галл, Тібулл, Проперцій, Овідій), **буколіка** (Вергілій), **дидактичний** (Вергілій, Овідій), **героїчний** (Вергілій), **міфол.** (Овідій) **епос**; **сатира**, **ода**, **послання** (Гораций), **історіографія** (Тит Лівій).

III. **Срібний вік** (14 – 117 рр.н.е. — від смерті Августа до смерті Траяна): іст. (Лукан), **героїчний** (Стацій, Сілій Італік), **міфол.** (Валерій Флак), **дидактичний** (Манілій) **епос**; **трагедія** (Сенека), **байка** (Федр), **сатира** (Персій, Ювенал), **епіграма** (Марціал), **історіографія** (Тацит), **риторика** (Квінтіліан, Пліній молодший), **біографія** (Светоній), **роман** (Петроній, Апулей).

IV. **Період занепаду** (117 – 476 рр.н.е. — від смерті Траяна до падіння Зх. Рим. імперії): **поезія** (Авсоній, Клавдіан), **епос** (Рутілій Намасіан), **ораторська** (Сіммах), **філос.** (Амміан Марцелін, Боецій) **проза**; **педагогіка** (Кассіодор); **христ. л-ра** (Тертуліан, Мінунцій Фелікс, Кіпріан, Лактанцій, Єронім, Августин, Венанцій Фортунат, Пруденцій), **юриспруденція** (Корпус громадянського права Юстиніана).

У **всесвітньо-іст.** аспекті історія А.л. не може розглядатися у відриві від більш ранніх і пізніших дотичних до неї ст.-давн. культур (пунічна, гебр., арамейська, а згодом — сирійська, коптська і ефіопська, вірм., груз), бо вони впливали на греко-рим. л-ру або ж самі зазнавали такого впливу. Як єдність А.л. не осягнута ще й сьогодні: грец. і рим. л-ри трад. розглядаються окремо, незважаючи на те, що вони розвивалися впродовж віків у тісному взаємозв'язку. З розпадом ант. сусп. формаші і втратою державності лінії розвитку обидвох л-р розділилися: продовжувачем грец. л-ри стала **візантійська література** і **новогрец. л-ра**, рим. сервіч. лат. (починаючи з **Відродження** і гуманізму — **новолат.**) л-ра. Освоєння ант. спадщини відбувалося в різні епохи і в різних народів по-різному — **наївно-некрит.** в простих переказах тв. А.л. або **глибоко усвідомлено** у високохудож. **перекладах**. **Запозичення** з А.л. піддавались критиці як **втрата нац. самобутності** або ж захищались як **спільна культ. спадщина** Зх. Свідома рецепція А.л. сягає від **раннього Сервіччя** до сучасності і має декілька різнопланових аспектів:

1. Використання **образів, мотивів і сюжетів** в траг. або ж пересмісленому тлумаченні. 2. **Запозичення** і перенесення в нові умови ант. структурних і форм. літ. елементів. 3. Полемика з духом. світом античності, що протиставлявся християнству як нов. світоглядній, філос. та етич. системі, а також соц.-політ. та естет. постулатам нов. часу.

Після падіння Риму і розповсюдження християнства А.л. продовжує життя спочатку в переписах і глосаріях монастирських шкіл раннього Сер-віччя, перекладах і **переспівах**. Лат. мова зберігає офіційний статус, нею пишуться **хроніки** про діяння варварських королів, закони і право герм. племен (т.зв. варварські "прави"). Сер-віч. педагогіка звертається до текстів А.л., вдаючись до їх коментування, переказів, компіляцій. Зразками для христ. риторики слугують тв. Цицерона. Незаперечним авторитетом користується "християнин до Христа" Вергілій (завдяки месіаністичному тлумаченню 4-ої **еклоги** "Буколік"). Стиль відточений оди, сатири і послання Горация впливають на вироблення **канонів** поет. майстерності. А.л. з її чуттєвістю, емпіричним світосприйманням протиставляється христ. аскезі. Тв. Овідія, Плавта, Теренція, сповнені життєдайної сили і оптимізму, тасмно переписуються і поширюються серед освічених людей. Найінтенсивніше займалися А.л. у придворній академії франкського короля Карла Вел. (**Каролінгське відродження**, VIII ст.), а також при дворі герм. імператорів Оттона I і Оттона II (**Оттонівське відродження**, X ст.). Сер-віч. лат. л-ра успадкувала від А.л. вел. кількість прийомів і жанрів, які наповнюються нов. змістом. Так, Ейнхард у "Життєписі Карла Великого" спирався на біографії Светонія, анонімний автор поеми "Валтарій" — на "Енеїду" Вергілія, Гросвіта Гандерсгаймська у житійних драмах — на "серйозні" комедії Теренція. В **лицарських романах** ант. циклу воскресають герої ант. міфології та історії, подвиги яких оспівуються і в сер-віч. л-рі слов'ян. народів.

Творчість **трубадурів, міннезінгерів і вагантів** спирається на любовну поезію Овідія (напр., **кансоні** Бернарта де Вентадорна або фривольно-вільнодумні вірші Архіпіїти). Багата лат. л-ра Сер-віччя своєю появою завдячує А.л. Протягом XII-XIII ст. Зх Європа "дозріла" до сприйняття ант. науки і філософії. Поряд з Евклідом і Архімедом з араб. перекладів були перетлумачені на лат. мову Платон та Арістотель, а їхні філос. системи стали основою схоластичної теології Томи Аквінського. Але христ. духівництво заперечує авторитет ант. філософії: ант. штудії монахів були підпорядковані теологічним завданням, так що тв. ант. авторів доходять до читача лише у фрагментах.

Незважаючи на багатогранність зв'язків, контакти раннього Сер-віччя з А.л. мали спорадичний характер. Справжня реабілітація античності почалася в добу Відродження, сама

назва якої програмно втілила нов. етап глибокого осягнення ант. культури в умовах розкладу феодално-клерикальної системи і зародження капіталістичних відносин. Воно характеризується надзвичайно активною рецепцією античності у різних сферах діяльності — архітектурі, малярстві, різьбярстві, в філософії та естетиці, моралі та політиці, науці та педагогіці. Якщо в Каролінгському відродженні плекалі переважно формальні елементи античності, надто рим. дидактичну спадщину, якщо сер-віч. схоластику не можна уявити без ант. філософії і риторики, то в добу Відродження сприйняття А.л. засноване на виробленні нов. ідеалу людини — ідеалу гуманної, всебічно розвинутої особистості. Ренесанс, біля джерел якого стоять італ. гуманісти, розширив межі рецепції античності за рахунок грец. ст.-давності. Гуманісти наново відкрили клас. періоди л-ри і мист-ва Греції та Риму і подолали вироблену христ. церквою сер-віч. картину світу. Поряд із здійсненими вже в Сер-віччі перекладами лат. авторів з'явилися переклади грец. л-ри. Італ. гуманісти (П.Браччоліні та ін.) віднайшли в монастирських бібліотеках багато тв. ант. авторів і дали їм нове життя. Данте Аліг'єрі і Ф.Петрарка пишуть низку тв. лат. мовою. Дж.Боккаччо, окрім лат., опановує і грец. мову. В поемі Данте "Божественна комедія" з'являються Гомер, Гораций, Овідій, Лукан, міфол. герої — Одисей, Дідона, Еней, а вождем в потойбічному світі виступає поет Вергілій, співець рим. цезаризму, який символізує ідею Рим. імперії. Античність для Петрарки — духов. вітчизна, в своїх лат. трактатах він відтворює життєписи видатних діячів ("Про знаменитих мужів"), його лат. еклоги, поема "Африка", за яку він був увінчаний лаврами на Капітолії, написані в **наслідування** Вергілію, а поема "Тріумфи" підказана любовними елегіями Овідія. Лат. тв. Боккаччо засвідчують глибоку обізнаність з А.л. різних епох — від міфол. космогоній до Плутарха і Светонія. Його "Амето" відроджує традиції ант. **ідилії**, поеми "Філострато" і "Тезеїда" засновані на міфол. сюжетах, а "Декамерон", також насичений ант. **ремінісценціями** і мотивами, в свою чергу став джерелом для багатьох поетів. "Енеїда" Вергілія була взірцем для епіч. поем Л.Аріосто ("Несамовитий Роланд") і Т.Тассо ("Звільнений Єрусалим"), Пастораль Тассо "Амінта" немислима без традиції, закладеної Вергілієм, Теокритом, Лонгом.

Імпульси, що йшли з Італії, незабаром були сприйняті в ін. європ. країнах. У Франції прекрасними знавцями А.л. були Маргарита Наваррська, Ф.Рабле, М. де Монтень, у тв. яких знайдено немало ант. образів, ремінісценцій, **алюзій**. Для перенесення форм А.л. на франц. нац. ґрунт багато зробили П. де Ронсар і поети "Плеяди". В Іспанії традиції А.л. були підхоплені М. де Сервантесом та Лопе де Вега, в Португалії — П.Камоенсом, "Лузіади" якого написані під впливом "Одіссеї" та "Енеїди", а "Амфітріон"

використовує сюжет однойменної комедії Плавта. Ідеями ант. авторів проникнуті тв. нім. гуманістів У. фон Гуттена, Г.Райхліна, Й.Сакса. Ними надихався у своїй багатогранній лат. творчості енциклопедист Еразм з Роттердаму. Англ. Ренесанс поставив античність у центр уваги, щоб виховувати за ант. взірцем нову людину. Моральна проблематика домінує в поемі Дж.Чосера "Троїлі і Крессіда", створеній на основі троянського **циклу** міфів. Т.Мор в "Утопії" змальовує образ ідеальної держави, приєднуючись до ідей Платона. Ант. міфологія та історія дає теми й сюжети драматургам англ. Відродження. Свого апогею, як змістовно, так і формально, англ. ренесансна л-ра досягла у тв. Шекспіра, який у ран. поемах і особливо в драматургії щедро запозичує сюжети і образи ант. міфології, історії та л-ри.

Палких прихильників знайшла А.л. в XVII ст. серед представників франц. **класицизму**, які проголосили її зразком для наслідування і прагнули "змагатися" з ант. поетами. В боротьбі за централізацію країни і зміщення королівської влади франц. класицисти висували запозичену ними з античності ідею громадянськості, звертаючись переважно до **традиційних сюжетів та образів** рим. л-ри та історії. Класицисти розробляли різні жанри, успадковані ними від А.л.: героїчну оду, байку, моралізаторську прозу, трагедію, комедію, епіч. поему. На поетологічних трактатах Арістотеля та Горация заснована нормативна поетика теоретика франц. класицизму Н.Буало ("Поетичне мистецтво"). На формальних і сюжетних ант. зразках виросла висока класицистична трагедія П. де Корнеля і Ж.Расіна. Продовжувачем традицій ант. байки виступив Ж. де Лафонтен. Кн. Ж.Лабрюєра "Характери" розвиває психол. дидактику грец. мораліста Феопфраста. Ж.Б.Мольєр незрідка запозичує сюжети і художні прийоми для комедій у рим. комедіографів Плавта і Теренція, переважно орієнтуючись на техніку останнього. В трагедіях Ж.Ротру "Вмираючий Геракл" та "Антігона", написаних в руслі класицистичного методу, появились водночас барочні тенденції. Роман Фенелона "Пригоди Телемака" немовби продовжує сюжетно Гомера, але й розгортає оригінальну політ. програму. Знаменна і літ. полемика, яка виникла у Франції в кін. XVII ст. під назвою "Суперечка про древніх і нових" і засвідчила кризу класицистичного методу. Противником естетики класицизму ще раніше виступив П.Скаррон, який у бурлескних віршах і **травестіях** пародіював преціозну л-ру, різко знижуючи образи ант. богів та героїв.

У зв'язку з ідеологічною підготовкою революції у XVIII ст. на перший план вийшли такі сторони античності, як її політ. та громадянський зміст. Це стосується насамперед трагедій Вольтера ("Брут", "Смерть Цезаря") та В.Альф'єрі ("Аганемнон", "Брут I", "Брут II"). Представники просвітницького класицизму намагаються наслідувати форми А.л.: "Генріада" Вольтера була спробою відтворити

героїчний епос ст.-давності, в "Полі і Віргінії" Б.де Сен-Гера або "Пасторальх" А.Поупа зображено зворушливу ідилію на зразок ант. буколіки, переклади Поупом гомерівських поем мали на меті пристосувати грец. епіку до вимог естетики класицизму, теорія **міщанської драми** Д.Дідро і Г.Е.Лессінга сформулась під впливом "сльозливої" комедії Теренція. Прокидається зацікавлення рим. правом, ораторською спадщиною Цицерона, який стає кумиром республіканців, біографіями Плутарха, історіографією Тацита й Тита Лівія. Дещо в ін. напрямку розвивався **ваймарський класицизм** у Німеччині, серцевиною якого було освоєння естет. досвіду Геллади (Й.Вінкельман, Й.В.Гьоте, Ф.Шіллер).

В рос. класицизмі, що розвивався під безпосереднім впливом зх.-європ. класицистичної л-ри, античність відігравала значно меншу роль, ніж у Франції або Німеччині, переважала нац.-іст. тематика. Однак і для рос. класицистів А.л. виконувала функцію взірця при становленні літ. форм і жанрів вірш. сатири (А.Кантемір), оди (В.Тредіаковський, М.Ломоносов, Г.Державін), байки (І.Хемніцер), героїчної поеми ("Телемахіда" Тредіаковського). Низку сюжетів з ант. міфології втілила рос. класицистична трагедія.

XIX ст. з його тверезим конкретно-іст. підходом та всебічним дослідженням античності поклато край її нормативній абсолютизації (відкриття **геллінізму** Й.Дройзеном, обґрунтування грец. міфології як відображення боротьби матриархату і патріархату Л.Бахофеном, роботи з історії ант. світу Т.Моммзена, Е.Курціуса та ін.). Ставлення **романтизму** до А.л. змінюється з розвитком цього напрямку: якщо на ранніх етапах романтики захоплюються античністю, то вже на поч. XIX ст. спостерігається гостре неприйняття її ідей і форм. Однак успадкування романтиками ант. тяжіння класицистів носило цілком органічний характер, незважаючи на полярність їхніх худож.-естет. принципів, бо обидва напрями були ідеалізуючими. Т.зв. романт геллінізм, що висунув теоретиків Ф.Шлегеля і Ф.В.Шеллінга, орієнтувався на грец. архаїку, її розкованість і волелюбність. В Гелладі романтики шукали вже не нормативне, а орфічне, стихійне (І.Х.Ф.Гольдберлін, Г. фон Кляйст, Ф.Грільпарцер, А.М.Шеньє, М.Шеллі та ін.). Образи, форми і жанри А.л. використовують Г.Гайне, А.Платен, А.Г.Еленшлегер, А.Мішкевич, Ф.Прешерн, Дж.Леопарді, М.Емінеску, В.Жуковський, О.Пушкін, П.Вяземський, К.Батюшков, М.Лермонтов, Ф.Тютчев, О.Фет. У Франції нов. етап захоплення античністю пов'язаний з діяльністю "парнасів" (Ш.Леконт де Ліль, А.Сюлли-Прюдом, Ж.М. де Ередія та ін.). Відмовившись від романт. бунту, "парнасії" культивують вишукані літ. форми, звертаючись до образного арсеналу А.л. Ще романтики почали розрізняти в античності дві лінії еволюції: діонісійську і аполлонічну. В роботі "Народження трагедії з духу музики" Ф.Ніше розвиває ідею про

існування двох типів культури — діонісійської, органістично-буйної, що відображає стихійність і трагізм життя, і аполлонічної, споглядально-врівноваженої, що відзначається ясністю, гармонійністю і контролюється тверезим розумом. Неоромантики і символисти (С.Малларме, Е.Верхарн, А.Г. фон Гофмансталь, Р.М.Рільке, С.Георге, С.Пшибишевський, С.Виспянський, Я.Врхліцький, К.Бальмонт, Вяч.Іванов, В.Брюсов, О.Блок, І.Анненський, М.Волошин та ін.), сповідуючи культ абсолютної краси, схилилися до "аполлонізму", відточуючи майстерність на строгій, ясній формі А.л., вдаючись до філос. узагальнень. В експресіонізмі, навпаки, домінує "діонісійство", екстатично-експрессивне начало. Більшою мірою це стосується поезії, хоча й у драматургії експресіоністи охоче зверталися до античності (В.Газенклеввер, Г.Кайзер, Ф.Верфель, Ф.Ведекінд). В ХХ ст. міфол. сюжети й образи втілюються досить інтенсивно, зокрема, в авангардистській та модерністській прозі та драматургії (Дж.Джойс, Ж.Ануй, Ж.П.Сартр, А.Камю, Ж.Кокто, Ж.Жіроду, Ю.О'Ніл, Ф.Дюрренмат). Надзвичай активне освоєння ант. спадщини на всіх рівнях — тематичному, образному, формальному, асоціативному — характерне і для поезії ХХ ст. (Г.Аполлінер, П.Елюар, В.Б.Сйтс, Т.С.Еліот, Г.Бенн, Й.Р.Бехер, Г.Маурер, Е.Арендт, С.Гермлін, Я.Ріос, Л.Стафф, Ю.Тувім, К.І.Галчинський, М.Бенюк, Дж.Келінеску, А.Ахматова, О.Мандельштам, М.Кузмін, В.Ходасевич, М.Цветаєва, В.Луговської, Б.Пастернак, М.Заболоцький, А.Тарковський).

Твор. контакти л-ри ХХ ст. з ант. спадщиною у найрізноманітніших проявах — як сюжет. й образні запозичення, **переробки**, переосмислення, асоціації, ремінісценції, алюзії, **трагестії, пародії**, формальні наслідування і т.д. — так інтенсивні й багатогранні, що майже не піддаються ніяким описам, а всілякі спроби їх систематизації чи класифікації мають досить умовний характер.

За іст. свідченнями, перші відомості про А.л. з'являються в Україні ще в Київ. Русі. Джерелами їх поширення були візант. та болг. рукописні кн. "Хроніка" сирійця Іоана Малали містила найважливіші перипетії грец. міфів, "Хроніка" ченця Георгія Амартола давала моральну оцінку пантеону олімпійців. З окр. легендами і міфами ст-давн. геллінів знайомили також "Шестоднев" Іоана Екзарха, "Ізборники" Святослава. Пізніші імпульси йшли з Італії. Юрій Дрогобич, видатний вчений, що мав прями контакти з італ. Відродженням (ректором Болонського ун-ту 1481-82), творець "вченолатинської поезії", сміливо вводить в кн. "Прогностична оцінка поточного 1483 року" міфол. образи, він першим з українців застосовує ант. строфики (**елегійні дистихи**). Павло Русин, викладач ант. словесності у Краківському ун-ті, видавець ант. авторів, прищеплював укр. л-рі ідеї гуманізму. У зб. "Пісні Павла Русина з Кросна" (1509) зустрічаються **Алкманова, Алкеєва, Сапфічна, Асклепіадова строфи**, такі жанри,

як елегія, ода, епіграма, імена персонажів ант. міфол. Юпітера і Церери, Аполлона і Вакха, Ахілла і Гектора, Енея і Дідони, Ясона і Медеї, ант. поетів Катулла, Вергілія, Овідія, Тібулла, Проперція, Стація, Валерія Максима та ін.

Вел. роллю в рецепції А.л. в XVI-XVII ст. відіграли тогочасні школи (Острозька Академія, Школа Львівського братства, Києво-Могилянська академія та ін.), в яких вивчали давн.-грец. і лат. мови, в оригіналі читали і коментували ант. авторів. Численні піітики й риторичні виникали під впливом трактатів Арістотеля, Горація, Ціцерона. Л-ра укр. **бароко** шедро використовує міфічні образи як символи, алегорії, емблеми — в компліментарних віршах (на герб, на клейнод), "ліaments", плачах, тренах, епіч. поемах — латиномов. "Роксоланія" (1584) С.Кльоновича. Поезія Герасима Смотрицького, Андрія Римші, Лаврентія Зизанія, Христофора Філарета, Дем'яна Наливайка, Мелетія Смотрицького, Касіяна Саковича, Софронія Почаського, Феофана Прокоповича рієнтована на ант. зразки, проникнута міфол. образами й ремінісценціями, демонструє глибоку начитаність в А.л. Вел. вплив мала А.л. на Г.Сковороду: "Басни Харьковскія" тісно примикають до традиції ант. байки; трактати, фабули, притчі сповнені міфол.-іст. мотивів та образів і часто написані в душі платонівських **діалогів** ("Наркис. Разглагол о том: узнай себе"). Сковороді належить низка тв. лат. мовою, ним зроблені переклади і **переспіви** Езопа, Горація, Овідія та ін. ант. поетів, тлумачення фрагментів з Плуларха, Вергілія, Теренція.

У XVIII — 1-й пол. XIX ст. засвоєння А.л. відбувається шляхом **трагестування, пародіювання** видатних пам'яток ант. епохи. Зразком слугує "Енеїда" І.Котляревського, яка бурлесконо відтворила основні перипетії однойменної поеми Вергілія, або "Жабомишодраківка" К.Думитрашка — **переспів** анонімною грец. поеми "Батрахоміомакія", що пародіювала гомерівський епос. При цьому спостерігається тенденція до **онаціональнення** ант. тв., надання їм суто укр. рис: переклади та переспіви П.Гулака-Артемовського ("Гараськові оди"), П.Нішинського (гомерівські гімни, "Антігона" Софокла), С.Руданського (українізована "Іліада"). З романтиків до арсеналу ант. міфології та історії звертаються також М.Костомаров (вірші "Еллада", "Давнина", іст. драма "Елліни Тавриди"), П.Куліш (вірші "Гомер та Шекспір", "Титани", переспіви балад Гьоте і Шіллера на ант. тематику — "Коринховська молада княгиня", "Грецькі боги", оповідання "Орися", засноване на епізоді з "Одіссеї"). Античність органічно увійшла у життя і творчість Т.Шевченка. Худож. спадщина поета рясніє іменами політ. діячів (Август, Нерон), філософів (Сократ, Геракліт), поетів (Гомер, Есхіл, Вергілій, Горацій, Овідій) ант. світу. До нього він звертається у повісті "Художник", поєми "Неофіти". Величний символ нескоренності духу втілено в образі Прометей ("Кавказ"). Активно розробляють

жанр ант.байки такі поети, як Л.Боровиковський, Є.Гребінка, Л.Глібов, Олена Пчілка, Руданський, І.Франкові належать поеми "З Плутархового Життя Солона", "Геракл і Гвандер". Ант. образи і ремінісценції розсіпані також у ліриці та філос. тв. Франка. Прагнучи збагатити укр. л-ру світ. образами, долучити її до європ. культури, Леся Українка створила низку поезій і драм, заснованих на ант. сюжетно-образному матеріалі ("Сафо", "Ніобея", "Орфеево чудо", "Іфігенія в Таврії", "Кассандра" та ін.). Через усю творчість поетеси проходить прометеївський мотив. До ант. жанрів, метрів незрідка вдається В.Самійленко (**цикли** "Елепі", "Ямби", поема "Герострат"). Він переклав також першу пісню "Іліади". Особливо шедру данину віддали їй поети **неокласики**, які відроджували ант. форми, теми й образи, інтенсивно перекладали ант. поетів. Напр., М.Зеров культивує **александрійські вірші** і елегійні дистихи, створює **цикли сонетів** "Мотиви "Одіссеї", "Образи віків", ("Хірон", "Тесеї", "Навіска", "Вергілій" та ін.), перекладає Лукреція, Катулла, Вергілія, Горація, Тібулла, Проперція, Овідія, Стація, Лукана, Ювенала, Маршала, Авзонія, Клавдіана, Пентадія та ін. М.Рильський пише навіяні А.л. поезії "Прометей", "Сафо — до Афродіти", "Як Одіссеї, натомлений блуканням", "Анхізів син, вклонившись богині...", "У теплі дні збирання винограду...". Формальна викінченість поезії неокласиків, строга лаконічність вислову, лексичне розмаїття, пластичність образів вел. мірою пояснюються їх "ант. штудіями". До ант. метрики звертаються Рильський (логаєди), П.Тичина (**гекзаметр**, пеон). Прекрасні статуї олімпійців стали символом гуманності і культури в поєми М.Бажана "Боги Еллади". Образи ант. міфології зустрічаються в поезії Л.Первомайського ("Прозерпіна"), А.Малишко (поема "Прометей"), І.Драча ("Прометеївська балада", "Жінка і море", "Монолог Афродіти"), Л.Костенко ("Скіфська Оліссєя"), Д.Павличка ("Дедал та Ікар", "Рембрандтова "Давна"), а літ. та іст. персонажі знайшли втілення в прозі Ю.Мушкетика ("Суд над Сенекою", "Смерть Сократа"); П.Мисника ("Ціцеронові лаври"), В.Шевчука ("Навчитель істини"), В.Чемериса ("Скандал в імператорському сімействі"), Є.Шморгуна ("Дорога до Іліона"). На матеріалі історії заснований роман І.Немировича "Син раба".

З грец. міфологією знайомлять кн. К.Гловацької "Міфи давньої Греції", "Крилатий кінь" І.Козовика та О.Пономаріва "Словник ант. міфології (1989), наук.-популярні кн. А. Содомери "Жива античність" (1983), Г.Підлісної "Світ античної літератури" (1989), довідник І.Лісового "Ант. світ у термінах, іменах і назвах" (1988), Н.Корж і Ф.Луцької "Із скарбниці ант. мудрості" (1988). Вийшли переклади "Іліади" й "Одіссеї" Гомера, "Історії" Геродота, трагедій Есхіла і Софокла, комедій Арістофана, "Порівняльні життєписи" Плуларха, "Відлюдник" Менандра, "Енеїда" Вергілія, тв. Горація, "Метаморфози"

Овідія, "Про природу речей" Лукреція, зб. "Ант. література: Хрестоматія" (за ред. О.Білецького), "Давньогрецька трагедія", **антології** ант. новели "Дамоклів меч" та ант. поезії "Золоте руно". Серед перекладачів А.л. — В.Шурат, Зеров, Б.Тен, А.Білецький, М.Білик, В.Маслюк, В.Свіздінський, А.Содомора, Ф.Самоненко, Й.Кобів, Г.Кочур, В.Литвинов, Ю.Цимбалюк та ін. Проблеми А.л. в Україні досліджували Г.Шульц, І.Огоновський, Ф.Слюсаренко, І.Франко, М.Драгоманов, О.Білецький, А.Білецький, М.Білик, В.Пашенко, М.Чубач, Н.Сахарний, Ю.Шанін та ін.

Див.: **Античні розміри, Античні строфи, Античні сюжети.**

Петро Рихло

АНТИЧНІ РОЗМІРИ — вірш, розміри, що були розроблені в грец. та лат. поезії в період з VIII ст. до н.е. до VI ст. н.е. А.р. побудовані на квантитативному принципі віршування (метр. система) і виділяли стопи як найменші елементи вірша. Основну роллю відігравала кількість х-складів. Але ант. стопи фіксували не тільки число, але й співвідношення довгих і коротких. Довгий склад, який прийнято схематично позначати знаком (—), повинен був звучати вдвічі довше, ніж короткий, що позначається в знаком (И) і дорівнює одній морі. Якщо він дорівнює 1, то співвідношення виражається як 1:2. Звідси випливає, що ямби і трохеї в мові були триморними, дактилі і спондеї — чотириморними. При імітації в суч., у т.ч. слов'ян., мовах, де склади не розрізняють за короткістю і довготою, а за наголошеністю чи ненаголошеністю, адекватне відтворення ант. віршування неможливе і має умовний характер. Тому в т.зв. **перекладах** розміром оригіналу ритм. сильні долі (арсис) передаються наголошеними складами, а ритм. слабкі долі (тесис) — ненаголошеними. Бо змінилася і природа тактів ямби і трохеї зараз є двотактними, а дактилі — тритактними. Труднощі при такому переакцентуванні завдає спондей, оскільки він може бути в деяких випадках двотактним, а в ін. — тритактним (напр., в **гекзаметрі**). Поєднання двох стоп називають диподією, трьох — триподією, чотирьох — тетраподією. Двоподольно стопою в був тільки піррихій, введений в метрику пізніше, що являє собою заміну довгого дводольного складу двома короткими (ИИ).

Найважливіші стоїти ант. віршування: триморні — ямб, трохей, або хорей; трибрахій; чотириморні — дактиль, амфібрахій, анапест, спондей, дипіррихій або прокелевзматик; п'ятиморні — пеони, бакхій, крегик або амфімакр, антибакхій або палімбакхій; шестиморні — молос або тримакр, іоник низхідний або вел.; іоник висхідний або мал., антиспаст (ямбохорей), хоріямб; семиморні — епітрики; восьмиморні — диспондей і дохмій. Щоб уникати монотонності, яка могла з'явитися при безкінечному чергуванні довгих і коротких, вдавалися до таких засобів: 1. Довгота могла замінюватися двома короткими, а інколи й одним

коротким складом. 2. У певних місцях вірш ділився тим, що там закінчувалось слово. Ці розділення звалися цезурами і були переважно не в кінці стопи, а в середині. 3. Остання стопа часто була не завершеною. Такі вірші звалися каталектичними (*katalexis* — усичення в кінці стопи або вірша). 4. Склад міг бути як коротким, так і довгим (*syllaba anceps* — подвійний склад). До основних ант. розмірів належать **гекзаметр** (шестистоповий дактиль з рухомою цезурою), пентаметр (п'ятистоповий дактиль, зустрічається лише в поєднанні з гекзаметром, утворюючи т.зв. *елегійний дистих*), гексаксиллабус (*heneka* — одинадцять, *syllabe* — склад: одинадцятискладник; зустрічається як фалекейський вірш або в **Алкеєвій та Сапфічній строфах**), холиямб (кульгавий ямб), сенар (лат. *senarius* — шестискладник, тобто триметр), септенар (лат. *septenarius* — семискладник, тетраметр, що має 7,5 стоп — останній трохей усичений), октонар (лат. *oktonar* — восьмискладник, ямбічний акаталектичний тетраметр) та ін. В ант. л-рі поширені були й усталені вірш. розміри: *Адонічний вірш*, *Алкманів вірш*, *Анакреонтів вірш*, *Аристофанів вірш*, *Архілохів вірш*, *Гіппонактивів вірш*, *Гліконічний вірш*, *Піраїчній вірш*, *Фалекеїв вірш*, *Ферекратів вірш*.

Починаючи з III-IV ст. н.е. европ. віршування пішло шляхом переходу від **квантитативного до квалітативного** (силабного, силабо-тонічного, тонічного) **віршування** Уявити, "почути" реальне звучання ант. віршів суч. європейцеві майже неможливо. Але попри це вплив ант. метрики на розробку систем европ. віршування величезний. Майже всі існуючі сьогодні назви вірш. розмірів нов. европ. л-ри (ямб, хорей, піррихій, дактиль, амфібрахій, анапест та ін.) запозичено з античності. Упродовж багатьох століть в різних країнах Європи, особливо в добу **Відродження**, класицизму і бароко, робилися спроби засвоєння і пристосування А.р. до умов і потреб нап. літ-р. Теор. обґрунтування засади ант. поезії у світі розвинуто нов. европ. систем віршування дістали в трактатах Опіца, Фосса — в Німеччині, М.Смотрицького, М.Довгалецького — в Україні.

Петро Рихло

АНТИЧНІ СТРОФИ — строфи, утворені з λογαεδιχних віршів, переважно катрени або дистихи, позбавлені рими, що періодично повторюються в тій же метр. структурі та послідовності. В давн-грец. л-рі виділяють **Алкеєву, Сапфічну, Асклепіадову, Алкманову (Архілохову) строфи**, т.зв. *елегійний дистих* та ін., що відрізнялися особливостями метр. будови. Цю систему строф відродив у рим. поезії Гораций, однак і в нов. европ. поезії вона зустрічається як в оригінальних віршах, які незрідка є **стилізаціями** ант. лірики; так і в перекладах, що є спробами її силабо-тонічної імітації.

Петро Рихло

АНТИЧНІ СЮЖЕТИ — сюжети, запозичені з ант. міфології, історії та л-ри, що набули широкого розповсюдження в л-рі нов. часу і складають вел. частку **традиційних сюжетів**. За запропонованою А.Волковим класифікацією ("До теорії традиційних сюжетів", 1973), їх можна також поділити на сюжети міфол. (Амфітріон, Андромаха, Антігона, аргонавти, Гелена, Геракл, Іфігенія, Кассандра, Медея, Ніоба, Одіссей, Орфей, Прометей, Троянська війна, Федра тощо); іст. (Александр, Юлій Цезар, Спартак, Катіліна, Катон, брати Гракхи, Ганнібал, Клеопатра, Нерон, Сапфо, Сократ); легендарного (Геро і Леандр, Горації і Куриції, Лукреція, Стратоніка, Вірґінія) та літ. (напр., "Лісістрата" Аристофана або "Менехми" Плавта) генези. У відомій кн. нім. дослідниці Е.Френцель "Сюжети світової літератури: Словник літературно-історичних зрізів", що містить статті про понад 300 сюжетів, приблизно п'ята частина сюжетів (понад 60) належить А.с. На А.с. побудовані грец. та рим. епіч. **поєми** ("Іліада", "Одіссей" Гомера, "Аргонавтика" Аполлонія Родоського, "Енеїда" Верґілія, "Метаморфози" Овідія), **трагедії** (Есхіл, Софокл, Еврипід, Сенека), **історична проза** (Плутарх, Тит Лівій, Корнелій Тацит, Светоній), деякі форми **лірики** й мал. епіки (гомерівські **гімни**, **александрійська поезія**, "Героїди" Овідія) — словом, переважна більшість тв. ант. л-ри, а також образотвор. мист-ва.

У Сер-віччі А.с. в поєднанні з куртуазними ідеалами були своєрідно переосмислені в **лицарських романах** ант. циклу — про Александра та Енея, про Фіви і Трою, що знайшло відбиток у творчості таких авторів, як Кретьєн де Труа, Бенуа де Сент Мор, Гвідо де Колумна, Гайнріх фон Фельдеке. Лицарські романи на ант. сюжети проникли й у слов. ян. землі, напр., чесь. вірш. "Александрейда" (поч. XIV ст.), болг. серб., польс. білор. версії анонімних повістей "Троянська притча", "Александрія" (кін. XIV ст.). Вже в XI-XIII ст. через Візантію А.с. досягають Русі. Так, перекази популярних грец. міфів містилися в рукописній кн. домонг. періоду "Повість про Варлаама та Йосафа", в "Еллінському літописі" тощо.

Нові можливості широкого функціонування А.с. відкрила доба **Відродження**, одним з гол. естет. завдань якої було освоєння ант. культ. спадщини. В лат. трактатах Ф.Петрарка переказує біографії прославлених римлян — від легендарного Ромула до Цезаря, а також Александра Македонського і Ганнібала ("Про знаменитих мужів"), а Дж.Бокаччо демонструє обізнаність з А.с. не тільки в трактатах ("Про генеалогію богів", "Про знаменитих жінок", "Про фатальну долю знаменитих мужів"), але й у поемах ("Філострато", "Тезейда"). Дж.Чосер створює поему на гомерівський сюжет ("Троїл і Крессіда"), сюжети ант. драматургів використовують Г.Сакс ("Цариця — вбивця Клітемнестра", "Вірна дружина Алкеста", "Нещасна цариця Іокаста"), Х.Марло ("Трагедія Діони, цариці Карфагенської"),

Б.Джонсон ("Змова Катіліни"), Камоєнс ("Амфітріон"). Рання "Комедія помилок" В.Шекспіра є своєрідною **парафразою** комедії Плавта "Близнята" ("Менехми"), а рим. трагедії ("Юлій Цезар", "Антоній і Клеопатра", "Коріолан") засновані на життєписах Плутарха. Ант. сюжети втілює Шекспір в трагедіях "Перікл", "Троїл і Крессіда", "Тимо Афінський", а поемах "Венера і Адоніс", "Лукреція". У сх-европ. л-рах доби Відродження також пробуджується інтерес до А.с. Першою чес. друкованою кн. стала "Троянська хроніка" (1470) — переказ подій, викладених у гомерівських поемах. На сюжеті троянського циклу міфів заснована драма польс. поета Я.Кохановського "Відрядження грецьких послів". Перший визначний угор. драматург П.Борнемісса переклав "Електру" Софокла, загостривши патріотичне спрямування п'єси та надавши їй угор. колориту. Значною мірою саме шляхом засвоєння ант. спадку пішла дубровницька л-ра XV-XVII ст., надто драматургія: **пасторалі** І.Гундуліча "Ариадна", "Галатія", "Діана", "Клеопатра" та ін., драми Ю.Пальмотича "Ахілес", "Едіп" та ін., п'єса М.Ветрановича "Орфей і Еврідіка". У давн-рус. л-рі XVI ст. стають популярними оригінальні версії історії Троянської війни ("Повість про сотворення та полонення троянське", "Книга Троя"), що ґрунтуються на колізії роману сицилійця Гвідо де Колумна "Історія зруйнування Трої".

Звертаючись переважно до сюжетів рим. л-ри та історії, франц. класицисти XVII ст. висували на перший план запозичену з античності ідею громадянськості. В трагедіях П. де Корнеля ("Медея", "Гораций", "Цінна", "Смерть Помпея", "Едіп") і Ж.Расіна ("Андромаха", "Британик", "Федра", "Іфігенія") оживають герої давн-грец. л-ри та рим. історії, які уособлюють непримиримий дуалізм почуттів і громадянського обов'язку. **Езопівські сюжети** дістали нове життя під пером Ж. де Лафонтена, а комедії Плавта "Мізантроп" і "Амфітріон" були блискуче перероблені Ж.Б.Мольєром. Травестійно-бурлескні версії А.с. дав у поемах, розбиваючи водночас догмати класицизму, П.Скаррон ("Тіфон, або Гігантоманія" і особливо "Перелицьований Верґілій").

Активно освоюються А.с. й ідеологами европ. **просвітництва**, які в образах діячів демократичної Греції та республіканського Риму намагалися втілити ідеї боротьби проти абсолютизму і тиранії ("Брут", "Смерть Цезаря" Вольтера; "Агамемнон", "Брут I", "Брут II" В.Альф'єрі). Щоправда, для **ваймарського класицизму** в Німеччині гол. ролю відігравали не політ., а естет. моменти. Нім. просвітителів вабила передусім клас. Греція. На перший план вони ставили морально прекрасну особистість, яка би втілювала заг-людські ідеали ("Прометей", "Іфігенія в Тавриді" Й.В.Ґюте; "Боги Греції", "Кассандра", "Мессінська наречена" Ф.Шіллера). Ряд сюжетів з ант. міфології знайшли втілення і в рос. класицизмі ("Телемахіда", "Даодемія" В.Тредіаковського, "Демофонт" М.Ломоносова, "Андромаха"

П.Катеніна, "Дідона" Я.Княжніна, "Едіп-цар" О.Грузінецьва, "Антігона" В.Калніста, "Едіп в Афінах", "Поліксена" В.Озерова, "Кривава ніч, або Остаточне падіння Кадмого дому" В.Нарєжного, езопівські сюжети в І.Хемніцера та ін.).

Одним з найбільших ентузіастів античності в романтизмі можна вважати Ф.Гьольдерліна, для якого Геллада була ретроспективною соц.-політ. **утопією** (лірика, "Гіперіон", "Смерть Емпедокла"; переклади з Піндара і Софокла). До "романтичного геллінізму" примикають А.Шеньє ("Кай Грах"), Г. фон Кляйст ("Амфітріон", "Пентесілея"), Ф.Грільпарцер ("Сапфо", "Золоте руно", "Хвилі моря і кохання"), П.Б.Шеллі ("Едіп", "Звільнений Прометей"), частково також Дж.Кітс, Дж.Н.Г.Байрон.

Спорадично звертаються до А.с. і представники крит. реалізму, використовуючи пізню ант., незрідка християнізовану, історіографію та соц. осмислену міфологію (Е.Г.Бульвер-Літтон "Останні дні Помпеї", Г.Флобер "Іродіада", А.Франс "Таїс", Г.Ібсен "Цезар і галілеянин", "Катіліна", Б.Шоу "Цезар і Клеопатра", Г.Гауптман "Трилогія про Атрідів", "Лук Одіссей", Б.Перес Гальдос "Електра", "Кассандра", В.Александрі "Овідій").

Значно більшу данину віддали А.с. модерністичні та авангардистські течії — символісти (Е.Верхарн, Г. фон Гофмансталь, Р.М.Рільке, О.Георге, С.Пшибишевський, С.Віспяньський, Я.Врхліцький, К.Бальмонт, Вяч.Іванов, В.Брюсов, О.Блок, І.Анненський та ін.), нім. експресіоністи (Г.Газенклевєр "Антігона", Кайзер "Беллерофон", "Пігмаліон", "Двічі Амфітріон", Ф.Верфель "Троянки", Ф.Ведекінд "Геракл", "Скриня Пандори"). Роман ірландця Дж.Джойса "Улісс", заснований на гомерівській "Одіссей", став еталоном модерністського роману. Колізії і моделі А.с. використовуються митцями ХХ ст., щоб показати онтологічну безвихідь суч. людини, її неспроможність осягнути свою сутність і навколишній світ. Дана проблематика особливо характерна для франц. екзистенціалістів ("Еврідіка", "Медея", "Антігона" Ж.Ануя, "Мухи" Ж.П.Сартра, "Калігула", "Міф про Сізіфа" А.Камю, "Антігона", "Орфей" Кокто, "Електра", "Амфітріон-38", "Троянської війни не буде" Ж.Жіроду). Носієм А.с. в л-рі ХХ ст. стала переважно драма (К.Шпіттеллер, Ф.Т.Чокор, Ф.Дюрренматт, В.Гільдесгаймер, Ю.О'Ніл, Т.Уайлдер, А.Буєро-Вальєхо, С.Еспріу, А.Парніс, Л.Хморстін, П.Гакс, Г.Мюллер, С.Альошин, Е.Радзинський). Однак оригінальні варіанти рецепції А.с. з'явилися за останні десятиліття й у прозі. Це засновані на ант. матеріалі романи-біографії (Г.Брох "Смерть Верґілія", М.Юрсенар "Спогади Адріана", Р.Грейвз "Я, Клавдій" та "Божественний Клавдій", Г.Відал "Юліан", Я.Бохеньський "Божественний Юлій", Я.Парандовський "Аспазія", А.Кравчук "Нерон", "Перікл і Аспазія", В.Мутафчієва "Алківіад Великий", Й.Томан "Сократ", Т.Харманджієв

"Спартак-фракієць з племені медів", П.Бобев "Спартак"), або несподівані, парадоксальні перетлумачення міфол. сюжетів з підкреслено злобленною проблематикою (В.Йенс "Заповіт Одиссея", Г.К.Кірш "Звітка для Телемаха", Г.В.Гайслер "Одіссея і Пенелопа", "Одіссея і жінки", К.Вольф "Кассандра", М.Дрюон "Мемуари Зевса", Е.Юнсон "Трибій і береги", К.Варналіс "Шоленник Пенелопи", Л.Мештерхазі "Загадка Прометея").

В Україні А.с. мають глибоке і давнє коріння. Вони проникли на укр. землі зпочатку опосередковано — через Візантію і Болгарію — і були відомі тут ще в домонг. період ("Хроніка" Георгія Амартола, "Шестоднев" Іоанна Екзарха, "Ізборники" Святослава).

Зачинателі укр. Ренесансу Юрій Дрогобич та Павло Русин намагалися ввести А.с. в широкий культ. обіг (XV ст.). Шедро запозичувала ант. сюжети і образи л-ри від рококо. Езопівські сюжети використовує в "Баснях Харьковских", а міфол. образи й **ремінісценції** — в трактатах Г.Сковорода ("Наркис. Разглагол о том: Узнай себе"). Історія нов. л-ри відкривається "Енеїдою" І.Котляревського — бурлескно-трагедійною поемою, створеною на сюжет поеми Вергілія. В такому ж дусі був здійснений **переспів** "Батрахоміомхії" — пародійної поеми VI ст. до н.е. в "Жабомишодраківці" К.Думитрашка. Пародійну стихію підкопив П.Білецький-Носенко ("Горпинида, або Вхопленая Прозерпина"). Серед рос. тв. П.Гулака-Артемовського зустрічаємо трагедію на А.с. "Атрей і Фіест", а оповідання П.Куліша "Орися" навіяне епізодом про Навзіаку з 6-ї пісні "Одіссеї". В поемі Т.Шевченка "Кавказ" показано образ ант. богоборця з трагедії Есхіла "Прометей закутий", а на сюжети ант. міфології та історії він створив ряд гравюр та малюнків ("Наркис та німфа Ехо", "Телемак на острові Каліпсо", "Диоген у бочці", "Мілон Кротонський" та ін.). Езопівські сюжети були дуже популярними у укр. байкарів (Л.Боровиковський, Є.Гребінка, Л.Глібов). Багато перекладів та переспівів А.с. належить І.Франкові (уривки з "Іліади", комедій Менандра, "Едіп-цар" Софокла), як і поеми "З Плутархового "Життя Солона", "Геракл і Евандер". Неодноразово зверталася до А.с. Леся Українка — як в поезії ("Сафо", "Ніобея"), так і в драм. тв. ("Орфеево чудо", "Іфігенія в Тавриді", "Кассандра"). За ант. переказом написана поема В.Самійленка "Герострат", ант. ремінісценції присутні в оповіданні О.Кобилянської "Ніоба".

Для популяризації А.с. зробили в 20-х рр. XX ст. поети-неокласики (М.Зеров, П.Філіпович, М.Рильський, М.Драй-Хмара, Юрій Клен-Бургарт). До А.с. звертаються прозаїки Ю.Мушкетик ("Суд над Сенекою"), "Смерть Сократа", П.Мисник ("Щіцеронові лаври"), В.Шевчук ("Навчитель істини"), В.Чермерис ("Скандал в імператорському сімействі"), Е.Шморган ("Дорога до Іліона").

Увібравши в себе споконвічні **архетипи** людських діянь, прагнень, страждань і пристрастей,

А.с. завдяки своєму парадигматичному характеру продовжують залишатися одним з основних арсеналів **традиційних сюжетів та образів** у суч. світ. л-рі.

Петро Рихло

АНТОЛОГІЯ (грец. *antologia* від *antos* — квітка і *lego* — збираю).

1. Укладене за певним принципом зібрання текстів, переважно мал. форми (**лірика, новели, оповідання, сонети, балади, анекдоти, байки** та ін.). Об'єднує, як правило, найхарактерніші, найсуттєвіші зразки того чи ін. літ. роду, виду, жанру за часовим або нащ. принципом і повинна забезпечувати, т.ч., образ часу, його ідейно-естет. концепцію, літ.-худож. смаки. Першою А. була зб. **епіграм** сорока семи грец. поетів Мелеагра з Гадари (70 р. до н.е.) під назвою "Вінок" ("Stephanos"). Відомі А. Філіппа з Фессалоніки (40 р. н.е., об'єднувала епіграми тринадцять поетів), "Antologia Latina" — зб. віршів та епіграм від імператорської епохи до VI ст. н.е., вел. зібрання Константиноса Кефалоса (бл. 925) — т.зв. "Antologia Palatina", "Антологія Максима Плануда" (XIV ст., "Antologia Planudea"), зб. **сентенцій** "Antologion" або "Stobaios", названий за ім'ям укладача Іоанна із Стобая (Македонія) та ін.

А. зустрічаються в Сер-віччі ("Carmina burana", "Carmina cantabrigiensia" — А. поезії **вагантів**). "Florilegium" Сер-віччя — це впорядковане за алфавітним принципом зібрання поезії і прози ант. та сер-віч. авторів. А. набувають поширення в європ. л-рах доби **романтизму** як зб. нар. поезії ("Реліквії стародавньої англійської поезії" Т.Персі, 1865; "Чарівний риг хлопчика" К.Брентано і К.фон Арніма, 1778-1779; "Голоси народів у піснях" Й.Г.Гердера, 1807 та ін.). А. Були поширені в давн.-рус. л-рі, де вони називалися "ізборниками" або "цветниками" і в рос. л-рі XVIII — поч. XX ст. ("Розовий букет, составленный из лучших цветов русской поэзии", 1839), "Русская муза" П.Якубовича (1907), "Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов" за ред. В.Брюсова (1916).

А. створювано й у л-рах Сх. Так, у Японії було традицією збирати в такі зб. **танки**.

З сер. XIX ст., А. з'являються в Україні: "Антологія руська" (Львів, 1881), де вміщено тв. сорока двох укр. поетів — від І.Котляревського до І.Франка та ін. Особливо популярними стають А. на Україні на поч. XX ст. ("Вік", "Акорди", "Розвага", "Українська муза", "Будні" тощо). 1924 в Харкові вийшла перша А. укр. поетів рос. мовою — "Антологія української поезії в руських перекладах". У советський час в Україні опубліковані А.: "Українська радянська новела" (1948), "Українська радянська п'єса" (т.1-5, 1949-55), "Антологія української поезії" (т.1-4, 1957; т.1-6, 1984-86), "Український сонет" (1976), "Українська байка" (1983), "Українська балада" (1984), "Українська поезія XVI ст." (1987),

"Українська поезія XVII ст." (1988), "Аполлонова люта: Київські поети XVII-XVIII ст." (1982), три випуски укр. любовної лірики: "Пісні Купідона", "Чари кохання", "Оріон золотий" та ін. В укр. перекладах видано А. чесь., словац., поль., болг., угор., франц. поезії. автор. А. перекладів Д.Павличка "Світовий сонет" (1983), А. світ. поезії від античності до XX ст. ("Золоте руно", "Світанок", "Співець", "Передчуття", "Поклик", "Заграва", 1972-89), поезії Африки та ін. Назагал термін А. не має строго окресленого змісту й часом може замінюватися словами "збірка", "збірник".

2. Вірші, написані в дусі давн. лірики, або перекладені з давн.-грец. чи лат. мов.

Див. **Анакреонтика**.

Петро Рихло

АНТОНІМИ — пара семантично-протилежних слів. або фразеологізми як словесний засіб створення **антитези, оксюморона, парадокса**. А. використовується у фольклорі: **прислів'я, приповідка, загадка, пісня, казка, жарт**; у публіцистиці та худож. л-рі. Приклад з прози: "Чорними ярами котівся білий туман... в горі — темне, неприємне небо, долі — холодна мокра земля" (М.Коцюбинський). Приклад з поезії:

Ніч коротка — довга розлука,
Що ж мені судження — шастя чи мука?
(Леся Українка).

Крім власне А. (великий — малий, жити — вмерти) існують контекстуальні А., тобто такі, протилежність яких виявляється з мовленнєвої ситуації:

Де був замок — попелище,
Де сів город — там кладбище.
(Л.Боровиковський).

А. можуть уживатися в **заголовку** для підкреслення антитечності структури тв.: "Правда і поезія" Й.В.Гюте, "Підступність і кохання" Ф.Шіллера, "Розкоші і злидні куртизанок" О. де Бальзака, "Червоне і чорне" Стендаля, "Війна і мир" Л.Толстого, "Злочин і кара" Ф.Достоевського, "Принц і жибрак" М.Твена, "Правда і кривда" М.Стельмаха, "Попіл і алмаз" Є.Анджеєвського.

Протилежність А. — **синонім**.

Анатолій Волков

АНТРОПОЛОГІЧНА ШКОЛА — напрям у європ. переважно англ., етнографії та фольклористиці. Назва походить від антропології — біологічної науки, що вивчає людину, її тілесну природу (морфологія людини), походження (антропогенеза), розвиток, раси та їх співвідношення з етносами й націями (етнічна антропологія). Об'єкт дослідження — людина — зближує антропологію з гуманітарними науками. У XIX ст. в поняття антропології включали археологію, етнографію, психологію. В англомов. країнах дотепер вважають етнографію частиною антропології. (Звідси друга назва А.ш. — етнографічна).

На відміну від попередніх **міфологічної** та **міграційної шкіл** у фольклористиці, які склалися в Німеччині, А.ш. виникла в Англії. Це закономірно, бо в 2-й пол. XIX ст. могутня Британська імперія володіла колоніями в усіх частинах світу ("Над Британією ніколи не заходить сонце"), а тому існувала необхідність різноаспектного вивчення підкорених народів для потреб місіонерів, офіцерів, урядовців. Це спричинило бурхливий розвиток відповідних досліджень у англ. ун-тах. Вивчення позаєвроп. етнографо-фольклор. матеріалу виявило подібності, а інколи й збіги в творчості народів, що їх годі було пояснити — як це робила міфологічна школа — спільністю походження та спільним праміфом, або — як прибічники міграційної школи — **запозиченнями**. Зокрема увагу місіонерів привернув феномен знання племенами, що не мали жодних контактів з христ. світом, певних понять про Єдиного Бога-Творця, Великий потоп, створення першого чоловіка й першої жінки.

Шукаючи дальших шляхів розвитку фольклористиці, А.ш. спиралася на **позитивізм** — філос.-наукознавчий напрям, котрий виник у 30-х рр. XIX ст., зокрема в працях франц. мислителя О.Конта (1798-1857), який відкрив "метафізичний" підхід ним. клас. філософії, її намагання з'ясувати причинність феноменів споглядання. За Контом, наука не може й не повинна ставити питання "чому?", а лише "як?". (Звідси й термін позитивізм — франц. *positivisme*, від лат. *positivum*). Другим засновком був англ. емпіризм, у тому варіанті, що його він дістав у Г.Спенсера (1820-1903) як вчення про заг. еволюцію. Третім — еволюційна теорія Ч.Дарвіна (1809-82) та його послідовників А.Ф.Гакслі (1825-95) і Е.Геккеля (1834-1919).

Основоположник А.ш. англієць Е.Б.Тейлор (1882-1917) створив "теорію прогресу цивілізації". Згідно з цією теорією всі народи проходять однаково спрямовану еволюцію, подібні етапи. Тейлор у кн. "Первісна культура" (1871) і "Вступ до вивчення людини і цивілізації. Антропологія", (1891) на величезному фактичному матеріалі розглянув походження і розвиток людських рас, мови, побутової техніки, міфології, релігії, мист-ва, науки й сусп-ва й дійшов висновку, що на всіх царинах духов. та матеріальної діяльності всі народи мають багато спільного, проходять однакові (чи майже однакові) ступені розвитку, а духов. культура на кожному етапі розвитку відповідає певному етапові розвитку матеріальної культури. На відміну від міфол. школи, Тейлор твердив, що на перших стадіях людського розвитку існували не шлісні системи праміфів, а окр. несистематизовані уявлення. Вел. уваги приділив Тейлор первісній магії та пов'язаним з нею обрядам. Причиною подібностей у культурі народів вважав єдині закони іст. еволюції людської психології. Вагоме місце посідала думка, що існують подібності між феноменами культури

первісних народів і окр. складниками поглядів народів цивілізованих, надто їх відсталіх верств. Безпосередньо словесною творчістю Тейлор мало займався, але його концепція значно вплинула на фольклористику, а відтак на літ.-знавство.

На основі вчення Тейлора шотланд. учений Е. Ленг (1844-1912) розробив теорію **самозародження сюжетів**.

Третій видатний представник Дж. Фразер (1854-1941) на підставі величезного матеріалу створив низку фундаментальних клас. праць з порівн. міфології та релігієзнавства, серед них "Золота гілка" (1890), "Фольклор у Старому завіті" (1918). Обидві праці автор кілька разів переробляв, то збільшуючи за рахунок нов. матеріалів, то скорочуючи для полегшення сприйняття читачем. Фразер довів наявність спільності міфол. уявлень первісних людей, особливу увагу приділяючи магії та її ролі в житті первісної людини. Вчений широко залучав дані фольклору зокрема для висвітлення співвідношення іст.-достовірного і, за Фразером, фольклор.-міфол. в **Біблії** шляхом зіставлення бібл. текстів з фольклором бл.-сх. зони. А.ш. є важливим етапом розвитку порівн. фольклористики, а відтак порівн. літ.-знавства. Вона випередила свій час. Фактично з А.ш. починається літ.-знавча **типологія**. Безпосередніх представників А.ш. в слов'ян. країнах не було. Але акад. О.Веселовський в **історичній поетиці** незалежно від англ. вчених прийшов до ідеї самостійного постання фольклор. феноменів у різних народів.

Анатолій Волков

АНТРОПОНІМІКА літературна — розділ літ. **ономастики**, а відтак поетики, який розглядає вживання назв людей (власних імен, антропонімів у худож. тв. Як поетика назвagal, А.л. може бути описовою, іст. функціональною та порівн. Описова А.л. не лише описує власні імена, що вживаються в літ. тв., але й розглядає їхню структуру, визначає чи письменник бере їх з дійсності, з заг.-мов. антропонімічного фонду, чи вони є авторськими **неологізмами**.

Людмила Волкова

АПОКАЛІПСИС, також **АПОКАЛІПТИЧНА Л-РА**, **АПОКАЛІПТИКА** (від грец. *apokalypsis*, тобто "відкритий"), — специфічний **метажанр**, що змальовує кінець світу, який по-різному формується в різних культ. світах. Психол. А. закорінений у факті кінця індивідуального існування особи і в спостереженнях за плином речей. Він пов'язаний з категоріями "концепція дійсності" та "концепція людини". Через те Ф.Кермоде подає сьогодні "л-ру одкровення" як "основний приклад" худож. л-ри, котра намагається зв'язати минуле й майбутнє (1967). Формується А. ще до виникнення красного письменства, в сфері **міфа**, рел. систем та архаїчної словесності, але справляє постійний вплив на л-ру, будучи виявом есхатологічної свідомості.

Найвідоміший А. склався в юдео-христ. словесності, починаючи з кількох століть до Христа й закінчуючи Іст. н.е. Він зумовлений атмосферою тривоги і зневіри, що характерно для ситуації державно-політ. нестабільності юдейського сусп-ва, яке пережило розпад царства, ряд кровопролитних війн, окупацію та катастрофу вавилонського полону, громадянську війну часів Макавеїв та експансію з боку гелліністичного оточення, вінцем якої став рим. протекторат. Йшлося про долю віри й культури та самого існування народу. Як А. визначають перш за все кн. Даніїла в Ст. Завіті, а також апокрифічні кн. Еноха, Авраама, Петра, Павла, Марії та ін. Проте есхатологічного. тема, так само, як сюжетика й коло відповідних образів, формується чи не у всіх пророків, котрі підсумовують нащ. та світ. історію як "кінець часів". Незносна для рел. свідомості юдея ситуація падіння Царства і Єрусалиму, руйнація Соломонового Храму викликали прагнення піднятися з сумних реалій до трансцендентного погляду, аби відновити оптимізм і почуття логіки поступу. Тому кн. Писань з інтонацією "життєвої мудрості" поступаються слову, яке мислиться як Слово Боже. У "вел. пророків", таких, як Ісайя, Єремія, Езекіїл, а також у "мал. пророків" ми зустрічаємо образ Бога у славі Його, викриття невірності Ізраїля Богові, роздуми над долею Єрусалиму й очікування нов. Єрусалиму. Найважливіше місце займає тема Машіаха, Помазаника Божого (грец. Месія), який стане Спасителем того народу, що складе з Богом Нов. завіт (тобто умову); це люди, що визнають Його Закони — "вони будуть народом Моїм, а Я буду їхнім Богом" (Єр.24:7). Спаситель, який спричиниться до складання такого завіту, стане "світлом народів" (Іс. 49:6). Йому суджено муки й смерть, аби прийняти на Себе страждання людства. Після того Бог створить "нове небо й нову землю", позбавлені зла (Іс.11:6-9). "Космічність" погляду авторів передається через використання типової для давн.-сх. культури **емблематики** й символіки. Таке, напр., видіння Езекіїла, в якому пророк бачить Бога у славі й небожителів, які везуть Його колісницю: вони нагадують лева, орла, бика й людину, але "подоба тих істот була на вид вугілля з вогню, вони палали на вигляд смолоскипів... і з вогню виходила блискавка"; колеса екіпажу, в яких "душа тварин", — наче з хризоліту, "а на головах тих істот була подоба небозводу, ніби грізний кришталь, розтягнений над їхніми головами згори" (Єз.1:10-22). Виразно виступають апокаліптичні моменти у пророка Даніїла, котрий пророкує часи переслідувань за Ім'я Боже, тимчасове панування "царства звіра", строк у "сімдесят сімдин" до часу, коли в св. місті буде помазаний Святий святих (Спаситель), й, нарешті, образ "Вітхого днями", який сидить на небесному престолі, убраний на біле, з білосніжним волоссям. Ці мотиви лягають і в основу христ. А., "Об'явлення св. Іоана", і, ширше, в основу євангельського визнання життєвого шляху Ісуса

Христа як шляху Месії (хоча ст.-завітні автори суб'єктивно могли виходити з осмислення ближчих до них іст.-політ. реалій).

В "Об'явленні" буквально повторюються й образ "Вітхого днями" на престолі небесному, й чотири тварини з видіння Єзекіїла (сьогодні їхнє зображення має в "парусах" під склепінням кожний правосл. храм як символи 4-х євангелістів), й риси Христа-Жертви (агнця), й образ Жінки з Немовлям, яку хоче поглинути Змій, "вуж ст.-давн.", і видіння страхітливих війн та катаклізмів. Автор "Об'явлення" (вважають, що ним був саме той Іоан, котрий написав "філософське" 4-те Євангеліє) підкреслює свій зв'язок з пророками Ст. Завіту через численні ремінісценції. Разом із тим Іоанів А. є завершенням Нов. Завіту у його співвідношенні зі Ст. Завітом. Будучи пророчою кн., він водночас є відповіддю на питання, котрі пекли свідомість пророків ст.-завітних. Більш того, цей А. є закінченням заг. сюжету Ст. Завіту — історії повернення до Бога відпалою через власну сваволу людини. Саме тому Об'явлення Іоанове, хоча й не одразу, було включено до **канону** (хоча згодом М.Лютер та реформати наважались заперечувати його надиханість Духом Божим). Але й через Нов. Завіт проходить тема кінця світу, скороминучості "віку цього" (напр., Мв.24:1-44). Нов. є тут антихрист, якого весь світ, внаслідок людського падіння й нечистоти, визнаватиме богом. Особливу роллю зіграло "Об'явлення" у формуванні ідеї Страшного суду й взагалі нов. концепції потойбічного життя. В юдаїзмі ці питання залишаються невизначеними, перебуваючи на стадії розуміння життя після смерті як сходження до вічної пітьми, яка дуже нагадує присмеркове царство Аїда й визначена в кн. Екклесіаста саме як втілення скептичних міркувань про вічність. Христ. А. ґрунтовно поглибив ст.-завітний образ світу. Може виникнути враження, що саме з поганської л-ри запозичує автор "Об'явлення" ідею Страшного суду й можливості життя вічного — існує, скажімо, більш давній егип. сюжет про мандри душі до Озіріса й суду в його потойбічному царстві над нею. Цей мотив поширився й на ін. теренах, маючи й власний грец. розвій у вигляді піфагорейства та платонізму. Обстоювали ідею заперечення потойбічного існування саддукеї, що були під впливом геллінізованого поганства.

А. був складовою частиною картини світу не самих лише християн у ці часи, але й секти есеїв (комплекс кумранських документів). Біди Римові вішували й **гексаметри** свівлп-пророчиць, написаних в річці юдей. апокаліптики, часом з христ. забарвленням (II-III ст. н.е.).

Мотиви А. завжди хвилювали христ. світ. Під його впливом виникло "Одкровення Методія Патарського" про "невідомі народи", які наприкінці світу підкорять собі землі від Євфрата до Чорного моря (було популярне на Русі в роки монг. навали). Не менш популярним у слов'ян. правосл. світі було апокрифічно-есхатологічне "Ходіння Богородиці по муках", відгомін якого

зустрічається аж в XX ст. Виникали й "Питання Авраама про праведні душі", й тексти, що зображували Іоана Богослова на горах Фавор та Єлеонській. Особливого напруження набула тема А. напередодні 1000-го року, коли очікувався кінець світу, бо ж слова Іоанового "Об'явлення" про тисячолітнє царство праведників ототожнювалися з христ. ерою. Зростання сумнівів після цього й активізація "земних інтересів" спричинилися до розвитку європ. цивілізації в нов. тисячолітті як "земної", технологічної і т.п. Проте не було нестачі у спробах прочитати символи А. як передбачення суч. інтерпретаторів реалій (антихрист мислився як Мохамед, рим. "папи занепаду", Наполеон, більшовики та ін.). Наук. критика **Біблії** продовжила цю лінію, прагнучи "прив'язати" моторошні пророцтва до подій давнини (напр., Данііл описував крах Вавилону та імперії Александра Македонського, Іоан — Рим Нерона тощо). Проте А. з його зверненням до Вічності можна сприймати як характеристику будь-якої сучасності, що неодноразово викликало пророцтва про кінець світу в сектантів (останнім були очікування "Білого братства" 1993). Друга лінія — прагнення "конкретизувати" А., поставити його худож.-образні картини у зв'язок з реальною історією та її датами ("Центурії" Нострадамуса в XVI ст., автор котрих користувався астрологічним підходом; з цього ж джерела походять кн. на зразок "Календаря Брюса" тощо). В XX ст. опора на А. безперечна в жанрі **антиутопії** та тв. **наукової фантастики**, зокрема т.зв. романів перестороги. Уваги заслуговує використання публіцистикою одного з образів А., "Зірки Полин", що затрують води земні, як Чорнобильської катастрофи ("чорнобиль" є назвою одного з гатунків полину). В сх.-слов'ян. красному письменстві нов. часу мотиви й образи А. є сильним засобом підвищення експресії ("Заворушилася пустиня").

Немов з страшної домовини На той останній страшний суд Мерсі за правдою встають!) Часом худож. гра вступає з ідеєю в складний діалог (використання сектантської думки про те, що кожен померлий бачить себе на Страшному суді у "Воскресінні" Л.Толстого). Варто згадати спробу систематизації англослов. апокаліптичних тв. — Е.По., Дж.Едвардс та ін. з погляду історії сусп-ва, що зроблено в нарисі П.Міллера "Кінець світу" (1964).

В ін. культ. спільнотах А. не змальовує поновлення справедливості у творінні Господом "нового неба і нової землі" (Ін. 21:1-6), як це дано в Біблії. Так, в ант. світі панувало уявлення про циклічність коливаний "доброго" й "злого" стану світу, в першу чергу на матеріалі міфу про воскресіння "рослиного" божества (Думмузі, Озіріс, Діоніс, Персефона, Адоніс, Бальдер та ін.). В давн.-герм. міфології загибель Бальдера пов'язана з темою його антагоніста Локи, який по виповненні днів вступить у боротьбу проти богів-асів на чолі "корабля мертвих", наповненого чудовиськами, й світ загине в страшній пожежі

(“Проріцання провидиці”, 1-а пісня “Едди”). В інд. міфологічній л-рі — одне з основних божеств Шива, що постійно руйнує все існуюче, зумовлюючи постійне ж оновлення світу, але тут немає морального критерію добра й зла. В ламаїстському буддизмі матеріальний світ — “втілення зла” — безкінечний, отже безкінечне й число будд-рятівників, причому по закінченні ери нинішнього Будди-Шак’ямуні має прийти ера Будди Майтреї. До того додається ідея вел. війни сил світлої Шамбгали (країни Магатм-Вчителів), яка має привести до перемоги “благодатного миру” на землі, про що багато пишуть суч. окультисти. Є тут образи “тимчасового раю” на шляху до нірвани (під піклуванням Будди-Амітаби) й, відповідно, буддійського пекла. Але магаїна (ламаїзм) склалася в IX ст. н.е., не без впливу, можливо, есхатологічних уявлень ін. систем, що, зумовлює відзначену подібність ламаїстських А. до звичних нам ідей

Семен Абрамович

АПОКРИФ (від грец. *apokryph* — прихований, таємничий, фальшивий) — термін, що вживається в різних значеннях.

а) Це, по-перше, кн., відкинуті євр. кодифікаторами Ст. Завіту (т.зв. масоретська редакція) в II ст. н.е. за часів розмежування юдаїзму та християнства. Прагнучи позбавитися всього “неєврейського”, масорети відкинули написані грец. мовою (отже “недостовірні”) такі кн., як послання Єремії, кн. Варуха, Товіта, Юдифі, Есфірі, Премудрості Соломонової, Премудрості Ісуса Сираха, 2-у й 3-ю кн. Езри, 3 кн. Маккавейські та деякі уривки на зразок **молитви** трьох отроків або історії про Сусанну в кн. Даніїла. Вони були відомі з Септуагінти, перекладу Ст. Завіту, зробленого в III-II ст. до н.е. з гебр. оригіналу. Але Кумранські знахідки 1945 засвідчили, що в I ст. н.е. у юдаїстві були в ужитку і гебр. еквіваленти цих кн., масоретам уже невідомі. Натомість Вульгата, лат. переклад Біблії, зроблений у V ст. н.е. св. Єронімом, подає цю групу текстів як рівноправну частину **канону**. Це було узаконено Кат. Церквою 1546, коли протестанти Вульгату відкинули й узяли за свій канон саме масоретську редакцію, хоча Лютерів переклад Біблії нім. мовою містив і ці кн. як “корисні для читання”. Правосл. Церква вважає їх за “приєднані до канонічних” (“другоканонічні”). По-друге, сюди ж залічують і групу новозавітних текстів, що тематично пов’язаний з Біблією, але не належить до визначеного Церковного канону. Це аграфи (неканонічні вислови Христа), котрі наводяться у деяких ранньохрист. письменників (Юстин, Климент Александрійський, Тертуліан, Іринеї та ін.); т.з. юдео-христ. евангелія (“ебонітв” і “евреїтв”); група евангелій, приписаних апостолам, але орієнтованих на белетристичне заповнення “прогалін” в оповідях канонічних евангелій Матвія, Марка, Луки та Іоана: це “евангелія” від Петра, Якова, 1-ше від Фоми, від Нікодіма, Андрія, Варфоломея: особливу групу становлять гностичні

евангелія, побудовані в опозиції до Ст. Завіту та поганської мудрості — від Іоана, Филипа, 2-ге від Фоми, від Марії; т.з. “Евангеліє істини” й т.зв. “Грім. Досконалий розум” — монолог Божества-жінки, що нагадує Софію, Премудрість Божу. Виразно дотикаються сюди ж Евангелія “Пастир” Гермита та написані у II ст. н.е. Дидахе (Повчання апостолів), знайдений аж у XIX ст. Протестантська реформа на Зх. поставила в ряд неканонічних кн. і саме Об’явлення Іоанове або **Апокаліпсис**, причому лютерани цим і обмежилися, а реформати залучають сюди також апостольську історію та послання.

б) Езотеричні кн., приписані бібл. героям засновникам Каббали: від Еноха, Авраама та ін., які розвивають певні мотиви Св. письма, але на ґрунті халдейського світогляду, прагнучи створити своєрідну філософію Біблії.

в) Еретична л-ра сер. віків (творіння ариан, монтеністів, докетів, павликіан, богомилів, вальденсів, катарів, таборитів, апостольських братів та ін.). Колись чисельний корпус текстів погано зберігся: часом йдеться лише про уривок у тв. церк. письменника. Цікаво, що саме гностицизм ліг в основу ересі богомилів.

г) Легенди, які виникли у сер. віч. Європі шляхом **контамінації** бібл. сюжетів та образів і місцевого поганського фольклору або Біблії та ін. джерел. Відомі: візант. переробка історії з **талмуду** про Соломона й Асмодея, популярна в слов’ян. світі; історія про Соломона й Китовраса (тобто кентавра); є також пн. легенди про Соломона й Мерліна, Соломона й Морольфа тощо, легенди про суд Соломонів. Є й типол. споріднений образ Соломона як повелителя духів у сер. віч. араб. казках **“Тисяча й одної ночі”**. На цьому ґрунті виникає й масонський **міф** про Соломона, котрий з’єднав мудрість юдаїзму з езотеричним знанням поганізму: про Хірама, що побудував Храм Соломонів і т.д.

Цікаві випадки перенесення христ. сюжету в ін. культ. світи. Це розуміння Іси як найбільшого до Мохамеда пророка в Корані. Подібне ж вшанування його в писаннях караїмів, колись поширених по всьому Сх.: є кашмірські легенди про те, що Христос уникнув хресної смерті й, одружившись з Марією Магдалиною, прожив довгі роки в Пн. Індії, де й досі показують Його гріб — тут шанують Його або як **аватару** Вішну, або як Іша Натха, мудреця, котрий начебто з 14 років вивчав його в Індії, а згодом прибув до Гімалаїв повітрям після стану самаді, в яке увійшов на хресті й т.п. Є тибетська версія про Ісу праведного, що заснував на Тибеті будддійську релігію “бон”, й лише згодом дістався до Палестини, де був страчений. Існують дві япон. легенди: одна приписує храмові Микураморі честь бути спорудженим на пам’ять про прибуття Христа до Японії; друга — про те, що біля села Сіного-мура поховано Христа та Його брата Ісукура, котрий начебто був розіп’ятий замість Нього; тут є й свиток копії Завіту Есу-кирисуту з зіркою Давида.

АПОЛОГ (від грец. *apologos* — оповідання) — невел. проз. чи вірш. тв. дидактичного змісту, у якому за допомогою алегоричних історій з життя тварин чи рослин стверджуються загальнолюдські моральні принципи та ідеї. А. — один з найдавніх жанрів фольклору і худож. л-ри. Його виникнення пов’язане з трансформацією **міфа в казку**, зокрема, з появою **казки про тварин** і рослини. А. належить до жанрів, у яких повчальна мета є визначальною й формується у вигляді висновку — фразеологізму чи **сентенції**, заради розкриття якої і викладається та чи ін. історія. Незавершеність сюжету і схематизм образів дає можливість багаторазового їх використання в переосмислення, тому вони постачають світ. л-рі “мандрівні сюжети”.

А. як жанр споріднений з **байкою** (фабулою), але різниться від неї більшою неконкретністю образів. Він є по суті нерозвиненою худож. структурою, перехідною формою в еволюції жанрів.

М.Зеров розширював розуміння А. на низку жанрів. Він залічує байку, байку-приказку і **притчу** до “трьох гатунків апологічної л-ри”. При цьому вчений виділяв основні риси “апологічного роду”, такі, як його “учительний” характер, “практичне” застосування (якось спочатку неясна думка пояснюється за допомогою прикладу), однозначну “інакомовність” (“семантичну двоплановість”).

Поява А. пов’язана зі ст. сх. і давн.-грец. л-рами. Найширше він представлений у санскритській пам’ятці **“Панчатантра”** (III-IV ст.). А. “інкрустувалися” в дуже популярні за Сер. віччя у Візантії та Давн. Русі повісті “Варлаам і Йоасаф”, “Про Акіра Премудрого” та ін. Із зх.-європ. письменників, що зверталися до цього жанру, треба згадати португальця Р.Мело (1608-66), автора “Діалогічних апологів”. У рос. поезії XVIII — поч. XIX ст. А. називали коротку байку, останній рядок якої був мораллю у формі стислого резюме (напр., І.Дмитрієв “Деревце”). Проз. А. зустрічаються у В.Одоевського (“Історія про півня, кішку та жабу”). Найближчими до А. в укр. л-рі є байки-приказки П.Гулака-Артемівського і прибайотки Л.Боровиковського. Сюжети давн. А. використав І.Франко у проз. зб. казок “Коли ще звірі говорили” (1899). Треба відзначити, що А. належить до непродуктивних жанрів. Однак, окремі його зразки можна зустріти і в л-рі XX ст., напр., проз. тв. рум. письменника М.Садвяну “Східний аполог” (1919).

Юрій Клименко

АПОЛОГЕТИКА — публіцистика, яка виникла з практики ант. юридичної **аполוגії**, але була присвячена вже не самообороні особистості в сфері судового красномовства, а обстоюванню нов. для ант. сусп-ва бібл. істин. Поч. А. — тв. Йосифа Флавія або Арістобула, що покликаний відкрити очі скептичному щодо всього “варварського” рим. світові на релігію Ягве (толерантний щодо чужих богів, Рим не міг зрозуміти “нематеріального Бога”) юдеїв і висміював цю ідею памфлетними прийомами: “в

А. живиться звичайно фольклор. джерелами. Навто це помітно, коли йдеться про давн.-укр. А.: (“Хоління ігумена Даниїла до Святої Землі” й численні тв., що йому наслідували). Разом з тим, нар. чорнокижжя” всіх християнізованих країн та епох змішувало рештки поганських вірувань й уривки старовинної мудрості з бібл. переказами. На подібному ґрунті, доповненому тяжінням до екзотичного й маловідомого, виникають ідеї “Біблії для посвячених” та езотеричного християнства, які полюбили теософи, котрі прагнуть відновити гностич. недовіру до Ст. Завіту й повернути поняттю А. його дохрист. зміст — “кн. для посвячених” (Є.Блаватська, А.Безант та ін.). Адаже з часів подолання перших ересей Церква встановила канонічний текст Біблії й агіографічне коло читання. Це не гарантувало від проникнення апокрифічних первнів й до церк. л-ри. Таке, напр., “Псалтир” Соломона чи діалоги “Бесіди трьох святих”).

Вимушена боротьба з величезною кількістю псевдосвящених кн., Церква встановлювала їхні індекси як заборонених до читання. Вони існували й на Зх. (*Index librorum prohibitorum*), і на Сх., зокрема, у Візантії та Болгарії, а також у Київ. Русі (“Ізборник” Святослава 1073). На цій основі складено у XIV ст. рос. індекс, до котрого також включено й перелік ворожбитських книг. У зв’язку з заходами по “відлученню” А. від церкв. л-ри встановлюється негативне значення **“apokryph”** — “фальшивий”.

У нов. час А. називають всякий недостовірний текст, що викликає сумніви в його авторстві, часі, або місці виникнення.

Вплив А. на худож. л-ру як правило обмежується сферою творчості письменників, що мають глибокі рел. переконання (Данте Аліґ’єрі, який базувався на апокрифічному Одроквенні Павла, Дж.Мільтон, що використовував кн. Еноха, Й.В.Гьоте, який брав за основу не лише нар. кн. про Фауста, але й силу езотеричної л-ри; це також твори Ф.Клопштока, О.Пушкіна, М.Гоголя, М.Лермонтова, М.Булгакова та ін.). В укр. л-рі апокриф. мотиви наявні з княжої доби (**літописи, житія, ораторська проза, подорожжі**); у XVII-XVIII ст. — в проповідях, житіях, **шкільній драмі**. У XIX ст. А. обробляв С.Руданський (“Байки світової в співах”, “Байки світової в оповідках”). З А. пов’язані поема І.Франка “Мойсей”, “Неофіти” Лесі Українки. І.Франко склав найкращу зб. укр. А. “Апокрифи й легенди з укр. рукописів”.

2. У зх. науці термін А. уживається для позначення тв. непевного походження. Часто це літ. **містифікації**: “Пісні Осіана” Дж.Макферсона, або “Гула” й “Театр Кларі Газуль” П.Меріме.

Див.: **Сучасний літературний апокриф.**

Семен Абрамович

Єрусалимському Храмі вклоняються осліячі голови" тощо). З виникненням і поширенням християнства А. стала публіцистичною зброєю adeptів нов. релігії. Початок цієї течії спостерігається на ґрунті **александрійської культури** саме в Александрії, де було ще в дохрист. часи створено грец. переклад Ст. Завіту — Септуагінту й обґрунтовано метод її екзегетичного тлумачення (юдейський вчений Філон Александрійський). Виникнення христ. А. прийнято пов'язувати з апостолом Марком, справу якого в Александрії продовжили Пантен, Ориген, Іракл, Діонісій, Дідім, Климент Александрійський; особливе місце в формуванні христ. А. належить Тертуліану, що обґрунтував примат "віри серця" і заперечив диктат логіки, що матиме самі серйозні наслідки для подальшого літ. пошуку. Апологети мобілізували широкий матеріал, який був покликаний заперечити язичницькі цінності — від критики нар. вірувань до витончених ідей грец. філос. прози. А. ставила також на меті пояснити, що нова релігія не є "аморальною", як це твердили її опоненти. Протягом II-У ст. апологетами було обґрунтовано основні догматичні положення нов. духов. системи, які згодом розвине **патристика** і які стануть джерелом ідейності для л-ри христ. Сервіччя й, значною мірою, пізніших епох.

Семен Абрамович

АПОЛОГІЯ — самозахист звинувачуваного в давн.-грец. суді, який потребував підготованого заздалегідь тексту. Забезпечували створення такого тексту мудреці-софісти, які спеціалізувалися на даній справі (логографи). Народжений в сфері юридичного красномовства, жанр став вживатися і в філос. прозі (напр., А. Сократа у Платона). Жанр А. мав також потенції худож. узагальнення — недаремно в Апулея, майстра психол. вмотиварення, виступають поруч "Апологія" як така, в якій автор в публіцистичній формі захищається від звинувачень в чаклунстві, й написані від першої особи "Метаморфози", містико-авантюрний роман, в якому саме чаклунські чари є рушієм сюжету. Як риторична проза, А. давала можливості змалювання побуту й повсякденних характерів. Це становило паралель пошуку ант. романа, який власне й народився з лона А. Проте жанр А. мав розвій на ґрунті риторики — в **апологетичні** — ранньохрист. публіцистиці, що ставила за мету захист істин нов. релігії.

Семен Абрамович

АПОФ(Т)ЕГМА (грец. *apophthegma* від *apophthengomai* — виголошую) — один з афористичних жанрів, вислів, який належить або приписується певній іст. особі. А. супроводжується викладом біографічного епізоду з життя суб'єкту висловлювання, але на відміну від **хрїї** самодостатньою за своїм характером, незалежною від обставин свого походження; крім того, А. відрізняються від хрїї виключно високим змістом та виразною настановою на повчання, що зближує

її з **сентенцією** та **максимією**, хоча останні не обтяжені описом конкретної ситуації свого виникнення.

Жанр. стиль А. не регламентований, він може бути ясним або, навпаки, інакомовним, що надає А., на думку Арістотеля ("Риторика"), вишуканості. Як жанр А. набула своєї змістовності в античності, насамперед, етико-філос. прагматичною цілеспрямованістю на формування в людині принципів життєвої поведінки. Разом з діатрибою, **менніповою сатирою**, хрїєю, листом та ін. А. входила до жанр. системи кініків (Антисфен, Діоген Сінопський, Кратет Фіванський, Монім Сиракузький, Демонакт та ін.); становила напучування, пов'язані з різними сферами громадського та особистого життєустрою.

Зб. А., переважно ант. походження, існували протягом усієї історії европ. думки, в складанні брали участь відомі літератори (Ф.Петрарка, Дж.Боккаччо, Еразм з Роттердаму, Г.Ф.Гарсдюрфер та ін.). З кін. XVI ст. зб. А. постають у Польщі (зб. М.Рєя, С.Вітковського) та Білорусі (зб. Б.Будного). В XVII ст. такі зб. разом з ін. тв. духов., іст., морального змісту проникають з Польщі, Білорусі та України в Росію: з 1711 у Москві та Петербурзі виходять кількома виданнями перекладені з поль. «Короткі, чудернацькі та повчальні повісті Беніаша Будного» (1599) — зб. висловів давн., насамперед ант. і, мудреців, який отримав заг. назву "Апофтегмат". З 1769 поширення набув "Письмовник" М.Курганова («Древні Апофтегми та Епіктетово повчання»), а з 1787 "Товариш разумной и замысловатой, или Собрание хороших слов, разумных замыслов, скорых ответов, учтивых насмешек и приятных приключений знатных мужей древнего и нынешнего веков" П.Семенова, в якому, зокрема, містилося міркування про А.: "обыкновенно важен и подающ наставление".

Зараз термін А. не має практичного вжитку, бо відповідне йому поняття входить у ширше — **афоризм**.

Типол. подібними до А. є **логії**, окр. доевангельські вислови Ісуса Христа (деякі з них зустрічаються ще в єгип. папірусах), **сентенції** Конфуція, викладені у спілкуванні з учнями-послідовниками і зафіксовані ними у "Висловах".

Див.: **Максима**.

Борис Іванюк

АРАБО-МУСУЛЬМАНСЬКА КУЛЬТУРНО-ЛІТЕРАТУРНА ЗОНА — поняття, яким обіймається культ. спадщина та духов. життя величезного регіону, котрий утворюється після поширення вчення пророка Мохаммеда (з VII ст. н.е.), яке викладено в **Корані**. Слід розрізнити власне араб. культуру, що створюється на ісламській основі, та культури країн, що перебували під араб. впливом після прийняття ісламу, а до того належали до зовсім ін. культ. світів. Так, Центр. Азія була спочатку частиною буддистської культ. зони; Іран — зороастрійським; Пакистан зазнав

впливу А.м.з лише після завоювання мусульманами Пів. Індії — до того там панував індуїзм; монг.-тат. племена, були почасти шаманістами, почасти християнами-несторіанами, й частково обрали іслам після експансії XII ст. і т.д. Сьогодні до сфери цієї зони належить величезна частина Азії та Африки, регіон Індонезії, частина Сибіру та Піволжя, слов'ян. й албан. території на Балканах, почасти Крим тощо. Прихильники ісламу сьогодні зустрічаються в Європі й Америці, причому число їх не меншає (так, в США іслам дуже популярний серед чорношкірих американців). Оскільки все життя правдивого мусульманина ґрунтується на Корані та його приписах, то в цій сфері домінує саме арабо-мусульманський вплив. Колись бо Мохаммед, виявивши небаяке чуття філолога, заборонив перекладати Коран, — отже, араб. мова й літ. традиція входять в життя іслам. сусп-ва у всій своїй безпосередності. Є й ін. впливові моменти, напр., фактична заборона на образотвор. мист-во, що походить від припису Мойсея не зображувати "ніякої подобі" світу. Але, як і в ін. авраамічних релігіях, центр. місце тут належить слову, а не пластичним мист-вом, отже, говорити про вплив А.м.з означає в першу чергу говорити про літ. вплив (це не означає звичайно, що не було й впливу орнаментально-прикладного м-ва арабів на ці регіони — просто він менш широкий й беззастережний).

Араб. л-ру започатковано Кораном, хоча йому передувала період поган. фольклор. поетів-пророків (*шаїрі*), а також усні **версії** бібл. сюжетів. Тут почасти відбивається архаїчна ментальність кочівника-бедуїна з його погордою до жителя села й міста, та своєрідний "реалізм", що спричинений умовами життя в пустелі. Але Коран виникає в епоху складання сервіч. міської культури, коли поруч з рел.-дидактичною, поезією починають набувати значення **лірика** кохання й авантюрно-розважальна нарашійна проза, **афоризм** та **притча**, **панегірик** на честь можновладця та ін. Всі ці тенденції розвитку притаманні клас. А.м.з до XI ст., коли походи хрестоносців з од. боку, й навали турків-сельджуків та монголів з ін. руйнують домінантне положення араб. первня.

Становлення в лоні араб. світу нових держав на нац. основі, хоча й ісламізованих, спричинюється до ситуації, типол. близькій европ. **Відродженню** В Ірані, напр., розвивається л-ра на фарсі, яка майже відкрито поетизує зороастрійське минуле; вона впливає й на л-ру турків, й навіть на саму араб. л-ру. Виникає поезія та проза суфіїв, з її потягом до поганського духов. досвіду. На думку акад. М.Конрада, явища ренесансного типу виникають в А.м.з значно раніше, ніж в Європі (вже в XII ст.) й справляють на европ. Ренесанс певний вплив. Араби адсорбують в цей час і гелліністичну науку та культуру. Показовими є фігури типу Абу-алі-ібн-Сіні (латинізоване — Авіценна), які є світочами науки й культури не лише для Сх. Типова ситуація в красному письменстві: Фірдоусі поетизує давн.-іран. царів, й серед них Александра Ма-

кедонського, оголошеного "персом"; натомість араб-завойовник Ірану Заххак моторошна потвора, з рамен якої ростуть змії, що харчуються людським мозком. Своєрідна й типол. подібна до **александрійської культури** ситуація в "мавританській Іспанії", де з VIII ст. й аж по час Реконксти панували араби. Тут розвів дух культ. синкретизму й толерантності, поруч з іслам, вільно розвивалися христ. та євр. культури (ситуацію шаржовано в поезії Г.Гайне та ідеалізовано в "Іспанській баладі" А.Фейхтвангера). Особливий момент — сервіч. христ. культура араб-християн Бл. Сх. та Пів. Африки, пов'язана з візант. традицією Зх., ведучи з "невірними" війни за Гріб Господній, багато що запозичує з культури арабів навіть на рівні побуту (позики, картярство та ін.). Зі сх. впливами ототожнюються ересі на зразок тамплієрської (**Єретична л-ра**). Але аж до XIV ст. А.м.з зберігає характер еталону в сфері культ. життя Сервіччя.

З XIV й аж до початку XX ст. спостерігається поступовий занепад А.м.з. зумовлений вичерпаністю кола трад. тем та образно-формальних засобів, тяжінням до штампів, хоча традиції не вмирають в мол. нац. школах — на зразок поезії в державі Бабура, узб. царя-поета, що заснував династію Великих Моголів в Індії, в державі турків-османів; в Єгипті мамлюків; в іслам. Африці тощо. До того додається й поразка араб-ісламського світу в зіткненні з европ. колоніалізмом XVII-XX ст. (Великобританія в Індії та Єгипті, Франція в Тунісі, Алжирі та Марокко й т.п.) Якію в добу Відродження мусульман. світ становив реальну протипагу Зх., христ. теологи мали Мохаммеда за антихриста, М. де Нострадамусі пророкував "магометанам" роль руйнівників світу за "останніх часів", а Мікельанджело розмірковував, чи не прийняти пропозицію тур. султана піти до нього на службу, то згодом Сх. (ісламський) починає сприйматися європейцями як сфера застою та "сну", типового "аз деспотизму". Це виразно позначається, напр., в "Перських листах" Ш. де Монтеск'є; відбивається й в рос. Просвітництві, що прагнуло до боротьби з "азійщиною" (М.Ломоносов "Таміра та Селім", І.Крилов "Пошта духів"). В цей ряд можна вмістити фанта.-авантюрні повісті Р.Е.Распе та Ф.Еміна, Сх. у Байроновому "Дон-Жуані", тип "кавказця" в рос. словесності, дещо з малярства Ж.Енгра та Е.Делакруа й ін. Разом з тим саме в сх-слов'ян. світі, зокрема в Росії, що захоплює у XVIII-XIX ст. силу мусульман. земель, виникає не лише цікавість до екзотики, а й спроби зрозуміти духов. світ та естетику ісламського Сх. ("Наслідкування Корану" О.Пушкіна, "Хаджі-Мурат" та "Кавказький бранець" Л.Толстого).

Україна завжди мала тісні й часто траг. контакти з іслам. світом, переважно через стосунки з Кримським ханством й потім сузереном його Туреччиною. Це відбилоса дуже широко в фольклорі (образ страченого султаном Байди-Вишневецького в **думі** та ін.). Ставлення до А.м.з

в Україні формувалося в атмосфері збройного протистояння двох релігій, й тут домінувало неприйняття "басурманства". Це відбивається в різні епохи як стабільна ситуація — від ущипливого листа запорожців тур. султанові до повістей онука запорізького писаря М.Гоголя "Тараса Бульби" або "Страшної помсти" (до цієї традиції прилучаються й у ХХ ст. такі тв., як "Людолови" З.Тудуб). Проте в укр. культурі існує й більш толерантний погляд, що відбився почасти в спадщині Т.Шевченка-малюра, почасти в переробках казок "**Тисяча і однієї ночі**" І.Франком, — аж до апології ісламу у П.Куліша.

У сх-слов'ян. свідомості ХХ ст. цей погляд міцніє, зокрема під егідою офіційного гасла "братерства культур". Виникають тв., що заглиблюють читача в світ А.м.з.: "Чингіз-хан" В.Яна, "Старик Хоттабич" Л.Лагіна, "Повість про Ходжу Насреддіна" В.Соловйова — обробка сюжетів про Ходжу Насреддіна та ін.). Арабознавство тут дало свої визначні імена: А.Кримський, І.Крачковський, Б.Піотровський.

Проте траг. характеру набуває протистояння христ. та ісламського світів в **юнацьких піснях** пл. слов'ян, зокрема Косовського циклу, й фігури на зразок Марка-кравевица уособлюють духов. перевагу переможеної сторони. Адекватний також образ Скандербега в алб. христ. спадщині.

Навпаки, в зх-слов'ян. світі, що менш широко зіткнувся з ісламською експансією, такого роду конфлікти незрідка згладжуються. Поль. письменник ХІХ ст. з Житомиру Ю.І.Крашевський натхненно описує Кам'янець-Подільський костел, колись перетворений турками на мечеть, який відтоді увічнює фігура Богоматері на півмісяці (р-н "Остап Бондарчук"), й тут естетизація переважає все. У тв. на зразок "Пана Володівського" Г.Сенкевича тему "полону у невірних" трактовано драматично. Зате Я.Гашек зводить пам'ять про часи переслідування маврів до анекдоту, вимушуючи свого героя прийняти тортури за слово "Сотсирх", що мовляв, араб. мовою означає "вірую", але сприйняте інквізицією за спотворення слова "Христос". У "Поштових варіаціях" К.Брандеса (1970) гротесково пародіюється тема "полону у невірних", властива добі Ренесансу, однак іронічні моменти все частіше поступаються поважному ставленню до цієї традиції.

В сьогоднішньому світі інтерес та повага до А.м.з зростає, разом з необхідністю брати до уваги "ісламський чинник" у політиці. Це особливо важливо, якщо врахувати, що ідеї панісламізму та мусульман. фундаменталізму спричинюються до вкрай болісного переживання мусульманами всього, що видається їм образою ісламу (згадаймо долю пакистанського. письменника-еретика С.Рушді, котрого іран. аятолла Хомейні прирік на смерть за вільнодумне трактування теми "вилученої сури Корану" в "Сатанинських віршах")

Семен Абрамович

АРГО (франц. *argo*) — розмовний діалект, умовна, з елементами притаєності, незрозумілості,

мова людей, що належать до певної профес., соц. чи позасоц. (злочинці, прошаки, бродяги, люмпени) групи. Функції А.: 1) бути незрозумілим для оточення; 2) підкреслювати "елітарну" окремність даної групи; 3) визначати з мовлення тих, хто належить до цієї групи. В минулому А. користувалися в Україні з метою збереження професійних секретів представники деяких замкнених соц. груп, корпорацій, ремісничих цехів: кушніри (кушнірське А.), мандрівні крамарі, **кобзарі** та лірники (лебійська мова). Потроху первні А. стають зрозумілими ін. мовцям. Тому А. весь час зазнає змін, оновлюється задля збереження своїх функцій. У вужчому розумінні — А. — мова професійних злочинців. Це найвідоміше А., елементи якого надто швидко через посередництво напівкримінального та молодіжного середовища засвоюються заг-нар. мовою. Інколи, навпаки, терміну А. надається ширше значення, напр. студентське, молодіжне, шкільне А.

Див.: **Арготизм, Жаргон.**

Анатолій Волков

АРГОТИЗМИ — слово чи вислів з **арго**. У л-рі А. використовуються для відображення побуту та мови відповідних груп — носіїв А. З цієї метою їх вживали при зображенні кримінального світу І.Франко ("Хлопська комісія", "Яць Зелелуга"), А.Тесленко, Г.Хоткевич, І.Микитенко ("Вуркагани", "Ранок"). Яскравий приклад експресивного, майже патетичного використання А. маємо в тюремній поезії І.Світличного:

Не ті, сержанте, вже шмонали,

Ти проти них шмаркач еси,

Спецнатреновані носи

Винюхували кримінали

.....

І нас на понт беруть ларемне...

Анатолій Волков

АРЕТАЛОГІЯ (від грец. *aretalogia* — оповідь про надприродні можливості божества) — жанр давн-грец. фольклору, згодом "низовий" жанр гелленістичної л-ри часів рим. панування. В цей період в сфері А. поширюється вплив сх. культур та стиль **азіанізму**. Атмосфера чудесного, яку створювали автори таких оповідань, згодом переходить до тв. філос. та іст. характеру та в ант. роман. В епоху рел. шукань поч. нашої ери комплекс ареталогічних. сюжетів та мотивів було використано й авторами христ. апокрифічної л-ри. Бібл. мотиви непорочного зачаття Христа, Його чудес. смерті та Воскресіння мають паралелі у багатьох міфологіях Сх. — інд., перс. тощо, але основні міфол. моделі поганської А. в христ. Св. Письмі було переосмислено. В л-рі нов. часу А. **мотиви та стиль** широко використовувалися в руслі протистояння естетиці **класицизму** (Ш.Перро, романтики) та пошуків модерністів (символісти).

Семен Абрамович

АРІОСТИЗМ (від прізвища італ. поета Аріосто) — окр. випадок **впливу**, жанр.-стильова тенденція

в європ. л-рі. Сутність А. — синтезування в жанрі поеми найрізноманітніших жанр.-стиль. складників: багато насиченої **фабули** героїчно-пригодницького характеру (при тому окр. фабульні епізоди можуть бути різної генези), фантастики, **гротеску**, ліризму, вишуканого стилю, досконалої легкої вірш. техніки. Жанр.-стильовою домінантою є **іронія**. Комплекс цих диференційних ознак у сукупній єдності визначає структурну жанр.-стильову цілісність — т.зв. аріостівську поему.

З компаративістичного погляду А. є надто показовим феноменом. Він органічно продовжує попередню міжнетичну традицію. Воднораз це гостро новаторське явище, яке в свою чергу започаткувало нову традицію.

Протягом кількох століть у зх-європ. л-рах трад. розроблялися запозичені з Каролінгського епосу сюжети і образи, в дусі кельт. сюжетів про лицарів Круглого столу (**Артуріана**). Зокрема в Італії в ХІІ-ХІІІ ст. побутували виконувані професійними кантасторіями (співцями-сказителями) нар. поеми на **традиційні сюжети та образи** Каролінгського циклу "Орландо" та "Іспанія". В ХІV ст. про Орландо та ін. героїв **Каролінгського циклу** співали **жонглери**. 1478-82 Л.Пульчі видав у Флоренції поему "Морганте" про пригоди лицаря Орландо та його зброєносця. Автор сполучив різні, "оксморичні" стил. складники: романтику та патетику нар. поем кантасторіїв з **буфонадою** та підкресленою іронією. Подальша історія переробок трад. сюжету та образу Орландо пов'язана з т.зв. феррарськими поемами. 1486 поет з Феррари М.Боярдо в поемі "Закоханий Орландо" перетворив архаїчних героїв Каролінгського циклу на галантних лицарів, увів багато фант. мотивів. Поема не мала єдиного сюжетного стрижня, складалася з окр. пригодницьких епізодів.

Започаткована Пульчі та продовжена Боярдо жанр.-стиліст. тенденція досягає найвищого розвитку в поемі феррарського поета Л.Аріосто (1474-1533) «Несамовитий Орландо», над яким автор працював упродовж двадцяти п'яти років. Три основні епізоди, серед них вражаючий епізод божевілья Орландо, супроводжуються безліччю малих. Виклад сполучає героїку з іронічністю. Мов. стиль і віршування відзначаються легкістю, вишуканістю, дотепністю, милозвуччям.

Третій славетний поет Феррари Т.Тассо (1544-99) в поемі про звільнення Єрусалима військами хрестоносців Готфреда Бульонського — "Звільнений Єрусалим" (1574-80) — поєднав вимоги арістотелівської поетики з вільним стилем А. й з мотивами, переважно любовними, що були запозичені з «Несамовитого Орландо». В «Роздумах про поетичне мистецтво» (1565-69) і в «Роздумах про героїчне мистецтво» (1594) Тассо виклав теор. засновки поєднання жанру героїчної поеми з стилем А.

А. мав сильний і різнобічний вплив передовсім на л-ру **бароко та романтизму**. Очевидні ознаки А. в бурлескних поемах обох різновидів: ірої-

комічної поеми ("Орлеанська дівка" Вольтера) й поеми-**трагестії** ("Енеїда" І.Котляревського). З ін. боку А. мав велику вагу при формуванні романтично-іронічної поеми та **роману в віршах**. Тут вільно поєднувалися епіч., лір., діалогічні складники: важливі предмети вилучалися в легкому, сповненому іронією та гумором стилі ("Паломництво Чайлд Гарольда", "Дон Жуан" Дж.Н.Г.Байрона, "Беньовський" Ю.Словацького). Дух А. очевидний й у поемі-казці О.Пушкіна "Руслан і Людмила".

Анатолій Волков

АРЛЕКІНАДА (франц. *arlequinade* — різновид невел. сценок, в яких гол. героями є Арлекін та ін. персонажі італ. **комедії масок**. А. була популярним жанром франц. ярмаркових театрів ХVІІІ ст. В маленьких, найчастіше в одну дію, п'єсах А. домінували елементи пантоміми, співу, танців. Трад. сюжетна схема А.: любовні непорозуміння, коміч. ситуації, іноді пародійно-сатир. натяки на злюбоденні теми. Жанр А. зародився в сер. ХVІІ ст. під впливом театру італ. комедіантів, що грали в Парижі та познайомили франц. глядача з персонажами комедії масок, зокрема з Арлекіном. Серед авторів А.Р.Лесаж, Маріво, Дорневаль, А.Пірон, Ш.Панар, Ж.Флоріан та ін. Варіанти А. знайшли поширення в ін. європ. театрах.

Людмила Сердюк

АРТУРІАНА — **легенди, перекази** про короля Артура та їх худож. переробки. Своім корінням А. сягає кельт. міфології, фольклору і водночас відображає специфічне англ. поняття "The Matter of Britain", що означає "Справа Британії" або "Суть Британії". В центрі А. стоїть легендарний кельт. король Артур та лицарі його Круглого Стола.

Кельт. культура та історія залишили дуже мало слідів в писемних пам'ятках через заборону друїдів записувати знання, тому важко відмежувати іст. факти від фольклор.-легендарного матеріалу. Вважається, що реально-іст. Артур (воєначальник, римлянин або кельт, що одержав рим. виховання), відігравав значну роль у боротьбі бриттів проти саксів, які в V-VІ ст. завоювали Англію.

Перше писемне свідчення про Артура зустрічається в "Історії Британії" валлійського ченця Неннія (бл. 796). Артур зображений як воєначальник, що стоїть вище від королів. З його іменем пов'язують вирішальну битву біля гори Бадон. Імовірна поява в Уельсі такої особистості, як Артур, стала своєрідним каталізатором для формування ідеалізованого образу нац. героя, навколо якого починають гуртуватися герої його майбутнього двору. Поступово легенд. вийшла за межі кельт. земель, чому сприяло завоювання Англії франц.-нормандським герцогом Вільгельмом, який 1066 став королем. У зв'язку з цим змінилася англо-франц. **двомовність**, посилювались культ. зв'язки з континентальною Європою, почалася політизація А. залежно від приналежності автора до того чи ін. табору.

Вперше цілісний **сюжет** про Артура з'являється в "Історії королів Британії" бл. 1130-1139. Гальфріда Монмутського. Артур зображений там як король, що об'єднує кельт.-британську державу. Він перемагає саксів, має намір завоювати Рим. імперію. Скориставшись відсутністю короля, його небіж Мордред захоплює владу в державі і королеву Геневір. Король повертається, під час двобою Мордред гине, а смертельно враженого Артура феї перевозять на острів Авалон.

Подальшого розвитку і збагачення мотивом Круглого Стола артурівський сюжет набуває у Васа, який створив на основі "Історії" Гальфріда франкомов. вірш **хроніку** "Роман про Брута" (до 1155). Хроніка Васа в основному зберігає сюжетний матеріал Гальфріда, однак у викладі подій відчувається куртуазно-лицарська **стилізація**. Хроніка слугувала піднесенню мол. династії Плантагенетів. Історія появи Круглого Стола, що лише окреслена у Васа, дістала розробку в "Бруті" (бл. 1190), який переклав хроніку англ. мовою. Поряд з Артуром Круглий Стіл став стрижневим образом, що поєднує розрізнені сюжети.

Своєрідне продовження А. дістала у франц. **лицарських романах** Кретьєна де Труа і Роберта де Борона: з Артуром пов'язуються сюжети про лицарів (Парсеваль, Ланселота), які рушають на звершення героїчних подвигів з резиденції короля в Камелоті. В душі Кретьєна і Роберта створюються численні продовження, доповнення, переробки сюжетів, які в сукупності складають одну з основних літ. течій у франц. л-рі XIII ст., а "Персеваль" (1191-1225) — це перший проз. роман франц. л-ри.

Значну цікавість становить легенда про майбутнє повернення Артура після його одужання на острові Авалон, що бере початок у кельт. міфології. Водночас вона є своєрідною реакцією бритів, які протестували проти нашествия англо-саксів, а пізніше й нормандського завоювання. Ставлення до цієї легенди у сер-віч. авторів було неоднозначним і відображало їх політ. погляди. Гальфрід, що шукав покровительства вищої нормандської вельможества, навмисне замовчує майбутнє повернення короля Артура. В той же час чернець Лаймон в "Бруті" прямо говорить устами Артура і через пророцтва чарівника Мерліна про майбутнє повернення короля. Француз Кретьєна де Труа не цікавить майбутня доля короля Артура та його держави: він розробляє сюжетні відгалуження А. пов'язані з Ланселотом, Івейном та ін. Одночасно з'являється роман Етьєна де Руена "Draco Normannicus" (1170), в якому автор відверто знухається з ідеї майбутнього повернення Артура. Це дозволяє стверджувати, що вже за Сер-віччя навколо А. точилася політ. боротьба, котра відкривала шлях для подальшої трансформації сюжетно-образного матеріалу.

Чимало популярних артурівських сюжетів в нім. л-рі, напр., у Гартмана фон Ауе, Вольфрама

фон Ешенбаха, Готфріда Страсбурзького, хоча сюжет про Ланселота не знайшов у Німеччині яскравого поет. втілення.

Італ. л-ра приходить до А. через франц. посередництво, переосмислюючи її через перекази про Карла Вел. Виникає своєрідний сюжет, в якому Круглому Столу короля Артура протиставлений більш ранній Круглий Стіл його батька Утера Пендрагона, де показано передусім діяння батька Тристана Меліадуса. Перший італ. артурівський роман — "Меліадус" (біля 1275) Рустичано да Піза, в якому вже наявне розділення на "Старий стіл" і "Новий стіл". Італ. А. трактувала коло артурівських сюжетів як своєрідний спадок карлівських сюжетів: мечі Карла та його паладинів переходять до Артура і його лицарів. Зближення двох величних епіч. циклів ще більше посилюється в добу **Відродження** в поезії Боярдо та Аріосто.

В Іспанії А. представлена у вигляді перекладів франц. джерел. Самостійного розвитку вона не дістала.

Серед сер-віч. тв. А. варто виділити "Вульгату" (1215-1230) — прозовий роман, який називають "біблією літ. артуріани". Це — зведення сюжетів, що пов'язані з іменем короля Артура і "Справою Британії". Тут поєднано сюжетно-темат. відгалуження А.: 1. рання історія Грааля — про те, як він був привезений до Британії; 2. Історія Мерліна і початок кар'єри Артура; 3. Пригоди Ланселота й ін. лицарів Круглого стола; 4. Пошуки Святого Грааля і як Галахад знайшов його; 5. Смерть короля Артура. Одним з найоригінальніших тв. є присвячена Ланселотові третя частина. Роман оповідає про народження героя, його виховання феею Вівіаною, посвячення в лицарі при дворі короля Артура, любов до королеви Гинієври, лицар. мандри і марні пошуки Грааля. Образ Артура відходить на другий план, поступаючись в активності нов. героєві — Ланселоту. Роман про пошуки Св. Грааля просякнутий христ. містицизмом. Грааль таємниче з'являється перед лицарями Круглого Стола і відразу ж зникає. 150 найкращих лицарів відправляються на пошуки святині, серед них небіж короля Гавейн і лицар Ланселот, яким за їхню гріховність не судилося здобути Грааль. Тільки син Ланселота Галахад і безстрашний Персеваль досягають замку Грааля, їхня чистота і благочестя — запорука перемоги. Заключна частина оповідає про зіткнення Артура з зухвалим Мордредом та їхню загибель. Зі смертю короля гине і створена ним ідеальна держава.

Вже за Сер-віччя сюжет про Артура вийшов за межі нац. л-ри і набув регіонального європ. характеру. Він активно функціонує в Англії, Франції та ряді ін. країн. Це дозволяє говорити, що вже в цей час почався процес **інтернаціоналізації** сюжету і він перейшов в розряд **традиційних сюжетів**. "Історію" Гальфріда можна вважати **протосюжетом**, літ. схемою, на яку орієнтувались пізніші автори. У процесі функціонування сюжету А. зазнала відчутних змін: розширився і ускладнився сюжет, зросло число персонажів.

"Канонізація" А. була здійснена в епопеї Т.Мелорі "Смерть Артура" (бл. 1469), яку можна вважати **сюжетом-еталоном** для подальшого її розвитку. При порівнянні розвитку сюжету в Гальфріда і Мелорі слід відзначити розгалуження, подієве розширення сюжету. Розвиток центр. лінії розірвано описом пригод багатьох лицарів. Хоча майже кожен з цих епізодів може сприйматися як самостійне сюжетне ціле, в той же час вони пов'язані з центр. сюжетною лінією Артура або участю в його діяннях підданих короля, або місцем дії в Камелоті. Крім того, змінився характер основного конфлікту. Якщо у Гальфріда в конфлікті Артур — Гинієвра — Мордред боротьба точиться тільки за владу, а тому має зовн. антагоністичний характер, то у Мелорі він змінюється міжособистісним конфліктом Артур — Гинієвра — Ланселот, вирішується на широкому соц.-політ. фоні кризи й занепаду лицарського сусп-ва.

Трансформація сюжету спричинила зміну функціональності гол. героїв. У Мелорі Артур відіграє активну сюжетотвірну роль лише в перших частинах епопеї, де автор іде шляхом, прокладеним Гальфрідом. Зберігається ідеалізація, гіперболізація, героїзація образу короля, підкреслюється його войовничість. Однак з появою Ланселота (як і в "Вульгаті") функціональна активність Артура різко знижується. Як відзначає Е.Френцель, Артур є втіленням свого двору, символом лицар. честі, взірцевою фігурою, що впливає на ін., але образ поступово закососяє і стає непорушним, статичним. Він втілює ідеал, до якого ін. дієво прагнуть. Він володіє королівством і королевою, в той час як ін. повинні здобути собі аналогічні блага в подвигах і пригодах. Так, лицарі Ерек, Івейн, Персеваль і Ланселот стають носіями дії, а він — постаттю другого плану.

Міфол. першооснова, на яку первинно спиралась А., майже повністю загубилась в розгалуженому сюжеті. А.Михайлов пише, що в цьому процесі "найсуттєвіше — це поступове зникнення з "бретонського циклу" кельт. міфології, що лежить у його основі. Світ артурівських легенд саме набував міфол. рис. Камелот, Круглий стіл, лицарське братство, пошуки Грааля ставали нов. **міфологемами**.

Звернення до А. в XVI-XVIII ст. мали спорадичний характер і не залишили видатних пам'яток. Відродження інтересу до короля Артура та його оточення почалось після нов. публікації "Смерті Артура" Мелорі на поч. XIX ст. Найвидатнішим тв. цього часу є "Королівські ідилії" А.Теннісона (1859-1888): **цикл** з одинадцяти вел. поем, який зображує розквіт Круглого стола і поступову втрату ілюзій унаслідок розповсюдження гріха і неспроможність Артура. Епопея Мелорі стає найшедрішим джерелом на прокладеному Теннісоном шляху. Яскравим прикладом є поема В.Морріса "Захист Гинієври" (1858).

Поворотним пунктом в історії А. став роман Марка Твена "Янки при дворі короля Артура"

(1889). Використавши прийом часового перенесення, Твен зміг водночас крит. поглянути і на артурівський світ і на досягнення суч. цивілізації. Це, мабуть, перший приклад продуктивної трансформації А., що відкрив шлях для майбутніх, не менш сміливих, трансформацій даного трад. сюжетно-образного матеріалу. Поетика л-рі XX ст. з'явилася низка тв. за мотивами Твена ("Нові пригоди Янки при дворі короля Артура" М.Рошіна), можна говорити, що "Янки" Твена взяли на себе функцію сюжетно-осередника в розвитку А.

На поч. XX ст. в А. домінували поезія і драма і тільки після 1-ої світ. війни з'явилися романи, а найзначніші з них вийшли в світ вже після 2-ої світ. війни.

Поет. традицію продовжив Е.А.Робінсон, який створив за мотивами Мелорі артурівський епос у трьох частинах "Мерлін" (1917), "Ланселот" (1920), "Тристрам" (1927). Ці тв. пройняті відчуттям втрати перед невідворотним ликом фатуму.

Серед драм. тв. виділяється п'єса Ж Кокто "Лицарі Круглого стола" (1927). В центрі уваги тут історія Ланселота і королеви, їхнього багатолітнього обману. Йому ж належить кіносценарій "Вічне повернення". Світ реальності втрачається і руйнує артурівську ілюзорну гармонію і щастя.

Найвизначнішою і найцікавішою є проза А. XX ст. Х.Томпсон в праці "Повернення з Авалона: дослідження артурівських легенд в суч. худож. л-рі" виділяє: **перекази**, реаліст. романи, історичні романи і **фентезі**. До другої групи він залічує тв., в яких артурівські первні введені в суч. оточення. Так, історія кохання Тристана та Ізольди надихнула поль. письменника М.Кунцевич на створення роману "Тристан-1946" (1974). Пошуки Грааля лягли в основу містичного роману Д.К.Повіс "Гластонберійський роман" (1933). **Алюзійни** А. насичений роман У.Пресі "Ланселот" (1978).

Найчастіше іст. романи апелюють до Темних часів правління Артура та англо-саксон. нашествия. Багатотомові романи В.Каннінга та М.Стюарт присвячені функції долі в історії піднесення і падіння артурівського королівства.

Серед наук.-фантаст. романів виділяється "Дзеркало Мерліна" (1975) А.Нортон. Автор говорить про споконвічну боротьбу добра і зла, що тягнеться з далекого минулого в неоглядне майбутнє. В романі переплітаються долі Артура, Мерліна, всієї земної та вселенської цивілізації.

Найчисленнішою є група романів-фентезі, в яких артурівські легенди вводяться в суч. оточення або через пошуки Грааля, або через звільнення Мерліна, колись зачарованого дівою Німує, або шляхом перетворення Мерліна, Артура і Феї Моргани на безсмертних і т.д. Найвдалішою з героїчних фентезі можна вважати тетралогію Т.Х.Вайта "Король в минулому і майбутньому" (1958), яка відображає всю історію короля Артура. Теннісоном шляху. Яскравим прикладом є поема В.Морріса "Захист Гинієври" (1858).

Привертає увагу тв. Дж.Стейнбека "Діяння короля Артура і його доблесних лицарів" (1976). Почавши з перекладу Мелорі суч. мовою, амер. письменник перейшов до переказу, а потім і до

дописування того, що було закладено в першоджерелі.

Оригінальне екзистенціалістське пародійно-іронічне трактування А. дав Т.Бергер "Артур-король" (1978). Його герої одвічно приречені: Ланселот — бути непереможним героєм, Артур — королем, прикутим до свого трону і Круглого Стола, Гинієвра — кохати Ланселота і вічно зрікатися його заради Артура.

А. знайшла відображення і в ін. мист-вах, напр., в образотвор. мист-ві — від найбільш ранніх книжкових мініатюр, сер-віч, гравюр, фресок і картин прерафаелітів (Д.Г.Росеті, Дж.В.Гант) — до малюнків і графіки Г.Доре, О.Бердслі і суч. художників-ілюстраторів. В XIX-XX ст. на артурівські сюжети було написано більше тридцяти опер, серед яких особливо виділяються **музичні драми** Р.Вагнера ("Трістан та Ізольда", "Парціфаль", "Лоенгрін"). А. присвячені популярні мюзикли, напр., написаний за романом Вайта "Камелот" Лева та Лернера, що з успіхом йшов у 60-ті рр. на Бродвеї, муз. інтерпретації роману Твена Р.Роджерса і Л.Харта (1927) та Б.Кросбі (1949). Віддав данину А. кінематограф. Екранізації поч. століття (Е.С.Порттер "Парціфаль", 1904), — до одного з найкращих фільмів Бормана "Ескалібур" (1981).

Ірина Горбачевська

АРУЗ, або **АРУД** (араб.) — система метр. віршування, яка охоплює арабо-, персо- та тюркомов. писемну поезію клас. доби.

А. ґрунтується на чергуванні коротких та довгих складів (**Квантитативне віршування**), роль яких, напр., в тюркомов. поезії виконували відповідно — відкритий склад на коротку голосну та відкритий склад на довгу голосну (або закритий склад на коротку голосну). Комбінація коротких і довгих складів утворювала стопу — основну одиницю виміру вірш. рядка. Налічують 8 основних стоп, які спроможні дати вел. кількість вірш. розмірів, найвживанішими з яких є: в іран. метриці — гаріб, каріб, мушакіль; в араб. — каміль, вафір, тавіль, мадід, басіт; у тюрк. — хаджаз, рамал, раджаз, мутакаріб, а також сарі, мударі, муджтасс, мунсаріх та ін., що є заг-поширеними.

Теор. усвідомлення А. започатковано Халілом Ібн Ахмедом з м. Басри (VIII ст.), який систематизував 15 розмірів А. Пізніше опис А. дано в працях багатьох віршознавців та поетів: Ватвати (Рашідадін Мохаммед, "Сад тайн про тонкощі поезії", XII ст.), Абдурахмана Джамі (XV ст.), Алішера Навої (XV ст.), Захиреддіна Бабура (XV-XVI ст.) та ін., які досліджували вірш. розміри А. у співвіднесенні з ін. складниками поет. мови (звук. повторами, синтаксичними **фігурами**, строфічними формами тощо).

Первісно А. виник у доісламській араб. римованій прозі (садж), його зразки зустрічаються в Орхоно-Єнисейських давньоліт. пам'ятках (VIII-X ст.), в тв. Махмуда Кашгарського "Словник тюркських говірок" (XI ст.). В тюркомов. л-рах

уперше вживається в поемі Юсуфа хас Хаджіба (Баласагунського) (XI ст.), хоча в давн-тюрк. усній поезії (VI-X ст.) були відомі вже 16 розмірів А. (загалом у фольклорі — майже 50). У Сер-вічі А. витіснив з писемної л-ри архаїчний бармак (тюрк. — "палець") — **силабічне віршування**, відроджене вже в XX ст. (Габдула Тукай, Гафур Гулям, Берді Кербабаєв та ін.) і домінуюче в суч. поезії. До поч. XX ст. А. був єдиною системою віршування, завдяки їй були створені поет. шедеври Навої, Мукімі, Фірдоусі, Фуркати, Махтумкулі, Хамзі та ін.

Борис Іванюк

АРХАЇЗМИ — (від грец. *archaios* — стародавній) — застаріле слово або форма слова, що вийшли з актив. словар. фонду суч. мови. Але поняття, які вони позначають, надалі існують. Тому А., на відміну від **історизму**, завжди має сьогочас. **синонім** (або синоніми). Більшу частину А. в укр. мові складають **слов'янізми**, меншу — назви реалій давн. та сер-віч. історії України. А., які пов'язані з укр. Сер-віччям мало вживані внаслідок ігнорування спершу письменниками народницького спрямування через їх орієнтацію на просту селянську мову, а в советські часи звернення до таких А. уважалось проявом буржуазного націоналізму. Розрізняють два типи А. По-перше, лексичні, котрі в свою чергу мають три розряди: 1) власне лексичні — цілком застарілі: *десниця, шуйця*; 2) лексично-словотвор., що відрізняються від сьогочас. синонімів суф.ком.: *рибар* — *рибалка, рибак*; 3) лексико-фонетичні — різниця в окр. звуках: *пііт* (а) — *поет, піітика* — *поетика*. По-друге, семантичні. А. — застарілі значення слів, що активно функціонують у сьогочасній мові: *латинь* — у значенні *латиняни, зх-європейці; челядь, чернь*.

На відміну від усіх ін. лексичних шарів А. вживаються виключно як стил. засіб: 1) Для відтворення іст. обставин і мови давн. часів, тобто у функції історизму, напр., у повісті з Київ. часів Б.Лепкого "Вадим": "*Кажуть, латинь понавожувала всякого добра багато*", або у вірш. романі Л.Костенко "Маруся Чурай":

Тим паче зараз, як така розруха
Тим паче зараз при такій війні, —
Що помагає не вгадати духа,
Як не співцями створені пісні?

2) Для створення високого, урочистого стилю: *Що прогрімив останній судний грім
Над просторами нелалу і зради
І виросте залізним дубом Рим
З мичного лона Скитської Еллади* (Є.Маланюк)

3) З сатир.-пародійною метою. Напр., у мов. партії Возного з "Наталки-Полтавки" Котляревського: "*Оная любов все — теє-то як його — рівняєть*".

Анатолій Волков

АРХЕТИП (грец. *archetypos*, від *arche* — початок і *typos* — тип, образ, ідея). 1) первісна модель. "примат", "примітивний тип" будь-якого предмета чи явища, типовий постійний образ (константа), що відіграє моделюючу, організуючу роллю; 2) модель, за якою було створено будь-який тв.; 3) первісний (оригінальний) текст, що породжує в процесі побутування численні **варіанти і версії**; 4) у мовознавстві — первісна вихідна форма слова для пізніших утворень.

Семантичне навантаження терміна багаторазово змінювалося. Поняття про А. з'являється ще у філософії Платона, як про суть почуттєвих предметів (*paradeigma*). У пізноант. філософії (I ст. до н.е. — I ст. н.е.), зокрема в юдейсько-гелліністичного автора Філона Александрійського, А. значить праобраз, ідея. У Плутарха А. — модель предметів, які є копіями А. видимими образами цієї моделі ("Про різні думки філософів"). У сер-віч. христ. вченні поняття А. ототожнювалось з поняттям першотворця, Бога. А. розуміється як універсальна *ante rem* чи якийсь вищий принцип, котрий детермінує різноманітні стани духу і реалізується в конкретній дійсності (Фома Аквінський). Пізніше Й.В.Гьоте вживає термін А. *Urphenomen* в значенні "первісний феномен", форма форм", образ, який зберігається в ін. більш масштабних образах.

У термінології **психо-аналітичної школи** А. — структури колективного несвідомого, які зберігають ст-давн. (первісний) шар людського досвіду. За визначенням К.Г.Юнга, А. — неусвідомлені моделі, що сформувались в давні часи і фатально визначають структуру моральної, естет. і пізнавальної діяльності.

У прихильників **неоміфологічної школи** А. — генетичний символ, який піднімається до міфол. фази мислення і зберігається у сфері несвідомого (Н.Фріє). Суч. етнолог К.Леві-Строс характеризує А як закодований у колективній свідомості прообраз, що має антропологічну основу ("Структура і форма", 1960).

Вужчий сенс одержав термін А. у засновників **фінської школи** в фольклористиці (К.Крон, А.Аарне). Вони визначають А як початкову форму, що одержала подальший розвиток у вигляді різних **варіантів і версій** епіч. творчості, в основному казок і балад, і розробили детальну методику відтворення (реконструкції) А. **казок, балад**

У суч. укр. літ.-знавстві відновлюється зацікавлення проблемою А. як у заг-людському, так і нац. аспектах.

Григорій Бостан

АРХИТЕКТОНІКА (грец. *architekton* — будівничий) — первісно (до XIX ст.) — наука про застосування математики та механіки для встановлення закономірностей, що вони властиві конструктивній системі будівлі. З теорії архітектури термін перейшов до теор. мист-вознавства та літ.-знавства в значенні заг. естет. плану побудови худож. тв.: взаєморозташування його частин, їх

ритм, взаємозалежність, взаємозумовленість, взаємозв'язок, супідрядність, що засадничо спричиняє єдність тв. як цілого. Поняттю А. надавали величезного значення самі митці ще тоді, коли цей термін не вживався. Так, О.Пушкін у такому значенні говорить про автор. план: "Є вища сміливість, сміливість винайдення, творіння, де план обширний осягається твор. думкою — така сміливість Шекспіра, Данте, Мільтона, Гьоте в "Фаусті". Л.Толстой говорить про архітектуру літ. тв. Слово А. чи не вперше вживав О.Гончаров. Термінологізація відбулася в рос. **формальній школі** 1920-х рр.: В.Виноградов (1924), О.Скафтимов (1924), С.Русаков (1926), В.Жирмунський (1928), А.Квятковський (1966). Терміном А. постійно користувалися письменники та критики: М.Горький, С.Наровчатова, А.Макаров та ін. Закоринився цей термін і в Україні: В.Коряк (1928), М.Мурашов, П.Ільйов, Т.Денисова.

До А. належить: 1. Членування на архітектонічні складники: глава (розділ, в поезії — пісня), пролог, епілог, книга, том. Такі складники часом озаглавлюються. Клас. приклад ідеальної, містично-математично розрахованої А. — "Божественна комедія" Данте Алігері. З частини, в кожній по 33 пісні + 1 вступна до "Пекла". Отож усіх пісень 100. Пісні складаються з тривіршів — **терцинь**, число їх у кожній пісні майже однакове. У **драматургії** архітектонічними складниками є дія (акт), картина (сцена), ява; 2. Посланання кількох тв. у певну цілокупність: **цикл**, триптих, дилогія, трилогія тощо; 3. Зіставлення суто архітектонічним способом різних сюжетних ліній, що викладені в окр. частинах тв., незрідка з підкресленням у **заголовку** ("Два гусари", "Три смерті" Л.Толстого); 4. Поєднання різнородових первнів засобом "складання", напр., **байка** оповідь + автор. висновок ("сила", мораль) на відміну від інтерференції епіч. і лір. первнів у **баладі** чи **поемі**; 5. Закономірне чергування різнорідного, різножанр., різностильового тексту (зміна прози й вірша в бл-сх. **дастані**, численні філос. та іст. відступи в романах В.Гюго, або начебто випадкова плутанина макулатурних аркушів, чергування сторінок з сентеціями kota Мура і записів композитора Крейцнера в "Життєвій філософії kota Мура" Е.Т.А.Гофмана; У "Сонячній машині" В.Винниченка є напружена зміна різножанр. і різноматематичних гострофабульних розділків: детективного (коронка Зігфріда), авантюрного (Мертенс), фант-утопічного (винахід Сонячної машини), соц.-політ. (Інарак — Інтернаціональний Авангард Революційної Аклії), еротичного (мотив любовного трикутника — принцеса Еліза, князь Георг, доктор Рудольф Штор). Різножанр. вставки мали місце в "романі-фейлетоні" К.Чапека "Фабрика Абсолюта", у "Війні з саламандрами" — кількадесят Ж.в.: квазінаук.-трактат, інтерв'ю, стенограма, протокол зборів акціонерів, лист, телеграма, словник, газ хроніка, вивіска, розписка. Особлива вага Ж.в. у цій сатир. антиутопії підкреслювана не лише архітектонічними, але й зоровими, друкарськими засобами (шрифти, верстка).

До роману І.Еренбурга "Трест Д.Є." інкрустовано різні квазідокументи: газ статті й огляди, циркуляр, звернення, телеграми тощо, а також *шоденник*. 6. **Вставні історії**, що мають свою **фабулу** і безпосередньо з **сюжетом** тв. назагал не пов'язані. Вони можуть сприйматися як завершені ціле і як такі розроблятися наступними письменниками. Так, фабулу вставної історії з "Дон Кіхота" М. де Сервантеса покладено в основу сюжету "Історії Якимового будинку" В.Виниченка; 7. У поет. тв. — строфічна будова, що надто очевидно в **твердих строфах** і формах (**октава, рондель, рондо, сонет, вінок сонетів, триолет, терцини** тощо) та у вел. поет. тв., де "самодостатність" строф часом навіть підкреслюється нумерацією, через що вони функціонально уподібнюються главам; 8. Включення архітектонічно відокремлених позахудож. матеріалів: **авторське підкреслення** автор. передмова, післямова, коментарі, словничок тощо; 9. **Епіграф** як архітектонічний ключ до розуміння автор. задуму. З погляду теорії **потмодернізму** явища архітектонічного членування можна розглядати як паратекстуальність.

Значення, що його надають А. письменники, засвідчується розмаїттям засобів привертання уваги читачів на архітектонічне членування: нумерація відповідних складників, їх озглавлювання, друкування різними шрифтами найменування дійових осіб, **реплік** і **ремарок** у драм. тв. або графічне виділення мікроскладників у проз. тв. ("Трест Д.Є. Історія загибелі Європи" І.Еренбурга, "Війна з саламандрами" К.Чапека).

Особливими ускладненими різновидами А. є **стрижнева побудова** (нанизування), циклізація, рамкова побудова (**вставна історія, монтаж**).

Суміжним з А. поняттям є **композиція**. Існує два варіанти розуміння їх співвіднесеності. 1. Композиція — ширше поняття, яке поряд з А. містить фабулу, сюжет, групування образів, організацію засобів зображення та засобів викладу (напр., ієрархія оповідачів). 2. А. — заг. зовн. побудова, композиція — внутр. побудова, розташування окр. складників і мікроскладників тв. Так, В.Коряк писав: "Будова тв. спіняє читацьку увагу в двох напрямках: а) **Архітектоніка** <...> є розгляд тв. як цілості — чи є гармонія між частинами тв.? б) **Композиція** (будова окр. частин) тв., простежена до кін., виявить спосіб зв'язку частин і побудови цих частин до найдрібніших деталей". За М.Бахтіним, А. — це "форма естет. буття в його своєрідності", а композиція — "сукупність факторів худож. враження". Втім, досить поширена тенденція цілком невинувато ототожнювати А. з композицією, що термінологічно притлумлює чіткість аналізу худож. структури тв.

Анатолій Волков

АСКЛЕПІАДОВА СТРОФА — чотирирядкова метр. строфа, яка одержала свою назву від імені грец. поета-епіграматиста Александрійської епохи (II ст. до н.е.) Асклепіада з Самоса. Містить завжди один з асклепіадових

віршів — мал. асклепіадів вірш, що складається з двох розділених цезурою катаlecticних трохеїчно-дактилических триподій: або вел. асклепіадів вірш, який має посередині хоріяемб і розділяється двома цезурами: За допомогою поєднання з ін. розмірами (гліконічний, ферекратичний вірші) утворюються п'ять видів А.с. Часто зустрічається в одах Горация (моностихічним асклепіадовим віршем написана знаменита ода "До Мельпомени"):

*Звів я пам'ятник свій Довше, ніж міль дзвінка,
Вищий від пірамід царських, простоїть він
Дош його не роз'їсть, не сколихне взми,
Влашши в лють, Акавілон...
(Оди, III, 30, пер. А.Содомори)*

До А.с. найчастіше зверталися нім. поети Ф.Г.Клопшток, Л.К.Г.Гельті, Ф.Гьольдерлін, А.Платен, С.Гермлін.

Петро Рихло

АСТРОЛОГІЧНИЙ МІФ — комплекс **сюжетів** та **мотивів**, який можна умовно об'єднати в єдиний метасюжет, — залежність земного життя від світу космічного, світу планет та зірок. Поч. цих мотивів закорінені у сивій давнині, в науково-магічній практиці та міфології кам'яного віку. Вел. роллю в складанні певного **канону** А.м. відіграла поганська культура ст-давн. Єгипту та Ассиро-Вавилонії. Типол. близькі до цього комплексу відповідні сюжети інд., кит. та ін. культ. світів. З тв. такого характеру бере поч. рання наук. проза. А. м. пройняті фольклор та худож. л-ра, він був в ретроспективній базі створення суч. наук. картини світу. Важко аналізувати численні сюжети ст-давн., нов. худож. або ж суч. наук.-фанта. л-ри без урахування впливу А.м. Оригінальні **варіанти та інтерпретації** А.м. знаходимо в сх.-слов'ян. фольклорі (**колядки, щедрівки** тощо). Матеріал подібного характеру спричинився до створення в рамках **міфологічної школи** окр. напрямку досліджень (солярний міф тощо).

Семен Абрамович

АТЕЛЛАНА (лат. *Atellana* від *Atella* — назви міста в Кампанії, біля Неаполя) — жанр давн.-рим. нар. комедії, що виник в Кампанії під впливом грец. комедії. Буфонадні коміч. сценки розважального характеру, які ставились після трагедії, щоб розвіяти сумне враження і звеселити публіку. Спочатку мали характер **імпровізацій**, згодом (I ст. до н.е.) дістали літ. обробку в творчості поетів Помпонія і Невія. Під час вистави актори виступали в масках і говорили на місцевому **діалекті**. Неодмінними атрибутами А. були чотири постійні маски: Макк — блазень, ловелас з віслячими вухами; Буккон — ненажера і хвалько; Папп — старий дурень, багатий і скупий; Досен — горбатий псевдофілософ, балакун і хитрий шарлатан. П'єса складалася з низки коміч. епізодів за участю даних масок, які часом мали гостро викривальний характер, зачіпаючи соці. та політ. порядки сусп.-ва, за що актори жорстоко переслідувались. Інтрига була досить примітивною,

а дії відзначалися грубістю і непристойністю словесних виразів і жестикуляції. З сер. I ст. до н.е. А. почала витіснятися **мімом**, хоча як розважальна нар. вистава продовжувала жити і в добу імперії. В нов. європ. л-рі в трансформованому вигляді відроджується в ренесансну добу, передусім в італ. **комедії масок**, яка запозичує з А. основні маски (ПульчіNELLA і Бригелла, Панталоне і Дотторе), з якими типол. споріднений Ches. Кашпарек, нім. Ганс Вурст, рос. Петрушка або деякі образи-маски укр. **вертепу**, білор. батлейки, поль. шопки.

Петро Рихло

АТТІКІЗМ — стил. течія в ант. красномовстві та л-рі періоду **геленізму** в II ст. до н.е. — орієнтація на клас. грец. мов. аттїчний **діалект** V-IV ст. до н.е. (звідси і назва А.). Теор. засади сформулював грек Діоніс Галікарнаський, що 391 до н.е. мешкав і навчав **риторики** в Римі. Діоніс аналізував стиль історика Фукідида, ораторів Лісія, Ісократ, Демосфена, мову якого визнавано віршевою. А. був протипагою **азіанізму**. Замість **філоорієнталізму** — **пуризм**, замість оздобленості — суворо унормована проста мова, замість захоплення **варваризмами** — звернення до **архаїзмів**. Усталення А. спричинило розрив між писемною та живою мовами, який позначився на цілій історії грец. мови й не здоланий дотепер. А. поширюється в Римі, де за основу було покладено рим. діалект. Серед прибічників А. Гай Юлій Цезар (102-44 до н.е.), Люцій Кальв (87-47 до н.е.). Тут теж точиться гостра боротьба з азіанізмом. Складається й школа, яка посідає проміжне становище (у тому числі — Цицерон). Згодом виникає поєднання первнів азіанізму та А., напр., у т. зв. нов. або другій софістичі (Публій, Елій, Артісцид, 117-189) або в автора "Метаморфоз" Апулея (бл. 125-180).

Анатолій Волков

АУТО (порт., ісп. *auto*) — різновид драм. вистав (в одній дії) на **старозавітні** та **євангельські сюжети**. Виникло в 2-й пол. XIII ст., набувши широкого розповсюдження в Іспанії та Португалії. Спочатку мало примітивний характер. Виконувались декількома (3-4) акторами-аматорами, які надавали А. риси нар. видовиш. У XVI-XVII ст. поступово перетворилися на пишні вистави, близькі до **містерій**, і мали переважно алегоричний характер. А. ставились під відкритим небом на спеціально побудованому кону та супроводжувались, як правило, масовими процесіями. За допомогою А. церква пропагувала ідеї католицизму. Але виконавці побутових ролей вносили в рел. дидактику риси нар. **фарсу**. В А. з'явилися елементи сатири на мораль та звичаї дворянства та духовництва. Тексти А. створювали багато драматургів ісп. Відродження: Лопе де Вега (бл. 400), П. Кальдерон де ла Барка (бл. 80). Останній надав А. клас. форму; він розробляв гол. чином жанр рел.-алегоричної драми — А.

сакраменталь. Серед перших А. в Португалії — "Пасторальне кастільське ауто" Ж.Вісенте (постановка в Лісабоні 1502). 1765 у період **Просвітництва**, постановка А., як однієї з архаїчних форм Сервіччя ісп. театру, була заборонена.

Людімила Сердюк

АФОРИЗМ (грец. *aphorismos* — визначення) — жанр словесної творчості, оригінальна узагальнююча думка в лаконічній формі. А. відрізняються від анонімного **прислів'я** авторством, від логічного судження — індивідуальністю, від «крилатого виразу» формально-сисловою завершеністю. А. називають "прислів'ям інтелектуалів". Однією з визначальних ознак А., що надає йому власне жанр. змістовності, є самодостатність як худож. цілого, як окр. тв. Вона зумовлює можливість, з одн. боку, об'єднання А. у **цикли** та зб. (часто з жанр. спорідненими — **апоф(т)егмами, гномами, максимами, сентенціями**) за тематичним або ін. принципом ("Афоризми" Г.К.Ліхтенберга), а з ін., — вилучення із текстів, в яких вони містяться ("Лихо через розум" О.Грибєєдова). На відміну від досить обмежених у своєму "високому" жанр. пафосі філософ. гноми, повчальної сентенції та моралістичної максими А. характеризується більшою спроможністю вираження автор. модальності. Не обтяжений А. жодними тематичними зобов'язаннями і тому може схрещуватися з ін. жанрами (напр., епіграматичні А. нім. поета XVII ст. Ф.Логау, пародійні А. Козьми Пруткового тощо).

Жанровий стиль А. тяжіє до лапідарності. Ця його атрибутивна властивість забезпечує жанр. усталеність, незважаючи на те, що характер вираженої в А. думки може коливатися від раціоналістично ясного до парадоксального (Лао-цзи, О.Вайлд) і навіть езотеричного. До типових фігур А. належать **антитеза, гіпербола**, лексико-синтаксичний паралелізм та ін., які спроможні експресіонізувати зміст та подати його в оптимально економному вислові; постійним є використання образної, насамперед, символічної або алегоричної форми; можливі ритм. та звук. упорядкованість, зокрема, співзвуччя закінчень у синтагмах (гомеолевта), що нагадує римовану прозу. Це пояснює орієнтацію А. на витончену структуру вірша з її суєстивними та мнемонічними перевагами, що засвідчено наявністю вірш. А. (напр., нім. поета XVII ст. А.Сілезюса).

Гнучка форма А. дозволила йому стати домінуючим серед споріднених з ним жанрів. По суті він набув значення видового поняття, яке об'єднує **хрю**, апоф(т)егму, гному, максимум та власне А., жанрові межі між якими є досить відносними.

В афористичних жанрах викристалізовується досвід людини в різних сферах її життєдіяльності (рел., філософ., естет. наук., моральній тощо). Тому вони мають вел. просвітницьке значення, що спричинило їх актуальність протягом усієї історії людства.

Найдавні. кн. А. уважають єгип. "Повчання Кагені" або "Повчання царя Гераклеопольського" (2980-2900 до н.е.), які досліджував чернівецький

філолог М.Гуля ("Дидактична афористика давнього Єгипту", 1941). Афористичний стиль притаманний Біблії, Талмудові, кит. "Іцзін", шумерському "Повчанню Шуруппака", месопотамському "Повчанню Ахікара", буддистській «Дгаммападі», давн.-рус. «Молінню Даниїла Заточника» тощо. Широко використовували афористичні жанри Гіппократ, Солон, Сенека, Лао-цзи, Конфуцій, Н.Буало ("Поетичне мистецтво"), Дж.Боккаччо, М. де Сервантес, Б.Паскаль, Г.Сковорода, Й. В.Гьоте, А.Шопенгауер, Ф.Ніцше, В.Розанов, Б.Шоу, К.Краус та ін. Неодноразово А. поєднувано в зб., напр., шикли вірш. А. «Угорські вірші» (250 строф) та «Словацькі вірші» (220 строф) словац.-угор. поета П.Беніцького. Вагомий зб. перекладених укр. мовою «Афоризмів» (1966) склав на екзиль В.Державін. А. стають вислови з тв. красного письменства. Напр., в Україні з І.Котляревського, Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, О.Ольжича.

Борис Іванюк

АФРИКАНСЬКИЙ КУЛЬТУРНО-ЛІТЕРАТУРНИЙ РЕГІОН, африканська культура — термін, який вживається досить широко, але є малоправомірним, бо базується скорше на умовно-географічному принципі, ніж на органічній духов.-культ. спільності "чорного континенту". Це поняття є метонімічною абсолютизацією одного-єдиного моменту надзвичайно складного, навіть строкатого культ. життя регіону. Як основна його ознака виступає самосвідомість корінних африканців, що залишаються поза межами впливу ін. культ. світів. Вона сьогодні є духом, стрижнем **негритюду**, руху, який оголошує власне культ. минуле африканців не лише гідним включення в світ. культуру, але й вищим від культур ін. народів. Засновком цієї самооцінки є абсолютизація "природності" культури Африки й її тісного зв'язку зі сферою інтуїтивно-вольовою, а не інтелектуально-споглядалною.

Чи не більш характерна для Африки ситуація ерозії цієї специфіки впродовж століть. Заселення континенту з узбережь народами ін. рас. мов та релігій створювало численні **контамінації** культур. З найдавні часів Пн., т.зв. Біла Африка була ареною драм. пертурбацій. Тут зішлись три вел. культ. регіони — Африки, Азії та Європи (Егеїда). Першим могутнім духов.-культ. угрупованням стає Єгипет (з IV тис. до н.е.), міфологія та культура якого впливали на весь Ст.-давн. Світ (ототожнення грец. Асклепія з єгип. Імхотепом, сюжет про гартування богинею немовляти в полум'ї (Ізіда й Деметра), навчання Солона й Платона у єгиптян тощо). Багатство єгип. л-ри (**міф, легенда, чарівна казка, притча, мемуари, лірика, історична проза, ембріон драми** і т.д.) має джерела в ст.-давн. мисливському фольклорі, який почав складатися за тих часів, коли перші насельники долини Нілу стали осмислювати світ й природу в образах звіроголових

божеств. Це був оригінальний ґрунт, незалежний від сфери "Чорної Африки". Зміст цього письменства, що прагнуло до вирішення філос.-екзистенційних питань й тяжило до "теургічності", не зводиться до "пізнання природи". Єгиптян більше хвилювало трансцендентне, таємнича смерті. Така л-ра пережила саму давн.-єгип. державу. З часів завоювання Єгипту Александром Македонським культура країни геллінізується, ще ширше цей процес розгортається після рим. завоювання. Створюються синкретичні міфи (напр., про Серапіса, що поєднує риси Осіріса, Зевса та Ягве). Перекладається грец. мовою **Біблія** й сила тв. ін. народів. Власне, в геллінізованому Єгипті виникає саме поняття **світової літератури**. Тут формується літ. критика, філологічний метод дослідження л-ри, **текстологія** й екзегеза.

З I тис. до н.е. частину Пн. Африки було колонізовано фінікійцями, котрі в VI ст. до н.е. звершили каботажне плавання навколо континенту, давши тим світові уявлення про його розміри. Фінікійці були винахідниками алфавітного письма, що вплинуло на всі алфавіти Давн. Світу; отже, слідом за Єгиптом, на континенті виникли умови для створення фінікійської л-ри — в Карфагенській державі (життя карфагенян спробував худож. реставрувати Г.Флобер у "Саламбо"). Аж до араб. завоювання основна маса народів цього регіону розмовляла фінікійською мовою, називаючи себе ханаанейцями. Тут було створено пригодницьку повість, що ґрунтувалася на ситуаціях мореплавання — її донесли до нас грец. та рим. переоповідання. Писалися також іст. тв. В л-рі Карфагену відчувається широкий вплив Греції, хоча офіційно все грец. було проголошене ворожим. Проте грец. мовою писав навіть Ганнібал й особи з його оточення (тв. іст. змісту). Вихідці з Карфагену органічно впливали в грец. культуру, як Клітомах, що очолив Афінську Академію. Руйнація Карфагену Римом привела до формування в цій частині Африки лат. культури, зокрема л-ри ранньохрист. часів, що має світ. значення (напр., творіння блаженного Августина, єпископа Карфагенського — "Сповідь", "Про град Божий").

Проте христ. місіонерство йшло не лише з Риму, але й з Візантії, й в духов. житті Пн. Африки відбувалися бурі, що струдували Європою та Азією на поч. Сер.-віччя.

Нашадки давн. єгиптян прийняли християнство візант. типу й стали називатися коптами. Вони створили в основному перекладну л-ру з грец. (переважно сакральні тексти) та оригінальне образотвор. мист.-во. Александрія стає опорним церк. центром, глави якого мають вел. вагу в христ. світі.

На території Єгипту в III ст. н.е. зароджується практика чернецтва, що збагатило світ. культуру сюжетом про видіння св. Антонія та чернечим уставом св. Пахомія; чернецтво в християнстві, попри надиханість ідеалом Євангелія, адсорбує й пам'ять про аскетичні практики дохрист. світу

(відомості про їхній характер можна вловити в таких тв., як "Аттіс" Катулла або "Метаморфози" Апулея).

Своєрідно розвинулася христ. культура та словесність в Єфіопії, населення якої склалися як суміш семітських та хамітських племен. Писемність тут з'являється з V ст., заносять її вихідці з Пд. Аравії (сабейська культура). Перебуваючи з самого поч. в сфері впливу Візантії, Єфіопія відірвалася від неї в епоху монофізитської ересі, заснувавши на цій основі свою Церкву. Дебетра (священники) створили прекрасні духов. **гімни** на честь Христа та Богородиці та низку іст. **хронік**; було перекладено **Біблію** та **апокрифи**, тв. візант. патристики та **житія**. Ця смуга тривала до VII ст., коли могутній вплив новонародженого ісламу спричинив занепад Аккумської царства. Полеміка та публіцистика тих часів спрямовує читача на давнину, коли скажімо, бібл. цариця Савська ходила до Соломона шукати мудрості, а їхній нащадок став засновником династії єфіопських царів. Звертає на себе увагу літ. творчість фалашів, єфіопів юдейського віровизнання, які створили низку рел. гімнів на мові агау. Ті, що стали прихильниками ісламу, заснували власну багату л-ру (напр., "Історія завоювання Абссінії"). Християни продовжували творити нові життя та історію, але з'являються вже й властиві світській л-рі зб. анекдотичних історій. Настає розквіт л-ри на мові геез, який переривається в XV ст. смутою та війною XVI-XVII ст.: тоді царі Єфіопії шукали рятунку в єднанні із Зх., що спричинилося до зростання впливу кат. місіонерів і церк. унії. Наслідком був спалах перекладацької справи з європ. мов. Після занепаду цих контактів, протягом XVIII-XIX ст. консервувалися власні традиції, але й підносилися поступово л-ра на живій амхарській мові. Лише в XX ст. виникають **лірика, роман та драматургія** на зх. зразок.

Неосяжний світ л-ри Ісламської Африки, який часом "перехлюпувався" й до Європи: Іспанія часів "маврів" (**Арабо-мусульманська культурно-літературна зона**). З IX ст. переживає становлення нова араб. л-ра Єгипту. Їй притаманний інтерес до "чудесного", магії та алхімії, що пов'язано з старовинними езотеричними **традиціями** давн.-єгип. культури й з гостросучас. тоді суфізмом. Спочатку це була "утилітарна" л-ра — тв. енциклопедичні, іст., з військової справи тощо; відчувалася й сильна опора на фольклор. До араб. мови звернувся й христ. патріарх Євтихий, автор монументальної "Всесвітньої історії".

Можна також говорити про окр. л-ри Лівії, Марокко, Алжиру й т.п., але прийнято загалом ділити л-ру ісламської Африки за мов. ознакою. Звичайно, ісламська ідеологія мала вплив, й, коли в країнах тропічної Африки точився "джихад" — війна проти "невірних", то й л-ра була яскравішою. Але на поч. XIX ст. спостерігається вже певне уповільнення літ. життя. Саме в цей час підноситься рейтинг живих мов — фула, хауса й суахілі, на

противагу араб. мові книжників. Мусульман. л-ри Африки породили кілька яскравих особистостей (напр., Ібн-Гані).

На Пд. Африки існує з XVII ст. культура білих — африканерів (бурів), в основі якої — європ. (нідерланд., нім., англ.) джерела. Проте з самого початку ця л-ра була тісно зв'язана з життям колоністів та місцевим ґрунтом. Л-ра білих використовує мову африкаанс; чорношкіре населення створило л-ру на численних місцевих мовах (зулу, суто та ін. варіанти мови банту), яка базується на багатих фольклор. джерелах. Цікаво, що т.зв. л-ра протесту проти апартеїду розвивалася переважно як англомов. Цікавий також феномен франкомов. л-ри в Алжирі, Тунісі та Марокко.

Африка зазнавала чужоземних впливів, в деяких випадках помітно й вплив її тубільної культури на мешканців ін. регіонів. Це позначається в різних сферах, в т.ч. й літ., мист. та ін.

Образ "чорношкірого" здавна присутній в худож. свідомості ін. народів світу, починаючи з античності. Негр є досить характерним персонажем араб. сер.-віч. фольклору (казки "**Тисяча й однієї ночі**" та ін.). Відкриття Зх. Африки європейцями у XVI-XVIII ст. стало поч. работоргівлі й колонізації. До поч. 2-ої пол. XIX ст. майже всю Африку було колонізовано, що стало початком руйнації трад. А.к. й створення у свідомості тубільців нов. образу світу. Поступово "чорношкірий" стає яскравою прикметою кастового сусп.-ва Європи й Америки, хоча часом образ його трактується в трагедійних інтонаціях (картина Ф.Гальса "Мулат"). Чорношкірі є персонажами всіляких маскарадів та свят; вони є декоративним моментом у почті вельмож тощо. Але постає чорношкірого сприймається одночасно й як знак нескореності й первісності, дикої й прекрасної сили ("Таманго" П.Меріме та ін.). Певною мірою адекватно сприймався цей образ і в рос. культурі (історія "арапа Петра I" Ганнібала, котрий став дідом О.Пушкіна й одночасно персонажем роману "Арап Петра Великого"). Від Пушкіна до Ю.Тинянова, автора біографічного роману "Пушкін", афр. мотив в біографії рос. поета є наче романт. емблемою його невіддільності владі та вольнолюбства (цікаво, що саме в такому ключі "відкриває" афр. тему в рос. поезії згодом М.Гумільов). Проте це спорадичний вплив, а ось на теренах Центр. Америки й потім у США спостерігається не лише сприйняття африканцями чужої культури, але й їхній вплив на місцеву. Так, в Лат. Америці виникає культ воду на основі афр. вірувань, хоча спостерігається також і спроба синкретизації з кат. ідеологією й традиціями індіан. культури (міфи про "барона Суботу" й т.п.). Згодом це стане джерелом для численних барвистих знахідок таких, зокрема, майстрів неobarоко, як Х.Л.Борхес, Г.Гарсія Маркес, Х.Кортасар, А.Карпентьєр: віддав належне цьому й Г.Грін у "Комедіантах". У США чорношкірі невірники створили неповторний літ.-муз. жанр **спірічуелз** (псалом), використовуючи можливості самовиразу

в руслі протестантського, до якого їх було наведено. Драматизм положення "чорного" в США просякав собою й життя й л-ру — проблема африканця-невільника спричинилася до аболіціоністського руху, а "Хатинка дядька Тома" Г. Бічер-Стоу привела, за висловом одного з героїв епохи, до громадянської війни між Пн. й Пд. В амер. л-рі афр.-негр. тема присутня органічно й виразно, починаючи від образу Джіма в дитячих повістях Марка Твена й закінчуючи поетизацією Африки в "Зелених пагорбах Африки" та "Снігах Кіліманджаро" Е. Гемінґвея. Афр. тематика широко входить у пригродницьку л-ру XIX-XX ст. ("Атлантида" П. Бенуа; "Тарзан" Е. Р. Берроуза; "Капітан Урвіґолова" Л. Бусенара, "Викрадачі діамантів"; "Радамеський карлик" П. Лорі; трилогія М. Ріда "У нетрях Південної Африки"; "Молоді мисливці", "Мисливці за жирафами"; "У пустелі та пуші" Г. Сенкевича, "Копальні царя Соломона" Р. Хаггарда, "Томек на чорному континенті" А. Шклярського).

У XX ст. муз. культура й мист-во Африки, так само, як її танок, почали справляти широкий вплив на естрадне мист-во Європи та Америки (джаз і т.п.), й не лише на саму музику, але й на тексти пісень — аж до сьогодніш. стилю "реп", котрий є самовиразом "західного негра". Чорношкірі письменники Америки часом вдаються до цієї "органіки", але загалом це не типово.

Широко відомі такі письменники, як Н. Гордімер, П. Абрагамс, А. Лагуна, М. Мванґі, Л. Спенґор та ін. Л-рі Африки притаманна установка та просвітництво. Є й письменники, що орієнтуються на зах. читача.

Окр. досягнення афр. культури визнано явищами світ. рівня (присудження Нобелівської премії з л-ри В. Шойніні та Махфузові). Інтерес до глибини афр. свідомості зростає, і вплив її спостерігається в сфері малярства, пластичних мист-в та ін. Цікаво, що першу антологію афр. негр. поезії було укладено нім. мовою чернівчанкою за походженням А. Нусбаум. Число подібних прикладів зростає.

Семен Абрамович

АШУГ або **АШИК** (араб., первісно "той, хто пристрасно любить, палає любов'ю до божества"; з араб. перейшло до тюрк., відтак до кавк. мов) — у Вірменії, Азербайджані, Грузії та сусідніх краях синкретичний створювач і виконавець своїх імпровізованих або чужих пісень у власному супроводі на струнному інструменті: сазі (різновид домбри), тарі (різновид гітари) або каманчі (різновид скрипки); часом А. виступають як дастанчі — виконавці дастанів. У мист-во А. входять і певні театр. прийоми: пританцювання, міміка. Деякі А. були сліпими. Подібно до **бардів, кобзарів, майстерзінгерів**, А. мали цехову організацію з ustalеними звичаями та обрядами (посвята в А., діалогічні виступи-змагання в майстерності, дотепності, відгадуванні **загадок**). На давн. традиції ґрунтується поет., муз.-композиційна й

виконавська школа А. Водночас наявний імпровізаційний первень. Це надто вагомо при імпровізуванні на задану тему.

Попередниками А. у Вірменії були **гусани**, в Азербайджані — **озани** (з X-XI ст.). Назва А. затвердилася з XVI ст. Згодом вони професіоналізуються. Нар. пам'ять зберегла краших А.: напівлегендарних азерб. Кьор-Огли та Гарібе, з XVI ст. — достовірно відомих. Деякі А. були двомов. або й тримов., зокрема найславніший Саят-Нова (бл. 1712-95), вірменин за національністю, що більшу частину життя провів у Тбілісі при дворі царя Іраклія II, вільно складав пісні на вірм., груз. і азерб. мові. Він прищеплював груз. поезії худож. набутки сх. поезії. Пісні Саят-Нова мали вплив на розвиток вірм., груз., азерб. поезії. З лермонтовського запису (1837), можливо зі слів М. Ф. Ахундова, азерб. казки "Ашик-Керіб" образ А. став відомий рос. читачам.

За советських часів мист-во А. дістає зовн. підтримку: прочитання та друкування їхніх тв., організація ансамблів і хорів А. Але все це було підпорядковано меті партійної пропаганди. Тв. А. цієї доби не мають жодної мист. вартості.

Анатолій Волков

БАГШІ — у туркменів, узбеків, уйгурів — нар. синкретичний сказитель, виконавець пісень і **дастанів**. (у казахів, каракалпаків — бакси, у курдів — банші). Проз. частини дастанів Б. розповідають, вірш. частини співають у власному супроводі на струнному інструменті — дутарі або сазі. Виконання дастану звичайно триває цілу ніч або й кілька ночей.

Анатолій Волков

БАЙКА (лат. *fabula* — оповідь) — мала ліро-епіч. форма оповідного характеру, у віршах або прозі, що має алегоричний інакомовний зміст, пов'язаний з повчанням, напучуванням, моралізаторством, який втілюється в образах людей, тварин, рослин, предметів і явищ навколишнього світу. Теорія Б. була розроблена у XVIII ст. нім. естетиком Г. Е. Лессінгом ("Про байку"), у XIX ст. — укр. вченим О. Потебнею ("З лекцій по теорії словесності"). Б., за Лессінгом, є зведенням морального постулату до окр. випадку. Якщо розповіді певний випадок як такий, що насправді мав місце, причому так, щоб ця оповідь сприяла наочному пізнанню ствердження, — то такий тв. буде Б. На думку Потебні, "Б. є одним із способів пізнання життєвих відносин, характеру людини". В Б. поєднується дидактика (проза) і образність (поезія), причому образне вираження думки у високих взірцях Б. переважає і підкоряє собі дидактичний первень. Оскільки **сюжети** Б. у класиків цього жанру незрідка повторюються, тобто стають певною мірою трад., то оригінальність Б. часто заснована на свіжості образних аналогій, багатстві тропів, досконалості стилю тощо. Б. покликана миттєво реагувати на конкретний життєвий випадок, вона стисла і лаконічна за формою, тому не повинна детально зупинятися на характеристичні персонажів, зображенні обстановки і т.п. Для цього вона вибирає собі таких дійових осіб, які вже назвою своєю достатньо визначаються для слухача (читача), служать готовим поняттям (Вовк як втілення жадібності, Лисиця — хитрошів і т.д.). Б., цей, за висловом Потебні, "вічний жанр", схильна до постійних перевтілень, безкінечних варіацій, мета її — "бути постійним присудком мнливих підметів". Дидактичний зміст Б. впливає з самого сюжету, але незрідка автор спеціально наголошує на ньому, додаючи **мораль (силу)**, яка стоїть на поч. або в кін. Б. і підкреслює автор. думку. Вірш. Б. найчастіше пишуться **вольним (байковим) віршем**.

Своїм корінням Б. сягає фольклору та л-ри Давн. Сх. Як жанр вона постанала з найдавніш. **алегорій, міфів, аполіогів, анекдотів, притч, казок про тварин**, які параболічно використовувалися для втілення певної етич.-моральної або сусп. проблематики. В такій функції Б. зустрічається в найдавніш. тв. грец. л-ри у VIII-VII ст. до н.е. (Гесіод, Архілох, Стесіхор, трохи пізніше Сократ). Вел. вплив мали проз. Б., що приписувалися легендарному давн.-грец. **байкареві** Езопові (VI ст. до н.е.), а також Бабрію. За іменем Езопа всяке алегоричне іномовлення почали іменувати

езопівською мовою. У давн. римлян до Б. зверталися Гораций, Федр, Авіан, які часто запозичували **езопівські сюжети**. Ін. джерелом стала давн.-інд. "**Ланчатантра**" ("П'ятикнижжя", III-IV ст. н.е.), а також її араб. ("Каліла і Дімна") та грец. ("Стефаніт та Іхнат") переклади.

Через лат. **байкарів** спадщина Езопа перейшла в л-ру європ. Сер-віччя та **Відродження**, де знайшла відгомін у **тваринному епосі** й алегоричних поемах, у творчості Марії Французької, Й. Штрікера, Г. Сакса, М. Лютера, С. Бранта, Ф. Рабле та ін., набувши заг.-європ. поширення. Найвищий розквіт жанру Б. пов'язується з іменами Ж. де Лафонтена, Г. Е. Лессінга, І. Крилова. Переробляючи езопівські сюжети, франц. поет Лафонтен (1621-95), позбавив Б. книжної, підкреслено-повчальної форми висловлювання, наблизив її до життєвих потреб, створив нов. тип Б. — дотепно-іронічної, галантно, вишуканої за своєю вірш. формою Б. рококо, що відповідала засадам раціоналістичного **Просвітництва**. Лессінґ виступав проти декоративності, посилення лір. струменя у вірш. Б. Лафонтена і звернувся до епіграмно-віточеної, лаконічної проз. форми в дусі ант. риторички. Ін. видатні представники жанру Б.: Дж. Гей і Е. Мур — в Англії; Й. Х. Готшед, Х. Геллерт — в Німеччині; Д. Кантемір, В. Тредіаковський, О. Сумароков, М. Херасков, І. Хемніцер, І. Дмитрієв — в Росії; І. Красіцький, С. Трембешський, А. Міцкевич, А. Фредро, Я. Леманський — в Польщі; А. Й. Пухмаєр, К. Чапек — у Чехії; П. Славейков — в Болгарії; А. Доніч, Г. Александреску — в Румунії; Е. Штейнбарг — у сх.-європ. євр. л-рі (ідіш).

В Україні жанр Б. активно культивувався, починаючи з XVII-XVIII ст. Спочатку як учбовий зразок у шкільних риториках М. Довгалевського, Ф. Прокоповича, Г. Кониського та ін., а також відповідно до вимог толішньої риторички як приклад у проповідях І. Галаятовського та А. Радивилівського. Найвидатнішим байкарем давн. укр. письменства був Г. Сковорода, що створив упродовж 1753-85 рр. філос.-дидактичну зб. "Басни харківська".

З утвердженням в укр. письменстві перших десятиліть XIX ст. просвітительського реалізму популярним стає вірш. Б. П. Білецький-Носенко, П. Гулак-Артемівський, Л. Боровиковський, Є. Гребінка пишуть Б. лафонтенівсько-криловського типу та Б. **приказки** на основі нар. творчості і побутових реалій укр. життя, наповнюючи жанр соц. змістом. Клас. довершеності досягла укр. Б. Л. Глібова — "найкращого укр. байкописця" (І. Франко). Як правило, це тв. на запозичені сюжети, яким байкар надавав укр. колориту, а також оригінальні, що були проінняті ліризмом та дотепністю. Багаті традиції укр. Б. продовжували переважно вірш. та меншою мірою проз. Б. філос.-дидактичного та гумор. змісту: П. Свенціцький, М. Старицький, Ю. Федькович, Франко, О. Пчілка, Б. Грінченко, В. Самійленко. В повоєнній л-рі Б. обрали

основним жанром своєї творчості чимало письменників, як В.Блакитний, С.Пилипенко, М.Годованець, С.Воскресенко, П.Ключина, А.Косматенко, П.Сліпчук, П.Глазовий. Поряд із вірш. стала популярною і проза Б. (Ф.Кривін, В.Підмайстрович, В.Чемерис), виникають нові різновиди (Б.-*памфлет*, Б.-*епіграма*, Б.-*пародія*, Б.-*приказка* та ін.). За останні десятиліття вийшло декілька *антологій* Б., як от: "Українська дожовтнева байка" (К., 1966), "Українська радянська байка" (К., 1966), "Байки зарубіжних байкарів у переспівах та перекладах М.Годованця" (містить тв. Езопа, Лафонтена, Л. да Вінчі, Красівського, Д.Бедного та ін. — К., 1973), "Українська байка" (К., 1983).

Петро Рихло, Юрій Клим'юк

БАЙКАР (похідне від *байка*) — творець байок в усній чи писемній формі. Історія світ. та укр. л-ри знає шерг видатних постатей, що своєю творчістю утвердили та розвинули цей жанр.

Юрій Клим'юк

БАЙКІВНИЦЯ (похідне від *байка*) — термін увійшов в укр. л-ру у зв'язку з появою 1922 кн. С.Пилипенка "Байківниця", має збірне значення і може вживатися стосовно зб. байок певного автора, кн. байок низки авторів (*антології* байки), як визначення байкарського доробку якогось письменника (байківниця Г.Сковороди, байківниця Л.Глібова, байківниця М.Годованця тощо).

Юрій Клим'юк

БАЙРОНІЗМ — особливий понаднац. тип худож. світовідчуття, що набув відповідного втілення в системі жанр.-стильових рішень (формул) як один з найяскравіших проявів *романтизму*. В межах романтич. худож. системи Б. був своєрідним типом миттєвого буття, який закономірно виник у Європі на поч. ХІХ ст. отримав назву від прізвища англ. поета Дж. Г. Байрона, що його літ. і життєва позиція, чільні риси творчості були яскравим виразом основних ознак Б., а саме: "світової туги", індивідуалізму, титанізму, пошуку яскравих, сильних особистостей в історії та л-рі, бунтарства, життєвого епатажу, захисту свободи народів і кожної особистості окремо та ін. Байрон відчув, підхопив та персоніфікував той дух, що вже витав у повітрі. Поет звільнив ту величезну енергію, що почала назрівати ще у творчості Дж. Мілтона та ін. митців і обов'язково мала вилитися в повному обсязі. В цьому, як і в силі поет. хисту Байрона, громадянській позиції та особистих рисах характеру, криються причини того, що його творчість мала чи не найбільший в історії л-ри резонанс в Європі. Ця творчість була нерозривно зв'язана з поширенням в європ. л-рі ідей Б. Але треба відзначити, що певні риси Б., елементи байронічного світосприйняття почали проявлятися в л-рі ще до Байрона, напр., у творчості Ф.Р. де Шатобріана, хоча як особистість він мав з Байроном багато в чому протилежні риси характеру. Шатобріан, як і Байрон, подорожував

по Сх. (тяжіння до сх. і взагалі екзотичних сюжетів було властиве романтизмові загалом). Вони мали спільні ідеї. У "Рене" Шатобріана є багато ознак, що споріднюють його як з "Чайлд-Гарольдом", так і з "Манфредом": ставлення до природи як до втілення свободи, подиху вільного життя, мотив втечі від людей, пошук "самозабуття" та ін. Всі ці елементи також складають багатогранну структурну основу Б. Він був певною мірою аморальним світосприйняттям, оскільки виходив за межі трад. моралі того часу, без конфлікту з якою не можливо було домогтися справжньої людської свободи.

Протягом майже усієї І-ї пол. ХІХ ст. Б. мав вплив на більшість європ. л-р. на: А. де Мюссе, А. де Вінї та А.М.Л. де Ламартіна у Франції, Й.В.Гюте та Г.Гайне в Німеччині, Дж.Леопарді та Уго Фосколо в Італії, А.Мікшевича та Ю.Словацького в Польщі, О.Пушкіна та М.Лермонтова в Росії, Т.Шевченка та Є.Гребінку в Україні. Це був особливий романт. умонастрій, який був пов'язаний з крахом трад. класицистичної культури та формуванням амбівалентного ставлення до християнства. Поштовхом до його виникнення і розвитку були також політ. та культ. зміни в Європі. Презирливе ставлення до людини, до її розуму та свободи в деяких літераторів поч. ХІХ ст. (Л.Бональд, Ж. де Местр), неприйняття раціоналізму та скептицизму, спиритуалізації філософії (Й.Г.Фіхте, Ф.В.Шеллінг), створення "Священного Союзу" між європ. державами з метою захисту монархічної влади, а також багато ін. явищ не могли не спричинити ліберальної опозиції, яка залишилась вірною ідеям Просвітництва.

Значну роль у формуванні Б. відіграла літ.-філос. спадщина Ж.Ж.Руссо, пророка майбутнього романтизму, який створив потрійний культ особистості, почуття та природи у своїй життєвій філософії та заклав перший камінь відродження дійсно рел. почуття в сусп.-ві. Б., і насамперед творчість самого Байрона, з його любов'ю до всіх націй і захистом індивідуальності та органічною суперечливістю як доказом людської природності, багато в чому збігається з філософією Руссо. Творчість обох митців характеризується глибокою людяністю, а також стихійною релігійністю ("релігією серця"), яка не припускала ніякого догматизму. Від Руссо бере початок і така характерна риса Б., як порівняння митця до просторової та часової свободи, що її яскравими образами були море, степ, гори — ті "вільні стихії", що були оспівані, крім Байрона, також Шатобріаном, Леопарді, Мікшевичем, Словацьким, Пушкіним, М.Гоголем, Лермонтовим, І.Срезневським, Гребінкою.

Формування байронічного умонастрою відбувалося також завдяки творчості ін. митців. Можна сказати, що Б. як особлива ідейно-стильова тенденція в європ. культурі поєднав в собі чуттєве серце Руссо з саркастичним *вольтер'янством*.

Поети та прозаїки, що в їх творчості відображено риси Б., були впевненими — і в цьому полягала естетика цього типу худож. світовідчуття

— в силі людської волі, думки, почуття, в здатності людини зберегти любов до ближнього, у красі як природи взагалі, так і людської природи зокрема, а також у руйнівній силі сусп.-ва, яке пригнічує цю красу. Тому байронічний герой — це передусім сильна, яскрава, але самотня особистість. Такими особистостями були і сам Байрон, і його багато в чому автобіографічні герої — Чайлд-Гарольд, Лара, Корсар, Прометей, Каїн. Ці риси помітні також у героїв Гюте (Фауст, Вертер), Мікшевича (Конрад), Пушкіна (Онегін, Алеко), Лермонтова (Печорін, Мцир). Так само, як і Байрон, багато письменників звертаються до образів дійсно сильних особистостей, напр., до Мазепи, що був втілений, крім Байрона, у тв. Гюго, Пушкіна, Словацького та ін. митців. Байронічні риси виявляються у різних нац. л-рах завдяки рецепції певних худож. форм, наднац. сутності Б., який стає однаково близьким представникам різних культ. ареалів, а також наявності *зустрічних течій*, спорідненості душ тих чи ін. письменників. Багато їхніх героїв прагнуть простого і вільного життя, відповідно до романт. ідеалу, вони пориваються до знання, шастя й свободи, героїчно борються за ці блага.

У тв. різних письменників відображені, як правило, окр. риси Б., що були близькими їм за духом, відповідали їх естетич. Так, Б. у творчості Гюго проявився перш за все в душі політ. свободи, в захисті окр. людини, її сили волі ("Ернані", "Рюї-Блаз"). У байронівській поезії ("Пісня для луддитів") ці мотиви були надзвичай важливими. Б. у Стендаля — це насамперед індивідуалізм героїв, хоча Жюльєн Соррель в "Червоному і чорному" більш подібний на розбійника Конрада, аніж на Манфреда. Гол. виразником Б. у Франції вважається де Мюссе, тв. якого пройняті меланхолією, розчаруванням (це особливо відчутно в поемі "Намуна", що написана під впливом "Дон Жуана" і, якоюсь мірою, 1-ої пісні "Чайлд-Гарольда", а також у "Сповіді сина століття").

Нім. л-ра також знаходилась під впливом Б. У "Фаусті", роботу над яким Гюте почав ще до розквіту творчості Байрона, титанічний образ богоборця, що звертається до магії і прагне розкріпачити особистість від рутинних законів сусп. буття, є чудовим втіленням байронічних рис характеру. Фауст як геній, що прагне шастя, волі і пізнання таємниць природи, бунтар, який все ж таки перемагає, — це за своїм духом байронічний герой. Багато в чому він скидається на Чайлд-Гарольда. Не сприймаючи сер-віч. містики та моралі феодального лицарства, Байрон при зображенні героя постійно сперечається з самим собою та повертається до гордого ствердження про суверенітет людського розуму і волі та їх непереможність в боротьбі за свободу. Внутр. суперечливий і герой трагедії Гюте. Це дуже яскрава індивідуальність і дійсно сильна натура. Ще подібнішим на Байрона є Евфоріон, один з персонажів "Фауста", якого Гюте називає "нов. Ікаром". Зображення цього героя, життя якого було постійною боротьбою, є начебто прямим портретом Байрона.

З ін. боку сприймає Б. Гайне, багато тв. якого пройняті настроєм "світової туги" і мають спільні риси з тв. Байрона та письменників з байронічним світосприйняттям, напр., "Вальтасар" Гайне — з "Вальтасаром" Байрона" а гайнівські "Сутінки богів" — з байронів. "Тьмою". Цим настроєм були пройняті також тв. нім. філософа Ф.Ніцше, чия життєва позиція багато в чому скидалася на позицію байроністів. Запозичивши в Гайне назву "Сутінки богів", Ніцше розширює і дещо переосмислює волелюбні ідеї нім. романтика. Б. відчутний також у гайнівській сатирі (напр., сатира "Німеччина"), яка зазнала впливу таких тв. Байрона, як "Дон Жуан", "Бронзовий вік" та ін.

Італієць Леопарді як письменник "світової туги" не зазнав вел. впливу Байрона, але був дуже схожим на нього світоглядом. Подібність спостерігається і між Байроном та англ. поетом А.Теннісоном. Т.ч., Б. у творчості різних європ. митців може з'являтися як завдяки впливові Байрона, так і без цього впливу.

Значною мірою Б. відчутний у творчості рум. поета М.Емінеску: це і настрій "світової туги" (вірші "Перевертні", "Убогість та нудьга", "Самота" та ін.), і вел. інтерес до Сх. ("Камарева", "Єгипет"), і звертання до міфології, фольклору ("Лучаферул", "Міфологічне"), і байроніч. сатира ("Послання", "Імператор і пролетарій").

У поль. л-рі Б. відбився в творчості як Мікшевича, так і поетів укр. школи (А.Мальчевський, С.Гошинський, Словацький).

Байронічні мотиви відчутні в багатьох рос. письменників: Пушкін, Лермонтов, І.Козлов та ін. Духом Б. пройняті "пд. поеми" Пушкіна: "Кавказький бранець", "Бахчисарайський фонтан", "Брати-розбійники" та "Шигани". Позитивні герої поем — "вигнанці", "злочинці". Вони сповнені жаги свободи, по-справжньому кохають, маючи при цьому антагоністів, і прагнуть подолати перепони на своєму шляху. Певна схожість помітна між цими поемами та "сх. поемами" Байрона: "Гяур", "Парізіна", "Абідоська наречена", "Облога Корінфу". Але не слід перебільшувати вплив Б. на Пушкіна. Якщо на поч. 1820 він у захопленні від англ. поета, то вже 1824 (коли були написані "Шигани") пише про "озлобленого Байрона" та його героїв: "Ця одноманітність, цей підкреслений лаконізм, ця безперервна лютість, чи це природно...". Розвінчуючи в "Шиганах" егоїзм байронічного героя, поет у "Євгенії Онегіні" створив багатобічні складні реаліст. характери й заперечував подібність свого роману до тв. Байрона. Згодом О.Герцен писав, що "Євгеній Онегін" лише зовнішньо подібний до байронівського "Дон Жуана". Суть цих тв. зовсім різна. Значне місце займає Б. у творчості Лермонтова. Поет він був дуже подібним на Байрона за світосприйняттям, його Б. заснований на спільності поет. індивідуальностей. Лермонтов — справжній байроніст за духом, за характером та поглядом на життя. Особливо це помітно в "Герої нашого часу", який

має багато спільних рис з "Манфредом" та ін. тв. Байрона, а також у поемі "Мширі", сюжет якої певною мірою нагадує сюжет 2-ої частини "Гяура" і побудований як сповідь страждальця, що знайшов останній притулок у монастирі. (За такою ж моделлю було побудовано поеми: "Чернець" Козлова, "Кохання у тюрмі" і "Дорошенко" В.Литвинова, що теж зазнали величезного впливу Б.). Разом із тим, подібно Пушкіну, Лермонтов заперечує надмірне зближення його з англ. поетом:

Ні, я не Байрон, інший я.
Обранець, людам ще не знаний,
Як він, мандрівель, світом гнаний,
Та руська тиш дула моя...

(перекл. М.Терещенка).

Легендарні постаті укр. історії в байронічному дусі були втілені в поемах К.Рилєєва "Богдан Хмельницький", "Сповідь Наливайка", "Гайдамак".

В укр. ліриці Б. наявні в Шевченка, Гребінки, Срезневського, О.Кониського, Лесі Українки, І.Франка (окрім того, він досліджував творчість Байрона); у поетів-романтиків: В.Забіли (зб. "Співи крізь сльози"), М.Петренка (зб. "Думи та співи"). Сх. тематика присутня у Лесі Українки: "Кримські спогади", "Кримські відгуки", "Раменеїс", "Весна в Єгипті". Спільні риси є між байронівським "Дон Жуаном" та "Камінним господарем", між "Облогою Корінфу" та її "Оргією". Спільним між Шевченком, Лесею Українкою та ін. митцями, що тяжили до Б., є величезне прагнення свободи, звільнення поневолених народів. Водночас характерною ознакою поезії Забіли, Петренка та низки ін. укр. поетів XIX ст. була "світова туга", мотив втечі від людей, оспівування "вільних стихій" (насамперед неба) тощо. Б. проявлявся в тв.: "Волох", "Палій", "Козак" Л.Боровиковського, "Козак", "Палій" М.Маркевича, а також в багатьох рос. віршах Гребінки ("Утешение", "Недуд" та ін.), де оспівується образ демонічного героя, що кидає виклик усьому світові. Величезна укр. перекладацька байроніана: О.Веретенченко, С.Голованівський, Д.Загуд, М.Кабалюк, Ю.Корнецький, П.Куліш, Т.Осьмачка, Д.Паламарчук, М.Рошківський, М.Старицький, Є.Тимченко.

Юрій Ткачов

БАЛАГАН (від тур. *balaha* з перс. *bala* — *ganeh*) — відкрита кімната над гол. входом, будувалась — високий будинок).

1. До кін. XVIII — поч. XIX ст. — розбірна, тимчасова будівля для торгівлі під час масляничних, великодніх та ін. свят на території Рос. імперії.

2. Подібна будівля для театр., естрадних, циркових майданних вистав.

3. Різновид ярмаркової (майданної) вистави. З XVIII ст. й особливо з 20-х рр. XIX ст. в Росії (на Україні ймовірно відомості про Б. припадають на 1860 рр.) застосовується до нар. театралізованих видовиш коміч. характеру та циркових вистав, які відбувалися під час ярмарок спершу в торговельних приміщеннях, а потім (з XIX ст.) — у спеціальних

будівлях. У виставах брали участь актори як кріпосних, такі ін. професійних та напівпрофесійних театрів, аматори із семінаристів, дрібних урядовців, майстрових, ремісників, а також циркові актори.

Аналогічні вистави відбувалися у ряді європ. країн у XVII-XVIII ст. Так, у Франції ярмаркові театри давали вистави у пристосованих приміщеннях тигу Орлеанської Зали три в м.яч. а в ін. час грали на бульварах. Їх репертуар складався з танців на канаті, акробатичних вправ, театр. **монологів**, пантоміми й **інтермедій**, часті вульгарних і непристойних. У Німеччині мандрівні комедіанти на ярмарках виставляли балети, інтермедії, п'єси з репертуару вел. професійних театрів. В Англії в стаціонарних театрах постійні трупи, до складу яких входили франц. танцівниці та італ. співаки, давали регулярно вистави з пантомімою, пригодами Арлекіна і Коломбіни, піснями, танцями та ін.

На становлення Б. та його жанрів вплинула генетична спорідненість із забавами **скоморохів**, з їх умінням жартувати, танцювати, співати, грати на муз. інструментах, лицедіяти і розігрувати веселі імпровізовані п'єси. В кін. XVIII ст. виставлялися нар. драми ("Цар Максимільян" та ін.), **інсценівки** перекладних **лицарських романів**. З 1840 рр. на Б. дуже впливають італ. трупи (*commedia dell'arte*), персонажі якої (П'єро, Коломбіна, Арлекін) надовго були пов'язані з рос. і укр. Б., де **арлекінади** як особливий жанр зайняли одне з помітних місць у репертуарі, а закликальник у Б. був поєднанням італ. блазня і рос. масляничного або святкового діда. Крім італ. **комедії масок**, на рос., як і укр. сценічне мист-во, і на Б. як його частину мали вплив, на думку П.Беркова, франц. ярмаркова і клас. комедія та нім. **гансвурстіада** і серйозна комедія. На формування Б. вплинула також **шкільна драма** зі своїми інтермедіями. Динамізм вистав, образна, нар. мова, побутові персонажі, гра з глядачем, простий сюжет, розумний слуга, "дурні персонажі" та ін. складові інтермедій широко ввійшли в балаганні вистави. Певний вплив мали коміч. п'єси демократичних низів (т.зв. майданні ігрища), які носили фольклор. сатир. характер, висміювали поміщиків, попів, чиновників, купців та ін.

Будівлі Б. розмішувалися в одну, дві чи три лінії. На першій вибудовувалися вел. й багаті Б., на другій і третій — менші й бідніші. У вел. Б. першої лінії близько години йшли театралізовані вистави, сюжетні розмовні п'єси й пантоміми, а після цього виступали співаки, танцюристи, акробати, фокусники, невел. хори й оркестри нар. інструментів.

Дія в менших Б. першої та другої лінії тривали не більше як півгодини, і тому вистав відбувалося в день до 30 й більше. В них виконували інсценівки перекладних романів і повістей, арлекінади й виступи Петрушки, пантоміми на іст. та воєнні сюжети, циркові номери, різні "чудеса", трюки тощо. Видовище, як правило, складалося з 5-10 номерів, які групувалися в три відділення: у першому — гімнастичні циркові вправи, в другому —

розігрувалася сцена з нар. побуту, в третьому — коміч. пантоміма.

В невел. Б. третьої лінії, які називалися "рогожними" або "стовпчиками" (бо споруджувалися за допомогою стовпа, що був закопаний посеред арени, на якому трималося рогожне покриття), представляли воскові фігури, "сирен", "диких людей", "дому-павука" та ін. чудовиська, а то й просто займалися елементарним обдурюванням.

Незважаючи на різноманітність вистав, Б. мали певну спеціалізацію: **фєєрії** з танцями, арлекінади, лялькові вистави, циркові та естрадні номери, батальні вистави й пантоміми та ін. Найбільшою популярністю користувалися балаганні вистави Б. Лемана, який ставив пантоміми-арлекінади, естрадно-циркові номери з дресированими звірами, "живі картинки", та А.Алексєєва-Яковлева, який створив особливий балаганний театр в останній третині XIX ст. "Розвага та користь", в якому ставилися сцени й "живі картинки" за тв. О.Пушкіна, І.Крилова, О.Островського, М.Гоголя та ін.

У XX ст. Б. поступово припиняє своє існування з низки причин. По-перше, з 2-ої пол. XIX ст. (після поразки в Кримській війні, селянські реформи 1861 р.) влада з острахом почала ставитися до вільного, безцензурного слова Б., до складання вел. мас народу на центр. майданах. Внаслідок цього почали вводитися різні цензурні обмеження (так, у сер. 50-х років було введено заборону на п'єси з рос. тематикою), а самі ярмарки виносилися за межі міста. По-друге, різко зросла кількість письменних людей у містах і селах, змінився смак та культ. рівень глядачів, яких уже не задовільняли Б. з їх тради. тематикою та ін. ярмаркові розваги. По-третє, Б. або поступово витіснялися професійними й аматорськими театрами, або докорінно змінювали репертуар, надаючи перевагу естрадним дивертисментам. З такою нов. програмою Б. проіснував до 30-х рр. XX ст.

Балаганні вистави вплинули на розвиток як театру, так і драми. У Б. "обкатувалися" театр. технічні "чудеса" і натуралістичні декорації, які пізніше перейшли на сцену професійного театру. Щодо цього, вел. роля Б. Лемана. Різні елементи з балаганних вистав органічно ввійшли в драм. практику XIX-XX ст. і збагатили її виразними засобами, які сприяли появі нов. драм. жанрів.

Бійки, сварки, непорозуміння, гостро шаржовані **діалоги** наповнюють драму "Монопольщик" П.Плавильникова; елементи буфонади використано в **трагікомедії** І.Крилова "Тріумф" ("Подшипка"); поч. "Одруження" М.Гоголя подібний до популярної нар. інтермедії на тему "Пан та слуга"; фарсові елементи, ексцентрика й пантоміма входять у п'єси А.Сухово-Кобіліна; Л.Толстой створив п'єси для балаганного театру "Петро-хлібник", "Перший винокур", "Аргей", а комедію "Плоди освіти" будує на витівках кмітливого слуги, композиційно наизуваючи епізоди інтермедії, як це прийнято в Б., у виставах Петрушки. До "Вишневого саду" А.Чехова ввійшла

пантоміма, ексцентрика і буфонада: в його **водевілях** "На великому шляху", "Ведмідь", "Освідчення" наявні мелодрама і **буфонада**: ексцентрику, буфонаду та міміку широко використано в п'єсах Л.Андрєєва, В.Маяковського, К.Тренєва тощо. На поч. XX ст. різні мист-ва широко звертаються до Б. в найрізноманітніший спосіб сприймаючи та трансформуючи його тематику, образність, стиль (вірш "Балаганчик" і п'єса "Балаганчик" О.Блока, балет І.Стравінського "Петрушка", картина К.Маковського "Народне гуляння під час масляної на Адміралтейському майдані в Петербурзі", пісня О.Вертінського "Божевільний катериншик", театр. експерименти Ю.Бонді, В.Мейерхольда, В.Соловйова ("Вогонь").

Андрій Близнюк

БАЛАДА — ліро-епіч. жанр фольклору. і літ. поезії.

У фольклористиці ще не вироблено єдиного критерію для чіткого визначення жанру нар. балади, її рамки "дуже невизначні і приблизні" (М.Андрєєв). Іноді терміном Б. позначають всю розповідну поезію, включаючи **героїчний епос** та іст. пісню (напр., Е.Земман, "Європ нар. балада. Копенгаген", 1967, англ. мовою; М.Амзулеску, "Героїчна епічна пісня. Бухарест", 1981, рум. мовою). Типол. дослідження рос. (М.Кравцов, Б.Путілов), укр. (П.Літур, А.І.Дей), болг. (М.Арнаутов), слов. (Л.Горак), нім. (М.Браун) та ін. фольклористів дозволяють виокремити Б. як невел. ліро-епіч. поему, що трактує гострі, траг. конфлікти з приватного життя звичайних "рядових" людей (богатири велетенської сили в Б. не виступають). Сусп., іст. колізії заломлюються в Б. крізь призму родинно-особистих стосунків і долі. У Б. "не державний і не нац., а моральний критерій оцінки героїв, до того ж це мораль сім'ї" (Кравцов). Ці особливості реалізуються у завершеному сюжеті, чого немає в лір. пісні. Таке розуміння нар. Б. має перевагу у фольклористиці практично всіх слов'ян. країн (термін на позначення жанру — однорідний: рос. — *баллада*; укр., білор., болг., серб. — *балада*; поль. — *ballada*; словац., чеське — *balada*). Основними жанр. ознаками зумовлені й окр. типол. аналогії у сюжетності та структурі Б. у багатьох народів. Є характерні для жанру **сюжети** і мотиви: метаморфози, прикмети, передчуття, лиховісні сили, траг. впізнання, фант. образи та ін. У нац. репертуарах Б. у сх. слов'ян більше 300 типів, приблизно така ж кількість в ін. народів пл.-сх. та сх. Європи. Виділяють різні рівні спільностей і подібностей: міжнар. (світ., індо-європ., європ.), регіональний (заг.-слов'ян., слов'яно-балт., балк., карпат.). Діапазон міжетнічних паралелей досить широкий: від заг. тематичних перекуків у Б. віддалених один від одного народів до сюжетних, а часом навіть текстуальних збігів у текстах бл-споріднених (напр., сх.-слов'ян. народів). Серед найпоширеніших міжнар. сюжетів: повернення чоловіка (чоловік на весіллі своєї дружини), нещасні закохані (поєднання смертю) — відомі від ант. поезії

до всіх суч. европ. та багатьох сх. народів; дівчина-воїн — знайомий ще в давн.-кит. пісні (переклад укр. мовою І.Франка) і майже в усьому світ. фольклорі та ін. Фактично нац. репертуари Б. — своєрідні ланки дуже довгого ланцюга, який складається з чисельних різноетнічних **варіантів** і **версій** цих та багатьох ін. сюжет. типів. Сюжетно-тематичні паралелі відображають заг.-людські конфлікти і ситуації, які повторюються у різних народів, що стимулювало міграцію сюжетних тем. Значна кількість міжетнічних сюжетів є результатом збереження і розвитку індоєвроп. або слов'ян. **архетипів** (напр., укр., рос., білор.) Б. про перетворення невістки в тополію прокляттям свекрухи, про вбивство чоловіком дружини, яку обмовила свекруха тощо). Іст.-типол. зумовлена генеза подібних Б. про тат. і тур. нашествия у сх.-слов'ян. і балк. народів. Але характер паралелей відмінний. Пд.-слов'ян. та рум. балади порівняно з баладами зх. та сх. слов'ян характеризуються більш розробленими сюжетами, пов'язаними з тур. пануванням (напр., мотив "Краще померти, ніж бути рабинею в турків" нараховує у сх.-роман. фольклорі більше 200 варіантів. У Б. сх. та зх. слов'ян (чехів, поляків, словаків) детальніше розроблені соц. мотиви (у поль. Б. бідна дівчина радить королю (панові) взяти собі рівню; про це ж і укр. пісня XVI ст. "Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?" про молдавського господаря Штефана) У близьких за мовою і сусідніх народів спостерігаються процеси взаємозбагачення нац. репертуарів. Напр., поль. Б. "Rani rana zabiła" стала надбанням укр., чес., словац. і рос. фольклору; укр. Б. про Бондарівну та пана Каньовського ввійшла в балад. фонд білорусів і поляків; сюжет грец. походження про руйнування споруди, яка потребує людської жертви, поширений в нац. **редакціях** на всьому Балк. п-ові, а також в Угорщині та Грузії. До своєрідних аспектів нац. репертуарів належать не тільки неповторні теми і сюжети (напр., в укр. словесності козацькі, чумацькі, **опришківські** та ін. Б., у рос. — "Князь Волконський і Ваня-ключник" та ін.; у румун. пастуша Б. "Міриша", відома більш ніж у 1000 варіантів), але й оригінальні версії міжнар. сюжетів.

До першочергових завдань порівн. вивчення Б. належать розробка нац. каталогів розповідних пісень, що охоплюють всю різноманітність сюжетів і мотивів міжнар. баладного фонду (такі каталоги складені в Україні, Чехословаччині, Румунії та ін. країнах), конкретний облік взаємозв'язку і взаємозумовленості чинників (іст.-типол., генетич., контактного), які детермінують розвиток спільних і подібних характеристик Б. у різних народів.

Літ. Б. виникла на основі прованс. Б. це була ритуальна танцювальна пісня, яка звичайно супроводжувалась приспівом. З Провансу перейшла до Італії (*ballata*). Протягом віків поняття Б. розширювалось, відходило від первісного значення. В поезії Данте Аліг'єрі та Ф.Петрарки Б. розвивалась під впливом **кансоні**, втрачаючи танцювальний рефрен. У XII-XV ст. в Англії, Шотландії (*ballad*),

Німеччині (*ballade*) та ін. країнах Зх. Європи — невел. ліро-епіч. поема строфічної форми, що ґрунтується на легендарному або побутовому матеріалі. У франц. л-рі XIV-XVI ст. — канонічна форма лір. віршів з нерозвинутим сюжетом, т.зв. *лиларська Б.*, а також "клас. франц. Б." (Е.Дешан, К.Маро, Ф.Війон, П. де Ронсар та ін.). Вона складалася з 3 октав та 1 заключного катрену. Останній вірш кожної строфи повторювався дослівно: "Балада прикмет", "Про жінку минулих літ" Війона. Більш розвинута форма Б. — 3 десятими та 1 квінтет ("Балада поетичного змагання" Війона).

Після появи зб. Т.Персі "Пам'ятки старовинної англійської поезії" та **містифікації** Дж.Макферсона "Твори Оссіана, сина Фінгала" (обидва 1765) у европ. науці термін Б. почав застосовуватись щодо окр. жанру епіч. гостросюжетних пісень. Англо-шотл. нар. Б. (особливо про легендарного нар. героя Робін Гуда) сильно вплинула на передромант. та романт. л-ру (Р.Бьорнс та ін.). Ін. важливим стимулом для розвитку жанру в нар. і книжній словесності стала Б. Г.А.Бюргера "Ленора" (1772-73), заснована на відомому фольклор. мотиві ("наречений-мрець"). Бурхливий розвиток отримала Б. у пізніх нім. просвітителів (Ф.Шіллер, Й.В.Гьоте). Клас. приклад лаконічної нім. Б. — "Вільшаний цар" (*Erlkuning*). Б. з напруженим драм. сюжетом — улюблений жанр багатьох романтиків: С.Кольдריך, Р.Сауті, Дж.Кітс (Англія), К.Брентано, Л.Уланд, Г.Гайне (Німеччина), В.Гюго (Франція), А.Міцкевич (Польща), В.Александрі, М.Емінеску (Румунія) та ін. У Росії зачинателем Б. як жанру був В.Жуковський ("Світлана", "Людмила"). Зразки рос. Б. дали О.Пушкін, М.Лермонтов, І.Козлов, В.Брюсов.

В укр. л-рі ще на поч. XVII ст. було зроблено перші проби опрацювати сюжети нар. Б. ("Кулина" невідомого автора — 1625). На поч. XIX ст. розвинувся жанр романт. Б.: П.Гулак-Артемівський, П.Білецький-Носенко, І.Вагилевич, М.Костомаров, Т.Шевченко, Ю.Федькович, Б.Грінченко та ін. Специфічна ознака Б. в укр. л-рі — її спорідненість з **думою** та **романсом**. На ґрунті трад. баладної творчості доби романтизму високохудож. зразки жанру створили укр. поети XX ст. П.Тичина, М.Рильський, О.Влизько ("Книга балад", 1930), І.Драч, Л.Костенко.

Григорій Бостан

БАЛКАНІЗМИ — спільні специфічні особливості фонетики, лексики, морфології (втрата інфінітива, втрата відмінювання, розвиток постпозитивного артикля) в мовах народів балкан. мов. союзу, до складу якого входять індо-європ. **далекоспоріднені мови**: грец., албан., рум., що є роман., та три слов'ян.: болг., серб., македонська, навіть певною мірою, **неспоріднена** тур. мова. Постання Б. спричинено мов. конвергенцією та інтерференцією внаслідок багатовікового спільного перебування в державних межах Рим., Візант., Османської імперії.

Анатолій Волков

БАЛКАНЬСЬКА КУЛЬТУРНО-ЛІТЕРАТУРНА ЗОНА (греко-слов'яно-албанський світ) — частина европ. культ. регіону, яка обіймає країни та народи Балк. п-ова та деяких прилежних до нього територій: греків, албанців, македонців, болгарів, сербів з чорногорцями та босняками; з деякими застереженнями — хорватів, словенців і румунів. Мешкають також досить значні етнічні групи: аромуні, українці (в тому числі русини), росіяни (старообрядці), турки та татари, цигани, вірмени.

Засновками формування Б.к.з були насамперед географічний а відтак геополіт. чинники, розташування на межі европ. регіону з Азією, Зх. зі Сх. Певною мірою балк. народи мали спільний етнічний субстрат: давн. індо-європ. племена — іліри (на зх. п-ова), фракійці (на сх.), лаки (на пн.-сх.) та проходили майже однакові іст. періоди. П-ів входив до Рим. імперії, Візант. (395-1453), згодом Османської. У Сер-віччя за вплив на узбережжі Балк. п-ова боролася Візантія. Почерез п-ів йшли хрестові походи. На його теренах точилася боротьба проти Османської імперії, Австрії, Угорщини, Польщі. За нов. часів п-ів був сферою перехресування інтересів Росії, Австрії, Франції, Великобританії, Італії. Балк. народи ввесь час не припиняли нац.-визвольної боротьби. Відновлення нац. державності відбувалося внаслідок визвольної боротьби протягом XIX — поч. XX ст. (першою незалежність отримала Греція — від 1829).

Неодноразово виникали спроби об'єднання балк. країн і народів чи то на культ. (**ілірнізм**), чи то на політ. ґрунті: 1918 створено Королівство сербів, хорватів, словенців (з 1929 — Югославія), до якого крім того входили Чорногорія, Боснія-Герцоговина, Македонія; були засновані Мала антанта — блок Чехословащини, Румунії та Югославії, 1920-38; і Балканська антанта — блок Греції, Румунії, Туреччини та Югославії, 1934-38. Від 1945 в Югославії, Болгарії, Румунії, Албанії існували диктаторські комуністичні режими, які періодично входили до зони впливу СССР. Існували плани приєднання Болгарії до Югославії, а також до СССР. Поряд з тим на Балк. п-ові споконвічно мали місце міжнар. конфлікти, які спричинялися нац. зокрема македонсько-сербськими, рел. та економічними чинниками. Всі ці об'єднання не знімали протиріч між окр. балк. народами, тому не були стійкими та розпалилися (останньою розвалилася Югославія — 2000).

Багатовікове співіснування в таких іст. обставинах спричинило згуртування балк. мов у балк. мов. союз, постанов **балканізмів**. Більшість народів (греки, македонці, болгарі, серби, румуні, частина албанців) прийняли православ'я. Кириличною графікою користувалися не лише слов'яни, але й румуні (до 1860).

Визшегадані чинники зумовили спільні типол. ознаки та генетично-контактні зв'язки в культ. житті. Фольклор відзначається надзвичайним багатством (напр., у румунів бл. 2000 нар. танців) та тим, що до XIX ст. включно (частково й пізніше) він активно побутовав. Тв. балк. народів за

багатьма ознаками дуже близькі. В обрядовому фольклорі — це регіональний жанр **колядок**. Особливе місце посідають **балади**. На думку деяких фольклористів саме на їх основі постали характерні для балк. народів епіч. пісенні регіональні жанри: пд.-слов'ян. **юнацькі пісні**, **гайдацькі пісні** слов'ян, румунів, албанців, грец. **клефтські пісні** та сербо-босняцькі **ускоцькі пісні**. Всі ці жанри відображають антитур. боротьбу. У баладах спостерігається сюжетна подібність, напр., у баладі про брата-мерця, що побутовала в греків, албанців, сербів, македонців, болгарів у дуже близьких **версіях**. Сюжети легко переходили від одного народу до ін., надто на віддавна двомов. територіях, як от слов'яно-албан. чи греко-албан. пограниччі.

Релігію завойовників-османів прийняли більша частина албанців, серби-босняки (колишні богамили) та болгарі-помаки. Багатовікове сусідство та співжиття з турками-османами спричинило сх. вплив на музику, танці, архітектуру, житло, інтер'єр, побут, звичаї, нар. одяг, страви, напої всіх балк. народів. Найсильніші сх. впливи були в Албанії. Тур. впливи позначилися й у фольклорі — муз. і словесному (напр., популярність бл.-сх. **анекдотів** про Ходжу Насредіна).

Вагомим не лише для Балкан, але й цілої Європи було богомилство — перший у Європі соц.-рел. рух боротьби проти феодальної державної влади та офіційної Церкви. Воно існувало в Болгарії у X-XIV ст. На його основі сформувалося **богомилське письменство**. Богомилство поширилося на ін. країни. У 1-й пол. XI ст. — на різні провінції Візант. імперії (Фракія та Мала Азія). З XI ст. — на Сербію і, особливо, Боснію. У 2-й пол. XII ст. — на пд. Франції (катари або альбігойці), Каталонію, Англію, Німеччину. Богомили вважали попередниками сх. ереси англійця Дж.Вікліфа (сер. XIV ст.), чеха Я.Гуса (поч. XV ст.), німця М.Лютера (1-а пол. XVI ст.). Богомилство також сприяло появі вчення стригильників на Русі.

Спільна церк.-літ. мова відрізнялася тільки **ізводами**. Існували навіть спільні школи письменства, як от Пловдивська школа, що її представники діяли не лише в Болгарії, але й у Сербії, Валахії, Молдові, а також на Русі.

Багато спільного в розвитку нов. балк. л-р. На це звертали увагу славісти ще у XIX ст.: в Росії В.Г.Григорович, у Сербії В.Джорджевич. Докладно паралелі літ. розвитку Греції, Сербії, Болгарії дослідив акад. М.С.Державін. Подібність іст.-політ. та економічної ситуації спричиняла подібності в іст.-літ. й ширше — культ.-іст. процесі. У сер-віч. жанр. форми (іст. **хроніка**, **житіє**) вкладався нов. ідейно-тематичний зміст. Болг. просвітителі Паїсію Хілендарському (1722-98), авторові "Історії словено-болгарської" (1762) в Сербії типол. відповідав Йован Раїч (1726-1801) з "Історією різних слов'янських народів, найпаче болгарів, хорватів і сербів, з п'ятьма забуття взятої та на світло історичне спроведженої" (1794). Однакову вагу для своїх письменств мали болгарини

Софроній Врачанський (1739-1813), серб Досифей Обрадович (1742-1811), грек Адамантис Кораїс (1748-1833). У набуткові цих авторів багато взаємоповторюваного: написання літ. автобіографій. **байок. просвітництво**, запровадження в письменство нар. мови, боротьба проти морального розкладу духовництва. Усі три автори не лише просвітители, але також будителі нар., нац. самосвідомості. Дарма, що не можна цілковито виключати **міжнаціональні зв'язки та впливи**, вочевидь це переконливі приклади літ. конвергенції.

У подальшому можна говорити як про в основному подібний розвиток балт. л-р, так і про виразні ознаки міжнац. рецепції. Впродовж XIX ст. в балт. письменстві триває процес **пришвидшеного розвитку літератури**. Відштовхуючись від сер-віч. жанр. форм, л-ри засвоюють можливості **класицизму, сентименталізму, романтизму, реалізму**, модерністичних течій. Існували двомов. письменники, напр., болгарин Л. Каравелов (1834-79), що написав і надрукував серб. мовою повість "Чи винна доля", оповідання "Соха" і "Покарав її Бог" (1869-70). Поезії болг. поета Х. Ботева "Патріот", "Хаджі Димитр", "До моєї першої любові" та ін. в кін. XIX – поч. XX ст. багаторазово перекладувалося та друкувалося в серб. та хорват. соц.-демократичній пресі. Постають зональні типол. явища, як от **сатира**, надто комедіографія, румуна Й. Л. Караджале (1852-1912) і серба Б. Нушича (1864-1938). Комедіографи вельми подібні тим, що у специфічних балт. соц.-політ. умовах працюють у тому жанр. різновиді соц. комедії, який створив М. Гоголь — *goroliazii*.

Існування в більшості балт. країн після 2-ої світ. війни тоталітарних комуністичних режимів спричинило панування **соціалістичного реалізму** в л-рах Болгарії, Румунії, Албанії, меншою мірою Югославії.

Анатолій Волков

БАЛТІЙСЬКА КУЛЬТУРНО-ЛІТЕРАТУРНА ЗОНА

— комплекс культур народів, що охоплює країни, прилеглі до Балт. моря, які, завдяки географічній та іст. близькості, мають тісні торгівельно-економічні та культ. зв'язки. На території Б.к.з. з давна проживали різні етноси, племена, народності. Їх можна піділити на чотири групи: германці (німці, шведи, норвежці, данці), фіни (фіни, карели, вепси, естонці, саами, ліві, воді, інгерманландці), летто-литовці (литовці, латиші) та слов'яни (помор'яни, полаби, поляки, росіяни). Довгий час слов'ян. та летто-лит. групи народів об'єднували в одну — слов'яно-лит., або балт. — групу, бо між слов'ян. та летто-лит. мовами існує така схожість, яка не помічається між ін. групами мов. Вочевидь вони мали єдиного предка — праслов'ян., або балт., мову, яка, в свою чергу, виникла з індоєвроп.

Сьогодні під поняттям "балт. народи" розуміють, в першу чергу, летто-лит. групу. До неї, крім литовців та латишів (серед яких іноді виділяють як окр. націю латгалів), належали й знищені нім. хрестоносцями пруси.

Спочатку, у зв'язку з відкриттям спільних рис у низці європ. та азій. мов і, як наслідок, появою поняття "індоєвроп. мов. сім'я", її підрозділяли всього на три групи: аз., грец.-італо-кельт. та герм.-слов'яно-лит. Такий поділ мав, скоріше, не мов., а географічний характер. До того ж, ці три групи утворювали три вел. культ. спільноти, що виділялися на території розповсюдження індоєвроп. мов. Частіною герм.-слов'яно-лит. культ. спільноти, причому однією з найважливіших у всіх відношеннях, впродовж багатьох ст. є Б.к.з. Це пояснюється низкою причин.

По-перше, майже половина народів цієї спільноти, з дуже високою культурою, належить до Б.к.з. До того ж, давн.-герм. племена — предки суч. народів герман. групи, що проживають на значній території Європи, — населили в давнину лише землі, прилеглі до Балт. моря, здебільшого Сканд. п-ів. А в пн. частині суч. Німеччини в доіст. часи проживали праслов'ян. племена, які займали майже все пд. і пд.-сх. узбережжя Балт. моря.

По-друге, географічне розташування зони сприяло торгівельним та культ. зв'язкам як із сх.- та пд.-європ. народами, так й зі сх. слов'янами, з тими народами фін. групи, що мешкали у сх. частині Європи, навіть з далекими аз. народами. Цим мешканцям Б.к.з. збагачували свою матеріальну та духов. культуру, розповсюджуючи її власні досягнення.

По-третє, культура народів Б.к.з. носить особливий пн.-європ. характер, чим відрізняється від ін. європ. культур. Ці особливості помітні в сканд. рунах — "Калевалі" — унікальній пам'ятці фін. та карельської нар. творчості, а також в естон. рунах; у фін. лір. піснях, піснях-легендах та баладах, найяскравіші з яких зібрані в "Кантелетарі" Е. Льюнрота; в старовинних лит. піснях *сутартінес*, що зберегли форму **замовлянь** та унікальну манеру виконання; в поганських первнях нар. обрядів: поєднання з христ. рел. святами залишків шаманства у карелів та вепсів; у **героїчному епосі** герм. народів.

По-четверте, в процесі культ. розвитку народів Б.к.з. зіткнулися дві сім'ї народів — індоєвроп. та уральської (до якої належать народи фін. групи, що, певно, є нащадками вихідців з уральського регіону). Історія формування цих сімей зовсім різна, їхні мови також мають принципові структурні відмінності. Але ще в IV-III тисячолітті до н.е. існувала прибалт.-фін. спільнота, і до поч. I тисячол. н.е. контакти племен фін. групи з лит.-латис. племенами були активними. Тому, напр., в суч. фін. мові нараховується близько 1,1 % слів, що залозичені з летто-лит. мов. Здебільшого це слова, пов'язані з термінологією землеробства, тваринництва, будівництва, ремесел, родинних відносин. Приблизно з III ст. н.е. існували тісні контакти племен фін. групи із скандинавами, а з V ст. — також і із слов'янами.

Впродовж багатьох ст. тривали культ. контакти сусідніх народів індоєвроп. та уральських сімей. Так, багато первнів фін.-карел. рун поріднено з фольклор. пам'ятками індоєвроп. народів: руна про гру Вьянмяейнена на кантеле — з ант. міфом про Орфея

та рос. билиною про Садка, а руна про втечу Леммінкяйнена ("фін. Дон Жуана") на дівочий острів — з архаїчною амазонською легендою. Після хрещення фінів, карелів, інгерманландців з'явилося багато фольклор.-епіч. тв. з використанням блбл. мотивів ("Пісня Творця", пісня-легенда "Творець іде на човні", в яких поганські первні поєднуються з блбл.). До сер. XVI ст. традиція книжкової культури в Фінляндії та ін. країнах Б.к.з. (крім Росії), які в багатьох ін. європ. країнах, була лат.-мов. в рамках католицизму. Вел. є вплив швед. культури на фін. Півтора ст. (до 1809) Фінляндія входила до складу Швеції. На території Фінляндії мешкає багато шведів, є швед. театри, школи, сформувалася багата шведськомов. л-ра (навіть нац. фін. поет Ю. Л. Рунеберг був двомов., фін.-швед., поетом). У XVIII ст. існувала фінофільська культ. течія як реакція на швед. великодержавність та пригнічення фін. народу. Представники цієї течії (Д. Юслениус, Г. Тудерус, Ю. Каянус, М. Саламнус) возвеличували фін. націю, її культуру, та зближували книжкову поезію з фольклором.

Серед культур народів Б.к.з. важливе місце займає культура євреїв-ашкеназів, що ввібрала елементи культур багатьох європ. народів. В Німеччині існував центр ашкеназівської культури, тут була сформована на ній. основні мова ідиш як розмовна, а згодом і літ. У Польсько-Литовській державі протягом семи ст. існувала найбільша в світі гебр. громада, з багатьма центрами вченості, яка впливала на економічне, політ. та культ. життя цих країн. З Литвою пов'язана також історія громади караїмів, що з'явилася тут наприкінці XIV ст. Вони розмовляли та створювали л-ру на одній з тюрк. мов.

Народи Б.к.з. створили високу культуру, відповідну їх менталітетові (ці народи не лише працелюбні, але й дуже пунктуальні, стримані, ошадливі та в позитивному розумінні консервативні). У Б.к.з. виділяються — **скандинавська та прибалтійська культурно-літературні зони**.

Юрій Ткачов

БАРД (ірл. *bard*, валлійське — *bardd*, етимологія неясна) — 1. У народів пн. гілки кельтів — ірландців, гелів, пл. гілки — валлійців, корнуоллів, меншою мірою бретонців — поет-співець. Грец. і рим. автори засвідчили існування Б. ще в IV-II ст. до н.е. (*bardus*). Первісно існував твердий поділ на *filidai* (творців) і Б. (виконавців). Згодом Б. сполучає ці дві сторони творчості. Своїм співом у супроводі арфи (яка вважається ірл. нац. емблемою) або кроуда — давн. кельт. струнного інструмента під час культових свят уславлювали богів і героїв, згодом складали рел. вірші, надихали слухачів на подвиги, були носіями патріотичних ідей у боротьбі проти англосаксонських і нормандських загарбників, зокрема, оспівували подвиги Артура та лицарів Круглого столу (**Артуріана**). Разом із тим, розпалюючи місцевий патріотизм, сприяли міжрегіональній ворожнечі. Найбільшого розвитку феномен Б. досяг в Ірландії. Справжній тв. сер-віч. Б. майже не лішили, до нашого часу, але історія, сер-віч. рукописи, нар. пам'ять зберегли імена найславніших Б. В Ірландії це — Ойсін (Ossian),

герой з феніанського циклу ірл. **героїчного епосу**, Америкін (VI-VII ст.), тв. якого записано в «Книзі завоювання Ірландії» (XII ст.), Мюрелах Албанах О'Далей (+ 1220), Дондах Мор О'Далей (+1244), Гофрей Фіонн О'Далей (+1387). Жорстоке придушення О.Кромвелем ірл. нар. повстання (1641-52) спричинило занепад творчості Б. Останні — Д.О'Брудар, А.Рафтері, Т.О'Керолан (1670-1738). У Валлії найдавн. Б. — Анурін (Анерін), що жив у VI-VII ст., якого тв. «Гододін» дійшов у рукописах XII-XIII ст., а також — Міртин. Талісін (VI-VII ст.), Лліварх Хеп (IX ст.). У Бретані — Гаврніон, Суліо, Талліезен (їхні тв. не збереглися). Первісно Б. жили на утриманні при дворах князів, обов'язково брали участь у князівських учтах, часом були впливовими порадиниками князів. Вони складали також сатири, вірші, інколи навіть про своїх покровителів. Незабаром з'являються мандрівні Б. Вони мали цехову організацію, подібну до цехів нім. майстерзінгерів або укр. кобзарів-лірників. Водночас займаються чаклуванням і вимаганням грошей. Тому в Ірландії 590 була спроба навіть ліквідувати інститут Б. Б. виконували широку культурну місію. Існували кланово-замкнуті професійні бардівські школи Туди приймали лише дітей, що походили з родів Б. Упродовж кількох років майбутні поети навчалися трад., дуже складним правилам метрики, римування, **архітектоніки**. Часом по 2/3 населення навчались в Б.; з XV ст. бардівство занепадає. У Валлії Б. був розроблений королем Грифідом аб-Кінаном (бл. 110). Тут бардівство занепадо вже в XV-XVI ст. В Бретані феномен Б. був мало поширений і саме слово, очевидно, не вживалося (бретонське слойо *barz* у значенні "поет" — філол. реконструкція XX ст.). Але саме від бретонських Б. перейшли у франц. лей лицарські романи артурівські мотиви. 2. У XVII-XVIII ст.; у т. зв. **бардичній поезії** Б. значить давн.-герм. вішун-жречь-поет.

3. Наприкінці XVIII ст. під впливом **оссіанізму** поняття Б. набуває значення "поет, що властєтья до туги за минувиною, апелює до давн. героїчної традиції, кличе до бою". Так розуміють образ Б. й у слов'ян. поезії. Його вживає Г. Державін: "Ода на здобуття Ізмаїла" (1790), В. Жуковський "Піснь барда над гробом слов'ян-звитяжців" (1806), кн. О. Одоєвський у відповіді на пушкінське "Послання в Сибір" (1827), М. Лермонтов. В Україні Є. Гребінка — рос.-мов. вірш "Український бард", 1795). А. Міцкевич значною мірою на кшталт оссіанівського Б. створив образ лит. співця — вайделота в поемі "Конрад Валленрод".

4. З середини XX ст. виступають т. зв. суч. Б. або виконавці співаної поезії: в Росії — "збунтований сентименталіст" Б. Окуджава, О. Галич, В. Висоцький, Н. Матвєєва, О. Горюньшій, Ю. Кім, О. Дольський, І. Тальков та ін. В Польщі — А. Осецька та ін. В Україні — І. Драч, В. Жданкін, О. Богомолець, А. Панчишин, М. Бурмака, брати Джигурда, А. Горчинський, А. Чернюк та ін. У Білорусі — С. Соколов-Воюш, С. Лавник, К. та А. Комоцькі, Є. Акулик. Вони виконують пісні на

власний текст переважно з естради, супроводжуючи його грою на гітарі. Це давало змогу оминати цензурні перешкоди. Пісні суч. Б. були яскравим і сміливим викликом комуністичному режимові і тоталітарній ідеології. Тому здебільшого вони розповсюджувалися напівлегально через магнітофонні записи. Деякі з цих пісень переходили нащ. межі і поширювалися в різних слов'ян. країнах у оригіналі та перекладах. В Україні поштовхом для розвитку виконання співаної поезії був фестиваль "Червона рута" (Чернівці, 1989). Суч. бардівство – типовий вторинний культ. феномен: відновлення, здавалося би, звиклої традиції в цілком нов. соц.-іст. обставинах.

Анатолій Волков

БАРДИТ (нім. *Bardit* або *Bardiet*) — автор. жанр.-тематична назва, яку вживав Ф.Клопшток щодо своїх "вітчизняних", тобто нащ.-патріотичних, драм і од іст. змісту. Його драм. трилогія "Битва Германа" (1769), "Герман і князі" (1784), "Смерть Германа" (1787), що в ній виславлявся давн-герм. полководець, переможець римлян, була написана прозою, яка чергувалася з віршами. Ця типова драма для читання не мала театр. успіху, але нею захоплювалися читачі (з Й.-В.Гьоте включно). Б. Клопшток використовували й розробляли Г. фон Кляйст, Х.Грассе, Р.Вагнер.
(Див. **Бардична поезія**).

Анатолій Волков

БАРДИТУС (лат. *barditus, barritus*) — наведена Тацитом у 3-му розділі "Германії" (бл. 68) латинізована форма давн-герм. слова на позначення пісні-воєнного заклик перед і під час битви, яку співали герм. воїни з "піднятими до рота" шитами (*Schildgesang*). На переконання германців відгомін від шитів пророкував наслідок битви. Ці пісні засвідчені також "Еллою".
(Див. **Бардит, Бардична поезія**).

Анатолій Волков

БАРДИЧНА (БАРДИЗОВАНА) ПОЕЗІЯ (нім. *Bardendichtung*) — жанр.-стиль. течія, що постала внаслідок позірної етимології — зближення слова **бард** з лат. *barditus* (**бардитус** — бойова пісня давн. германців) і франц. *barde* (кінський обладунок, панцер), *barde* (закутий у панцер). Бард стало позначати в Б.п. віщун-жерця-поета. У франц. л-рі — пасторальний преціозний роман О.д'Юрфе "Астрей" (1607-27). В нім. л-рі — репрезентанти класицизму та бароко М.Опіц (1597-1639), Ю.Шоттель (1612-1676), Д.К. фон Лоенштайн (1635-1683) — роман "Арнімус і Туснельда" про перемоги давн-герм. короля над римлянами, Т.Абшиц (1646-1699). У сер. XVIII ст. поняття бард. позначаючи нім. поета, зближається з давньогерм. **скальдом**: "Поема скальда" (1766) Г.В.Герстенберга, **бардисти** Ф.Клопштока.

Анатолій Волков

БАРОКО — **напрямок і стиль** у л-рі та мист-ві ряду европ. країн кін. XVI — поч. XVIII ст. Термін виник у XVIII ст. у мист-вознавстві, перейшов до л-рознавства лише у XX ст., як найменування стилю і пізніше як назва напрямку. Л-ра і мист-во Б. втілювали якісні зміни іст. дійсності по завершенні доби Відродження, коли настає феодална реакція, европ. країни спустошують рел. війни Контрреформації, виникають кризові явища в ідеології і формуються абсолютистські монархії. Найінтенсивніше Б.розвивається в Іспанії та Німеччині, знаходить прихильників у Італії, Франції, Англії, країнах Пд. та Сх. Європи. При різноманітності проявів і тенденцій характерними рисами Б. є зображення напружених протиріч епохи, відсутність ренесансної впевненості у силі людського розуму та діянь, мотив траг. приреченості боротьби проти зла, зображення страждань і жахів. У поезії панують риторизм "високого стилю", містичний алєгоризм, химерні **метафори** і порівняння. **емблематика**, фант. екзотика. Нім. Б. досягає сили в поезії та драматургії А.Гріфіуса (1616-1667). Земний світ для нього повний страждань, позбавлений оптимізму. Лише рел. віра, а не чуттєва велич земного світу здатна втішити людину. В усіх його **трагедіях** звучать тираноборчі мотиви. Образи і побут третього стану у п'єсах Гріфіуса наближають його до течії нар. Б., найбільшим представником якого в Німеччині був Г.Гріммельсгаузен (1625-1676), автор "Симплісісимуса" (1668). При всій його народності, роман зображає світ війни, хаосу та зла, в якому й народ втрачає свій життєвий оптимізм.

В Іспанії Б. мало течії **культєранізму**, виразником якого була поезія Л. де Гонгори (1561-1627) з її вишуканою витонченістю мовлення, аристократичним елітаризмом, і **консєтизму**, найхарактернішим представником якого був Ф. де Кевело (1580-1645). Його стиль не була властива аристократична вигадливість, він базувався на вірі у могутність слова та мав демократ. спрямованість (роман "Історія життя пройдисвіта", 1606-1609). Найвидатнішим поетом та драматургом ісп. Б. був П.Кальдерон де ла Барка (1600-1681). Кризь його п'єси проходить почуття траг. невлаштованості життя, хаотичності світу, ідея "життя — це сон". Хоча цьому авторові властива й бунтарська тематика. Зачинателем Б. в Італії був Дж. Маріно (1569-1625), за прізвиськом якого названо цілу літ.течію **марінізму**. Характерними його особливостями були чуттєвий гедонізм, чисто формальне новаторство (т.зв. барокізм), відсутність значних ідей та моральних ідеалів. Мотиви радості життя співіснують у Маріно з усвідомленням швидкоплинності та мінучості усього земного. У Франції Б. знаходить втілення у віршах та бурлескних поемах А.Сент-Амана (1594-1661), який продовжував барочну метафоричність Маріно. Захопленість ісп. гонгоризмом та італ. марінізмом отримувє у Франції найменування преціозної л-ри, центром якої був літ. салон маркизи Рамбуйє, де найбільшою популярністю користувався поет В.Вуатюр (1598-1648). Поряд з барочною вигадливістю у його творчості наявні тенденції класицизму. В Англії принципи Б. виявилися у Д.Донна

(1572-1681). У його віршах та проповідях помітне відчуття свого часу як катастрофи, порятунком від якої слід шукати у вірі, пишномовне багатослів'я, екстатична напруженість. Спадщина Донна породила цілу школу "поетів-метафізиків", для яких характерними були рел.-етич. пошуки, поет. заглибленість, дотепність, парадоксальність, афористичність.

Найбільшим теоретиком Б. був ісп. прозаїк Б.Грасіан (1601-1658), автор трактатів "Дотепність, або Мистецтво витонченого розуму" (1642) та "Кишеньковий оракул" (1647), у яких розглядаються види та прийоми дотепності, значення асоціативного начала та "витонченого розуму" у творчості. Вкладом у теорію Б. був трактат італійця Е.Тезауро (1591-1675) "Підзорна труба Аристотеля" (1653). Джерелом та основою дотепності автор вважає різноманітність **метафор** та можливість поєднання важливого та потішного, траг. та коміч. Дотепність зближується тут з ант. розумінням іронії. Вчення про метафору, **алєгорію**, **символи** у душі теоретиків Б. розвиває у трактаті "Нова наука" італ. мислитель Дж.Віко (1668—1744).

Б. було першим заг.-европ. худож. напрямом та стилем, що охопив і країни Пд. та Сх. Європи. У слов'ян. варіанті, на відміну від зх.-европ., воно характеризувалося ідеологічною та естет. помірністю, меншою екзальтованістю. Передусім Б. сформувалося у поль. л-рі. Провідним теоретиком був єзуїт Сарбевський (1595-1640), у теорії якого стикаються ідеї Відродження та Контрреформації. Відомим представником поль. Б. були поети Грабовельський (1540-1607), Я.Кохановський (1566-1620), А.Морштин (1613-1693). Серед епіків виділяється автор "Записки про Хотинську війну" В.Потоцький (1621-1694). Слід відзначити цикл пісень Ш.Зиморовича (1608-1629) "Роксолянки", з хорами укр. юнаків і дівчат з Галичини та відчутним впливом місцевого фольклору. Особливе місце займає плебейська т.зв. совізжальська течія Б. (від імені Совізжал, поль. калька з Ойленшпінгеля). Анонімні творчі з соц. низів видавали чи поширювали у рукописах **памфлети**, **сатири**, **комедії**, **містерії**, **фарси**, **мораліте**, **анекдоти**, **пісні**, **фаеції**, в яких величкі громадянські мотиви переможувалися веселими пригодами спритних шахраїв. Виступаючи проти шляхетсько-катол. експансії, письменники України сприймали поль. та зх.-европ. традиції Б., які проте отримали нащ. характер під впливом візант., давн-рус. джерел та фольклору. Ці якості виявилися у творчості І.Вишенського (прибл. 1545-50 — 1620-30), який виступив проти державної та політ. системи Речі Посполитої на захист знедолених земляків. Серед краших тв. полєміста "Извещение краткое о латинской прелести" (1588-98), "Зачепка мудраго латинника с глупымъ русиномъ" (1608-9). Мова його тв. експресивна, риторично-образна, талановито діалогована, поєднує гумор і сатиру, книжні та простонар. елементи. Стиль Вишенського, за визначенням І.Франка, "живе чуття і жива фантазія". Інтенсивний розвиток Б. на Україні тісно пов'язаний з культ.-просвітницькою діяльністю Києво-Могилянської академії, яка орієнтувалася на лат. і

европ. школи. Це втілювалося в поезії чернігівського архієпископа Л.Барановича (1615-1693), просякнутій цитатами з **Біблії**, символікою та алєгоріями ("Аполонова лютня", 1671), поета І.Величковського (пом. 1726) — творця **епіграм** та лір. віршів. Його зб. "Млеко од овці пастору належное" (1691) оцінюють як підручник поезики. У контексті бароч. л-ри виникли "Грамматика" і полемічні тв. Г.Смотрицького (біля 1572-1630). В оригінальній образності та складній строфіці риси Б. знайшли втілення у зб. віршів Г.Сковороди (1722-1794) "Сад божественних пісень". В драматургії поезика Б. є помітною у п'єсах Лаврентія Горьки, М.Довгалевського, М.Козачинського. Серед ін. жанрів Б. на Україні популярним був провідницький. XVII ст. — час розквіту церк., публіцистичної, просвітницької проповіді С.Яворського (1658-1722) І.Галатювського (помер 1688). Барочний стиль проник і до **житій**. Такою є чотиритомова "Книга житія святих" (1689-1709) Д.Тултала. Фольклор. джерела є помітними у таких жанрах укр. "низового" чи "народного" Б. як **містерії**, **вертепна драма**, бурлескні та жартівливо-пародійні тв. Популярними були містерія "Слово о збуренні пекла", міраклі "Олексій, чоловік божий", інтермедійні маски шахрая, хазяйновитого селянина, козака, шляхтича. Теоретиками укр. Б. були Ф.Прокопович, автор трактату "Про поетичне мистецтво" (1705), М.Довгалевський, творець латиномов. "Саду поетичного" (1736). Застосовуючи принципи поезики абсурду, "низове" Б. поєднувало дидактичне і сміхове начала, які найінтенсивніше виявлялися у слов'ян. країнах. У Росії Б. виникає у 2-й пол. XVII ст. через посередництво укр. та поль. культури і мало тут по суті значення Ренесансу, що відзначався життєствердуючим, просвітницьким характером. З вел. кількістю перекладів з мови на мову тут утворилася певна спільна для европ. культур стил. лінія. Найбільшим представником був проповідник, вчений та педагог С.Полоцький (1629-1680), автор поет. зб. "Вертоград многоцветный" (1678) і "Рифмологіон" (1679). У них виявилися всі риси барочного стилю: алєгоризм, суміщення христ. та ант. міфології, стил. "прикраси". У душі Б. створює шкільні драми та казання С.Яворський (1658-1722). Просвітницькі тенденції петровської епохи висували на противагу Б. літ. класицизм, розквіт якого в сер. XVIII ст. не заперечував впливу стил. прийомів Б. на Ф.Прокоповича, М.Ломоносова, Г.Державіна.

Б. у Чехії та Словаччині насаджувалося іноземним духівництвом, яке виступало проти гуситських традицій. Єзуїти Плаха (1585-1655), Брідель (1619-1680) культивували духов. поезію. Офіційний кат. л-рі протистояла барочна любовна лірика В.Я.Роси (пом. 1689) з типовим для Б. протиставленням душі і тіла та розумінням любові як джерела страждань. Серед письменників-емігрантів барочної епохи підноситься вел. гуманіст, філософ і педагог Я.А.Коменський (1592-1670), творець "Лабіринту світу і раю

серця" (1631), у якому автор в образі подорожнього знайомиться з алегоричним містом. Кн. висловила душевні сум'яття героя та яскравий образ епохи. Для Чехії та Словаччини XVII ст. показовою є гостра боротьба офіційної та нар. культур. Гніт Контрреформації тут не зміг повністю перервати нар. традиції.

У л-рі пд. слов'ян стиль Б. під впливом італ. культур отримав найбільший розвиток у Хорватії, у "вільному місті" Дубровнику. Характерним представником, що пов'язав ренесансний гуманізм з віяннями епохи Контрреформації, був поет І.Гундулич (1589-1638), автор поеми "Осман" (1628). Гол. ідея поеми, яка вражає багатством мови та метафоричною образністю — звільнення пд. слов'ян з-під влади тур. загарбників.

Л-ра Б. в Угорщині — це творчість видатного прозаїка, архієпископа Пазманя (1570-1637), який проповідями та памфлетами сприяв розвиткові угор. літ. мови. Представником "аристократичного" Б. був політик і полководець М.Зріні (1620-1664), автор поеми "Сегедське бідуння".

До традицій Б. у XIX-XX ст. звертались представники ін. літ. напрямів. Європ. романтизм зближувався з барочною л-рою характером світосприймання (криза філософії Просвітництва, посилення рел. начала). Схожість була також і у свободі від естет. правил, у висуненні особистого начала, вимислу та фантазії. У Німеччині у 10-20-ті рр. XX ст. інтерес до Б. був пов'язаний з експресіонізмом у л-рі та образотвор. мист-ві. Один з теоретиків цього напрямку В.Ворінгер убачав подібність експресіонізму і Б. у пануванні суб'єкта над об'єктом, у неприязному ставленні до живих форм чуттєвого світу. Традиції Б. відчутні у творчості суч. письменників Іспанії та Лат. Америки (Ф.Гарсія Лорка, Г.Г.Маркес, Р.Альберті), у тв. **магічного реалізму**. Вивчення Б., як літ. напрямку і стилю багатьох европ. країн, є невіддільним від порівн. аналізу. Епоха Б. характеризується інтенсивним розвитком міжн. літ. зв'язків, перекладацькою діяльністю. Для слов'ян особливо характерними є типол. паралелі між поетикою ранньої Візантії та Б.

Микола Нефьолов

БАЯТІ — популярний пісенний жанр азерб. фольклору. За змістом розрізняють любовні, весільні, героїчні, елегійні та ін. Б., при цьому форма завжди залишається строго визначеною: строфа складається з 4-х 7-складових рядків, що римуються за схемою **а-а-б-а**. Гол. думка баяті, як у рос. частушках, міститься в двох останніх рядках. Б. виконують **ашуги** під акомпанемент таких муз. інструментів, як тар. каменча, саз

Олександр Бойченко

БЕЛЕТРИСТИКА (від франц. *belles-lettres* — красне письменство) — тв. худож. л-ри; худож. проза на відміну від поезії та драматургії.

Елементи Б. з'являються у сер.-віч. л-рі, як правило, у тв., в основі яких лежать вигадані

сюжети, напр., відомий італ. зб. "Новеліно" (кін. XIII ст.). Своєрідною реакцією на апокрифічну л-ру була поява й давн.-рус. Б. XIV-XV ст., яку зазвичай називали "безкорисною": "Повість про Дракулу", "Повість про Басаргу", "Повість про Акіра Премудрого" та ін., й пам'яток перекладної Б. Давн. Русі — "Повість про творіння та полонення Трої" та "Троянська історія" (кін. XV — поч. XVI ст.).

Гол. формотвірним чинником Б. є процес трансформації **фабули** в сюжет. За словами акад. Д.Ліхачова, "розвиток "белетристичності" є насамперед розвитком оповідального мист-ва, причому оповіді сюжетної".

Основними жанр. настановами Б. є захопливість та непередбачуваність сюжету, його розважальний характер. Тому в суч. розумінні термін найчастіше вживається як означення худож. прози для легкого читання, т.зв. **масової літератури**.

Дещо видозмінюється розуміння Б. у постмодерністському типі творчості, з його заг. націленістю на розважальність тв. за умови одночасного інтертекстуального наповнення. Зазвичай така мета здійснюється шляхом використання жанрів та їх елементів, що тягнуть до Б.: **детективного роману**, **роману-подорожі**, **фентезі** та ін. Зразки подібного включення елементів Б. знаходимо в **постмодерністських** романах Ю. Винничука, Ю. Андруховича, М.Павича, В.Пелевіна, У.Еко, Дж.Фаулза, І.Кальвіно.

Наталія Лихоманова

БЕНКЕЛЬЗАНГ (від нім. *Bänkel* — стільчик і *Sang* — пісня, спів) — жанр нар. вуличної пісні, що виникла в XVI ст. в середовищі ярмаркових співців, які виконували пісні, стоячи на стільчику. Він уособлював "кін", "сцену". Термін уперше вжито Й.Г.Готшедом 1730. Попередниками виконавців Б. були співці-хронікери, які в пісенній формі доносили до слухачів газетні новини, надто дивні, чудесні звістки, злободенні "страшні історії" про злочини, вбивства (нім. *Mordtat* — звідси ін. назва жанру — *морітат*), сімейні трагедії, стихійні лиха тощо. Б. виконувалася як правило, на міських майданах, ярмарках, в багатолюдних заїжджих дворах і тавернах під час вел. церк. свят, при скупченні народу, під акомпанемент катеринки. Виконання часто супроводжувалось малюнками й картинками на полотні чи на клейонці, які ілюстрували співану оповідь. Співець показував паличкою на відповідні зображення, дбаючи про "синхронність" звук. й візуального рядів. Тексти, попередньо розмножені друкарським способом у формі листівок, тут же продавались. По суті, Б. був одним з ранніх варіантів т.зв. **масової л-ри**. У XVIII-XIX ст. Б. набув значного поширення, а його виконання було поставлене як на професійну (Б. співали цілі сім'ї чи сімейні клани), так і на комерційну основу (до популяризації Б. підключались видавці, власники друкарень, які дбали про збут своєї продукції). Творчі та автори Б. не розглядали свою діяльність як розважальну сферу — вони ставились до неї дуже серйозно,

переслідуючи передусім інформативні та морально-етич. цілі. Будучи формою нар. поезії, призначеною для простого люду, Б. набув у XVIII ст. популярності і серед освічених кіл (літ., здебільшого іронічний, "салонний" Б., що знайшов вияв у баладах і романах Г.-В.-Л.Глайма, Г.Бюргера та ін.). В XIX ст. Б. справив деякий вплив на розвиток кн. лірики, виробивши форму політ. Б. (Г.Гайне, А.Г.Гофман фон Фаллерслебен), а в XX ст. в рамках Б. розвивається пародійний напрямок, який пов'язаний передусім з відродженням традицій літ. кабарі (Й.Рінгельман, Ф.Ведекінд, Д.Лілієнкрон, Б.Брехт, Е.Кестнер та ін.), особливо як морітат з метою шокування добropорядного "істеблішменту". На ест. рівні Б., з його вульгарно-грубою мовою, **діалектизмами**, **жаргонізмами**, **сленгом** протиставлявся витончено-елітарній поезії Г.Гофманстала, Р.-М.Рільке, С.Георге. В суч. нім. поезії елементи Б. зустрічаються в Г.Кунерта, В.Бірмана, в морітатах Р.Вольфа, Г.Новака, Г.Дроздовського, К.Райніг та ін. В жанрі морітату витримана п'єса М.Фріша "Граф Едерланд." Традиції Б. продовжують т.зв. пісні протесту (Б.Ділан). Відгомони Б. можна почути сьогодні поза межами Німеччини в міському (В.Висоцький), зокрема, т.зв. жорстокому, романсі.

Петро Рихло

БЕРНЕСКО — жанр. різновид "високого" **бурлеску** (фальшивого епосу), який виник у творчості італ. поета Ф.Берні (бл. 1497-1535). Сам термін Б. походить від прізвища цього поета. У т.зв. капітолах (написаних **терцинами** сатир. віршах), Берні високомов. вишуканим стилем оспівує низькі або огидні предмети (вугри, сечу, чуму тощо). Б. властиве несподіване, суперечливе поєднання оксюморонічних слів і образів, що було назгал притаманне бароковій поезії. У Б. сатир. висміювалися соц. і літ. явища того часу. Зокрема, Б. були засобами поет. полеміки з **пасквіналами** П.Аретіно. Сам Берні відносить Б. до бурлеску.

Анатолій Волков

БЕСТИАРІЙ (лат. *bestiarius* — звіриний) — особлива форма дидактичної л-ри Сер.-віччя, об'єктом зображення якої були переважно тварини, рідше — рослини, мінерали тощо в алегоричному тлумаченні з метою унаочнення постулатів христ. віровчення. Особливого поширення Б. набув у IX-XIV ст. у Франції та Англії, де існував як у віршах, так і в прозі і мав яскраво виражене тяжіння до рел. та морального напучування. Джерелами були дидактичні жанри ант. та сх. ст.-давності, тв. ранніх сер.-віч. письменників Гробануса Мауруса, Ізідора Севільського та ін., але особливо — анонімний грец. "Фізіолог" (II ст.), що був згодом перекладений лат. мовою, — псевдонаук. зоологічний довідник, який складався з окр. статей про властивості тварин, де поряд з реальними (лев, лисиця, змія, орел, голуб та ін.) зустрічались фант. (фенікс — як втілення невмирущості, василіск — **символ** потворності й злоби, сирена — **алегорія** підступності тощо).

Найдавн., здебільшого ілюстровані Б., відносяться до IX-XII ст., як, напр., вірш Б. англо-норманського священника Філіпа де Таона (1125). Найбільшій популярності Б. зажили в XIII ст.: Гійом Леклерк "Божественний Бестиарій" (1210-11), Гервез де Фонтеней та ін. З сер. XIII ст. в Б. починає проникати світська тематика, яка тлумачить тваринну символіку не тільки в дусі аскетичного христ. віровчення, але й владається до "єретичних" любовних мотивів, як, напр., "Бестиарій кохання" Рішара де Фурніваля, або "Римований бестиарій кохання" анонімного автора XIII ст. тощо. Давн.-рус. "Фізіолог" (в рукописі XV ст.) виник на основі болг. перекладу з грец. першотв., що був здійснений в XII ст. Він знайшов відображення в давн.-рус. л-рі, іконописі, книжковій орнаментіці Київ. Русі. Впродовж століть Б. були важливим джерелом сер.-віч. та барокової символіки, алегоріки та **емблематики**.

У XX ст. до форми Б. звернулися франц. поет Г.Аполлінер ("Бестиарій, або Кортж Орфея", 1911), нім. письменник Ф.Блай ("Великий бестиарій сучасної літератури", 1920), рос. поет В.Хлебніков ("Звіринець") аргентинський письменник Х.Л.Борхес ("Книга про вигадані створіння", 1967), Ю.Андрухович ("Середньовічний звіринець"), М.Кіяновська (**вінок сонетів** "Бестиарій", "Рибі і життє") та ін.

Петро Рихло

БИЛИНА — жанр рос. епіч. пісні. Б. не співалася, але виконувалася речитативом, первісно в супроводі гри на гусях, пізніше без муз. супроводу. Слово Б. для позначення жанру було запроваджено в 40-х рр. XIX ст. І.П.Сахаровим, який запозичив його зі "Слова о полку Ігоревім": "... по **былинам** сего времени". Незважаючи на помилковість такого ототоження, слововживання Сахарова закріпилося в фольклористиці як термін (у суч. укр. перекладі М.Рильського Б. — "бувальщина"). Були витіснені ін. терміни: "старина", або "старинка", як мовилося в народі, недиференційоване "пісня", яким користувався, напр., П.Киреевський, "виші епіч. пісні" (на відміну від "нижчих епіч. пісень" — духов. віршів та іст. пісень). Б. часто визначають як героїчні пісні, але поряд з тим є багато Б. міфол., новелістичного, авантюрного змісту. Основні дійові особи Б. — богатири. Від їхніх дій залежить розвиток сюжету та ідейно-тематична спрямованість Б.

Сюжетів Б. існує близько сотні, **варіантів** — більше двох тисяч. Учені групують Б. за місцем дії навколо іст. князівських центрів на київ., галицькі, новгородські (очевидно, й за містом виникнення сюжетів). До київ. належать Б. про "старших богатирів", переважно міфол. геґези (Святогор, Вольга (Вольх), Самсон, Мікула), про "молодших богатирів" (Ілля Муромець, Добрина Микитович, Альоша Попович та ін.) — переважно героїчного, але й новелістичного змісту; галицькі (князь Роман, Дюк, Чурило, Михайло Козарин) — новелістичні; новгородські — авантюрно-новелістичні.

Проблема виникнення Б. складна й пов'язана з боротьбою прихильників **міфологічної** (Ф. Буслаєв) та **історичної** (Л. Майков, В. Міллер) **шкіл**, аж до дискусії В. Пропп — Б. Рібаков. Перші (сер. XIX ст.) відшукують коріння Б. у міфол. прадавнині. Другі (поч. 60 рр. XIX ст. — до 1936, відродилася в 50-60 рр. XX ст.) шукають відображення конкретних іст. осіб і подій. Так, Володимир Красне Сонечко має одне трактування — сонячне божество, друге — поєднання в образі рис двох кияв. князів: Володимира Св. та Володимира Мономаха. Дарма, що обидві сторони припускалися перебільшень і негативно ставилися до аргументів своїх опонентів, такі дискусії були плідними, допомагали віднайти справжнє співвідношення між міфол. та іст. складниками. В сер. XX ст. працями Проппа закладено порівн.-типол. напрямок у вивченні Б. Сюжети Б. часто мають паралелі в епосах ін. народів ("Бій Іллі із сином" — перс. "Рустем і Зораб"; "Добриня та Альоша" — "Одіссей на весіллі своєї жінки" тощо). **Міграційна школа** намагалася пояснити такі збіги запозиченнями з різних джерел (Іран, Візантія, Скандинавія, татаро-монголи та ін.).

Вочевидь, треба відрізнити час постановки билинних **протосюжетів** і **протообразів** від складання власне Б. Найдавні. сюжети відбивають слов'ян. міфол. уявлення про природу, а також про "культурних героїв" (Святогор, Вольга, Мікула). Сюжет Б. про Вольгу і Мікулу постає як відображення переходу від мисливсько-рибальського господарювання до рільництва. Відображено в Б. давні звичаї побратимства, левіратного шлюбу тощо.

Сюжети кияв. Б. постали на Київ. Русі. На ці сюжетні структури накладалися багатовікові нашарування. Основні вороги богатирів — татари — замінили кочових степняків — первісних печенігів і половців (лише в одній Б. "Цар Саул Леванілович" збереглася назва "Половецька земля", в усіх ін. її замінено на "Татарська орда", "Золота орда"). Перемоги над печенігами та половцями було переосмислено як майбутні перемоги над татарами; бажане майбутнє зображено як здійснене минуле. Можливо, остаточне оформлення таких Б. відбулося в XVI ст. після справжніх перемог над татарами. До XVI — поч. XVII ст. не припинявся процес билинотворення: сюжетоскладання Б. "Добриня і Маринка", описи-ритуали, звичаї, реалії — ближчі до моск. царського побуту, ніж до ст-княв. князівського. Часом у науці циклізують Б. за гол. героями, які часто мають свою біографію (Б. про Ілліу Муромця, Добриню Микитовича, Альошу Поповича, Вольгу, Садка, Василя Буслаєва і т.д.), чи за подіями, що їх відображає сюжет Б.: героїчні (військові), про епіч. сватання, чи боротьбу героя за свою жінку.

Після занепаду Києва внаслідок татар. навали Б. почали виникати в ін. осередках. Галицькі Б. відображали торговельну могутність Галицького князівства. На пн.-зх. Русі — новгородські Б. славили купецтво, торговельні зв'язки князів з заморськими країнами. Ін. шар — новгородські Б.

— розповідає про мандри героїв (Василь Буслаєв) та їх чарівні пригоди ("Садко і морський цар"). Остання наближається за сюжетом до **казки**.

Соц. відносини знайшли відбиття як в прадавніх сюжетах Б. ("Вольга і Мікула", "Ілля Муромець і бояри"), так і в пізніх переосмисленнях: протиставлення міфол. за генезою образів Вольги і Мікули сприймається як протиставлення князя й селянина. Зростання симпатії до Іллі Муромця відображується в сталих словесних формулах — "селянський син" або "старий козак". У XX ст. спостерігається процес затухання билинної традиції.

Б. притаманні худож. особливості, спільні з ін. фольклор. жанрами (тавтологія, постійні епітети, *loci communes* тощо). Поет. форма Б. найскладніша, найтрадиційніша порівняно з ін. жанрами рос. фольклору. Найбільше важить прийом **гіперболи**. Богатир, його сила, зброя, вороги і т.ін. характеризуються з використанням гіперболи. Широко зустрічається гіпербола в Б. про "старших богатирів" (Святогор від своєї сили поринає в землю по коліно, чи по кісточки; соху Мікули не може підняти ціла дружина Вольги). З цих Б. гіпербола перейшла як основний засіб характеристики до Б. про "молодших богатирів" (Соловей Розбійник кричить так, що люди "мертві лежать": Ілля Муромець один побиває війскою — "сорок тисяч"; Васяк Буслаєв, підліток, граючись з ровесниками, випадково вириває їм руки, ноги). Особливістю поези Б. є "скам'янілі" епітети ("Я, собака Калин-цар"), які свідчать про невміння сказителя поставити себе на т. з. негативного героя. Своєрідний тип Б. було знайдено в козацьких регіонах: на Дону, Тереку, Ниж. Волзі, Уралі. Це — скорочені й деформовані Б., що нагадують пісні і виконуються здебільшого хором. Поетика Б. вплинула на "нижчі епіч. пісні": **духовні вірші**, ст. іст. пісні (напр., про Івана Грозного) зберігають билинну поезику. Записи Б. почалися з 60-80 рр. XVIII ст. в Сибіру. У дальшому переважає кількість записів було зроблено на Пн. (Архангельська та Олонецька губернії).

В Україні Б. як такі не існують. Є однак багато даних про колишнє поширення тут билинних протосюжетів. Наймення героїв Б. та розповіді про їхні подвиги зустрічаються в укр. героїчних **казках**: "Ілля Муромець і Соловей-розбійник", "Кирило Кожум'яка", "Про Івана Голика і його братів", а також **переказах, легендах**: про Михайлика і Золоті ворота, **баладах**. Деякі казки зберегли згадку про героїнь-воївнич, котрі певною мірою нагадують "полянних удалих" з Б. (казка "Про Марусю-козацьку дочку"). У піснях є відгомони Б. про Дюка Степановича. Традиції Б. Київ. Русі мали вплив на виникнення в XIV-XV ст. укр. **дум**, хоча ґрунтom, на якому вони постали, були пізніші події. Низка дослідників визнавала відгомони Б. про Альошу Поповича та Садка в думі "Олексій Попович" (О. Міллер, М. Дашкевич, П. Житецький, В. Базанов та ін.), проте ще М. Сумцов гостро заперечував ці твердження. Герої-лицарі дум: козаки Матяша старого, вдовин син юнак Івась Удовиченко (Коновченко), Самійло

Кішка, козак-нетяга Ганжа Андибер, козак Голота, — всі нагадують воїнів з Б.

Можна твердити, що в якихось жанр. формах билинний богатирський епос існував в Білорусі, але був витиснений сюжетами про Александра, Трою, зх. **лицарськими романами**. У XV-XVI ст. побутували перекази про богатирів. Слово "богатир" уживав Ф. Скариня в перекладі **Біблії** (1517-25). В ін. пам'ятках знаходяться згадки про "богатирів князя Володимира". В сатир.-гумор. листі 1574 оршанського старости Кміти згадуються імена Іллі Муравленіна і Соловія Будіміровича. Деякі дослідники, як укр. вчений акад. А. Лобода, вбачали залишки богатирського епосу в білор. обрядовій поезії. Билинні мотиви поширені у білор. **колянах** та **волоцобних піснях**. Багато залишків билинного матеріалу в казках про Ілліу Муромця та Солов'я-розбійника (часом герої втратили ці антропоніми). Такі казки розповідають біографію Іллі від чудесного отримання сили до смерті. У білор. казках є також відгомони Б. про Вольгу, Добриню, Василя Буслаєва. Потока-богатиря.

Сюжетно-тематичні та стил. особливості Б. дають змогу встановити їхню типол. спільність з епосом народів світу: шумерський і аккадський епос про Гільгамеша; грец. "Іліада", "Одіссея", франц. **жести** — "Пісня про Роланда", "Про Гільома д'Оранжа" тощо, нім. — "Пісня про Нібелунгів", сканд. **саги**, англосакська епопея — "Беовульф", монг. — "Гесер", калмицьк. — "Джангар", киргиз. — "Манас", узб. — "Алпаміш", гд.-кавк. — нарський епос, якут. епос олонхо, мансійський — "Янгал-Мая" ("Мадур-Ваза — переможець") вірм. — "Давид Сасунський", карело-фінівський — "Калевала". Б. зіставляються також з пізнішими літ. обробками трад. нар. пісень: іран. "Шах-наме" Фірдоусі, груз. "Витязь у тигровій шкурі". Саме слово **богатир** запозичено з давн.-тюрк. мови й у різних фонетичних варіантах (**багатур, богатирь, bohater, bator, batur** і т.д.) вживається в укр., рос., білор., польс., болг., угор., монг., калмицькій, тур. та ін. мовах (пізніша укр. форма **багатир** — нар. етимологія від "багатий"). Наявність спільних мотивів в характеристичні та біографії билинного богатиря: змисборство ("змисборство — це той брусок, на якому богатирі випробовують свою силу молодецьку", П. Тичина), епіч. змагання, епіч. сватання та боротьба героя за жінку, двобій батька із сином тощо — дозволяє встановити типол. місце Б. в міжнар. контексті, розглядати як епос клас. типу, що пізніше був трансформований. Варто окремо відзначити мотив чудової поет. обдарованості героя: Добриня, Садко грають на гусях, Вейнемейнен з "Калевали" — на кантеле (подібне штри). Найбільша типол. подібність існує між Б. та півд.-слов'ян. **юнацькими піснями**. Це спричинено, окрім спільних для всіх епосів типол. особливостей, наближеністю завдань, які історія ставила перед сх. і пд. слов'янами в процесі боротьби проти тат.-тур. загарбників. Звідси — однакове ставлення до героїв, що втілюють кращі риси народу, однакові особливості зображення, наявність надзвичайної подібних епізодів: втрата половини сили, корчування поля, виїзд на богатирські подвиги, звільнення

обложеного міста — Чернігова або Царгорода та ін. Виклад цих епізодів майже дослівно збігається. Словен. філолог акад. Ф. Міклошич 1895 на вел. матеріалі довів, що, крім тематичних збігів, система худож. засобів у слов'ян. епосі однакова: порівняння, епітети, повторення цілих місць, етимологічно споріднені слова і т.ін. Заг. висновок вченого: близькість іст. долі слов'ян відображається в мов. і культ. близькості.

Б. справила вплив на тв. багатьох рос. поетів. І. Дмитрієв 1794 пише "Ілліу Муромця", "богатирську казку" за автор. жанр. визначенням; у примітках Дмитрієв зазначає, що рос. давн. пісні складено віршами, які він намагався наслідувати. Після оприлюднення зб. Кирші Данилова в поезії XIX ст. з'являється чимало тв. про билин. богатирів (Г. Державін, І. Крилов, І. Нікітін, О. О. Навроцький та ін.). Билинна поезика та стилістика плідно була засвоєна О. Пушкіним ("Руслан і Людмила", казки) та М. Лермонтовим ("Пісня про... купця Калашнікова"). О. К. Толстой створює кілька тв. за билин. мотивами, які так і зве Б.: "Богатир", "Альоша Попович", "Змії Тугарін", "Ілля Муромець", "Поток-богатир", "Садко". Чотири поезії за билин. мотивами написав К. Бальмонт ("Святогор", "Вольга", "Добриня та Смерть", "Чому повиводилися витязі на Русі"). З поетів післяжовтневого періоду до Б. зверталися С. Марков, І. Сельвінський, С. Наровчатов, М. Скуратов, Ю. Медведєв, Р. Рождественський, Є. Євтушенко та ін. За межами Росії до Б. звертався чех Ф. Л. Челаковський, включивши їх переробки до своїх "Відгомонів руських пісень" (1829) та латис. письменник Я. Райніс у трагедії "Ілля Муромець" (1915-22).

Твор. зацікавлення Б. мали композитори "могутньої купки": "Богатирські ворота в Києві" (1874) М. Мусоргського, 2-га (богатирська) симфонія (поч. 70-х рр.) О. Бородіна. Надто ж М. Римський-Корсаков — "опера-билина", за автор. визначенням, "Садко" (1895-96). Навіть муз. форма тут іде від билинного речитативу, від використання справжнього билинного вірша та наспіву. О. Гречанинов створив оперу Б. "Добриня Никитич" (прем'єра 1903 з Ф. Шаляпіним у гол. ролі). У малярстві кращі тв. на билинні сюжети та мотиви належать В. Васнецову ("Витязь на роздоріжжі", 1882, в якій подано вірш з Б. — напис на камені; "Три богатирі", 1898; богатирська тема відбита ще в двох тв. художника 80-х рр.: "Після побоїша" та "Битва слов'ян з кочовиками"), І. Рєпіну ("Садко", 90-ті рр. XIX ст.), М. Врубелю ("Богатир", 1899; "Мікула Селянинович"); І. Билібіну ("Вольга та Мікула Селянинович", 1940, "Куліковська битва", 1941, в якій відбиті образи билинних богатирів). Б. неодноразово екранізувалися, зокрема, О. Птушком ("Ілля Муромець", "Садко").

Людмила Волкова

БИЛИЦЯ — оповідальний жанр фольклору, в якому з особливою достовірністю розповідається про надзвичайні події, що трапилися з оповідачем чи учасником подій, який знаний оповідачеві.

Б. відбиває нар. язичницькі вірування в існування надприродних сил та їх втручання в життя людини. Композиційно може являти собою як невел. розповідь, так і повну сюжетно завершену оповідь. Розмаїття давн. міфол. уявленнє реалізується в різноманітні сюжети. Герої Б. — це чорт (біс, диявол, дідько, шезник, злий, сатана), домовик (хованець, вихованок, годованець, шасливець), лісовик (чугайстер), водяник, блуд, лісниця, мавки (нявки, бісиці), русалки. Дійові особи другої групи — пришельці з потойбічного світу: опирі, вовкулаки, відьми, покутники, потопельники, повисельники, мерці. Найчастіше Б. оповідає про зіткнення людини із цими істотами та їх втручання в життя гол. героя.

Наталія Лихоманова

БІБЛЕЇЗМ — вживане в худож. тв. слово чи вислів з **Біблії**. В сх-слов'ян. мовах Б. — переважно ст-слов'ян. походження, меншою мірою — запозичення з давн.-грец. або давн.-евр. мов. До Б. обов'язково звертаються при **перекладах** або **переспівах** рел.-бібл. текстів для збереження стил. забарвлення першотв., як у Кулішовому перекладі 68 **псалма**:

Ливен Бог в своїй святині,
в своїм храмі — у вселенній,
долю шасну, славу чисту
він дає благословенній!

або у тв. на бібл. **сюжети**, як от у перших рядках поеми Т. Шевченка "Марія":

Все упованіє моє
На тебе, мій пресвітлий раю,
На милосердіє твоє
Все упованіє моє.
На тебе, Мати, славогаю,
Святая сило всіх святых,
Пренепопечная, благая!

Слова з бібл. текстів можуть уживатися й поза бібл. тематикою як **алюзії**, **ремінісценції**, **літературні цитати**. Тоді вони функціонально дорівнюють **слов'янізмам**.

Анатолій Волков

БІБЛЕЇСТИКА — богословська дисципліна, наука про Біблію, що базується на текстології Ст. та Нов. Завітів (гебр., арамейською та грец. мовами, з урахуванням різних нац. перекладів, в першу чергу "безпосередніх", на зразок Септуагінти та Вулгати) і ставить на меті реконструкцію первісного **тексту Біблії**, як відомо, фізично втраченого вже в давнину (найстаріший уривок — "Пісню Дебори" — датовано XII ст. до н.е.). Б. виходить з того, що, хоча текст Біблії надихано Св. Духом, "людський" момент й фізична нетривкість матеріалів, що використовувалися переписчиками, можуть спричинитися до помилок і перекручень. Одне з осн. питань — проблема **канону**. Б. базується на вивченні богословсько-екзегетичних, іст. та філол. моментів Св. Письма, і природно, що вона враховує розгалужений процес коментування Біблії. Проте

далеко не все, що входить в Б., має сакральний статус — на подоби, напр., "Веданти" — суми індуїстських коментарів до Вед. Для правосл., кат. богослв'я сакральний зміст має лише Св. Передання (постанови Вселенських соборів, тв. Отців Церкви), для протестантів важливі хоча й не сакралізуються тв., напр., М. Лютера чи Ж. Кальвіна і т.п. Коментарі звичайних богословів та світських вчених, які теж складають Б., сакрального характеру не мають і можуть дискутуватися.

Семен Абрамович

БІБЛІЯ — від лат. *biblia* (мн., книги), яке в свою чергу походить від грец. слова *biblos* (волокно папірису), котрому дало життя назва сирій. порту Бібл. звідки папірус ввозився до Греції. Це зібрання священних текстів, що виникли як визнання релігії Єдиного Бога (Ягве) в давн.-евр. середовищі. Біблія поділяється на Ст. Завіт та Нов. Завіт. Перша частина є сакральною для юдаїстів та християн, друга — лише для християн. За Св. Письмо визнає обидві частини Б.: іслам і ще деякі релігії (багаїзм та ін.).

Започаткував текст, згідно з самою Б., пророк Мойсей (XIV-XII ст. до н.е.), який мав виховуватися в жерців Давн. Єгипту. Це дає ґрунт для припущень про єгипет. корені ідеї монотеїзму (**Езотерична пра, Псалом**). Але, як показують дослідження етнографів та релігієзнавців, ідея монотеїзму притаманна вже свідомості первісної людини, хоча й виникла задовго до Б. й існує часом незалежно від неї. І за Б., цю релігію визнавало найдавніше людство, лише праотцеві євр. Авраамові судилося "поновити" її. До того ж Мойсей, здається, спирався на якісь більш давні євр. джерела (т.зв. "ягвіста" та "елогіста"), в яких відбулося становлення ідеї єдинобожжя власне в ізраїльському сусп-тві. Проте "Мойсейові книги" (П'ятикнижжя), хоча й є найдавні. частиною Б., були, видимо, не цілком написані Мойсеєм, але вмістили фрагменти пізнішого походження, об'єднані з більш давн. текстом під його ім'ям. Це не є "фальсифікація", бо в давнину прийнято було приписувати авторитетам власні тв. — те ж стосується "Псалтири Давидової" або книг Соломонових. Як про то свідчать Кумранські знахідки та дані текстології, збереження бібл. тексту регламентувалося найсуворішими правилами переписування й є зразком філологічної культури. За свідченням І. Амусіна, текст Ст. Завіту впродовж 2000 років залишався незмінним, що спростовує просвітницьку легенду, будімо він переписувався "шарлатанами-жерцями" безліч разів. Сьогодні прийнято вважати, що період створення корпусу Ст. Завіту — IX-V ст. до н.е., Нов. — I ст. н.е.

Мойсейове П'ятикнижжя становить кн. Закону, де переосмислено не лише євр. передання, а й фольклорно-міфол. уявленнє всього Бл. Сх. в найдавніші часи про початок світу й історію людства. Саме цим слід пояснювати в першу чергу певну подібність літ. версій шумеро-вавилонських **міфів** (більш ранніх за походженням, ніж Б.), з кн. Буття (1-у з кн. Закону). Вплив міфів та законодавства вавілонян на Б. не слід

перебільшувати (**Вавилоно-ассирійська література**). Це ж можна сказати й про давн.-єгип. впливи: адже там ідея єдинобожжя була чітко сформована досить пізно.

Наступний розділ Ст. Завіту — кн. Писань, що створюються почасти теж як запис фольклор. передань героїчної епохи повернення євреїв з Єгипту в Ханаан (Палестину). Тут спостерігається певна еволюція прийомів змаловання життя та людини — від багатирських постатей типу Ісуса Навіна або Самсона та повчальності до цілком реаліст. іст. прози й вільної лір. творчості. Якщо кн. Закону започатковують основний сюжет Б. — відпадіння свавільного творіння від Бога та поступовий, болісний шлях повернення до Творця з Його волі, то в Писаннях детально розгорнуто деякі аспекти цього шляху. Тут людина прагне жити ідеально, за Законом, але часом низько зривається, віра мішається з сумнівами, книжна мудрість — з нар. досвідом. Власне тоді (XII-X ст. до н.е.) й формується духовний світ євреївства як "народу Божого", котрий в ті часи сам-один підніс віру в Єдиного Бога на тлі поганських й розлюднених культур античності. Це не означало відсутності досить широкого діалогу з мудрістю вавілонян чи єгиптян, поваги до іноплемінних (кн. "Рут" та "Йова"). Рел. почуття Давн. Ізраїлю часом спиралося на певні форми вислову, знайдені в ін. культ. світах, але було принципово відмінним. В останніх кн. Писань відбивається якраз криза суспільства, що втратило власні духов. корені й потерпає від розбрату й зовн. ворогів-поган. Б. розглядає це як кару саме за хитання в вірі. Справді, після "золотого віку" ізраїльської культури часів Давида та Соломона чужі культури заповнили країну, й самі тексти Б. часом бувало занедбано. Саме тоді виступають потужні проповідницькі віри в Єдиного, творіння яких утворюють корпус кн. Пророків. Пророки шукали слова, що пекло б, мов "розгавлене срібло": так, янгол вкладає в уста Ісайї розпечену вуглину від жертовника Божого, аби він виголосив Слово Боже. Пророки стають в опозицію до земної влади й часто є мучениками за віру.

Духов. багатство Ст. Завіту виражається в різноманітності жанр.-стильових структур. Це історія, дидактика, **героїчний епос**, **алегорія** та **притча**, хорова та індивідуальна **лірика**, документально-публіцист. тв. та богословський трактат, полеміка й **апокаліпсис**. Все це відбиває складність бібл. концепції життя та людини, хоча ця складність не є виразом хаосу, але має свій центр тяжіння: ідею Бога Живого, до котрого має повернутися грішова людина. Це й становить теологічний аспект ментального плану Б.

Відбивши історію не самого лише народу Ізраїлю, а й його спілкування з єгиптянами, вавілонянами, хеттами, персами, греками, римлянами та ін. народами давнини, Б. є значною мірою іст. кн. Установка на істину, на пізнання реальності перешкоджала потягу до безмірного фантазування, яке часом притаманне ін. значним пам'яткам скаральної л-ри Давн. світу (напр., **Ведам**, **Індійська література**). Навіть значна частина чудес

Б. може бути легко вмотивована як реальні, хоча й виняткові обставини (археологічні та іст. докази "потопу", Вавилон. вежі, чудес часів Виходу тощо). Хроніки Б. фіксують стан Давн. Сх. дуже точно, і є найдійним джерелом вивчення історії регіону.

Було б помилкою досліджувати Б. як суто літ. пам'ятку, базуючись на засадах "Поетики" Арістотеля. Хоча елементи "красного слова" в ній яскраві та сильні, це кн. переважно іст.-дидактична. Тому заклик Гердера вивчати естетичний бік гебраїської поезії, сам по собі глибоко вірний, є проте методологічно сумнівним, якщо ним обмежуватися, бо веде до невинуватого модернізації Вічної Книги.

Першоосновою найстаріших текстів Ст. Завіту був, як вважали, фольклор, про що говорив Дж. Фрезер. Але спроба останнього трактувати ледь не весь Ст. Завіт як продукт фольклор. свідомості й суцільне запозичення **мандрівних сюжетів** сьогодні виглядає дуже непереконливою. Саме відмова від міфопоет. свідомості й шлях до точного й суворого стилю "добрей хайямім" ("слова днів", грец. "параліпомен"), тобто документальної хроніки, і є основний напрямок еволюції бібл. стилю.

Ст. Завіт включає кн. закону (Буття, Вихід, Левіт, Числа, Повторення Закону), писань (історичні: Ісуса Навіна, Суддів, Рут, Царів, Хронік, Ездри, Неемії, Естер, повчальні: Йова, Псалмів, Соломонові) та пророків (4-х "великих" та 12-ти "малих"). Всього тут 22 кн. (в юдаїзмі — 24). Якщо рахувати тв. кожного "малого" пророка за окр. кн., нараховується 39 кн. Це тв., написані гебр. мовою й канонізовані Ездрую (V ст. до н.е.) та остаточно упорядковані масоретами (VII-X ст. н.е.).

Проте тут не враховано т.зв. неканонічні кн. (**апокрифи**), відкриті юдейськими канонізаторами, але присутні в грец. перекладі I ст. до н.е. (Септуагінта). В Кумрані було знайдено 1947 р. і гебр. еквіваленти цих тв. Це кн. Товита, Юдити, 1 й 2 Маккавеві, Ісуса Сираха й ін. Вулгата (лат. пер.) їх включає, так само, як Септуагінта.

Кн. Нов. Завіту писалися, за винятком арамейського Євангелія від Матвія, одразу ж грец. "койне", аби їх розуміли всі народи тодішньої **ойкумени**. Вони виникли спочатку як "логії" — записи повчань Христа (пор. буддійську "Дхаммападу" й т.п.). Потім на їхній основі виникли євангелія (радісна звістка), повість про народження, життя, страждання та триумф Христа. Тих тв. з'явилося з часом чимало, багато з них були недостовірними, й Церква згодом канонізувала лише 4: Матвія, Марка, Луку та Івана. Лука, освічений на ант. засадах грек з Антіохії, написав, подібно, й Діяння Апостолів, що продовжують події Євангелій. Вплив грец. філософічності відчувається і в Євангелії від Івана, котрий, за переданням, прожив старість в Ефесі, засвоївши в полеміці з греками ряд категорій та прийомів гелліністичної л-ри. Послання ж апостолів, особливо новонаверненого Павла, свідчать про швидкий відхід ранньої Церкви від юдей. засад й прагнення до вироблення нов., наднац. норм

христ. світогляду й моралі. Характерно, що Павло, колишній фарисей, вихований в душі традиціоналістичної юдей. культури, виявляє певну обізнаність в галузі ант. л-ри та культури. Завершує Нов. Завіт християн. апокаліпсис — Об'явлення Івана, насичений реаліями Риму I ст. н.е. не менш густо, ніж **ремінісценціями** зі Ст. Завіту.

Нов. Завіт складається з 4-х євангелій (кн. законоположні), I-ї діянь (кн. іст.), 21-го послання апостольського (кн. навчальні) та Об'явлення Іоанового (кн. пророка).

Центр сюжету Нов. Завіту — Христос. З од. боку, це Син Людський, єдина досконала людина. З ін. боку, Одвічний Бог, Син Божий, Котрий став людиною аби власною жертвою — смертю — засвідчити безмежну любов Бога до його творіння, показати, що зло й смерть не є всесильні, й перемогли їх.

В словесній тканині Нов. Завіту ще більш послідовно відбито цільовіте зосередження уваги на ідейному а не естет. моменті, ніж це було в Ст. Завіті. Автори, люди переважно малоосвічені, для яких грец. мова була чужою (див., напр., гебраїзми у єв. Марка), досягають надзвичайної експресивності. Разом з тим, в Нов. Завіті виразно відчуваються відлуння високих літ. традицій Європи та Азії. Так, відомо, що в ХХ ст. вислови Христа було перекладено англ. дослідником з грец. на арамейську мову, живу мову тих часів, й вони забриніли як ритм. проза, заграла всіма барвами гебр. фольклору, засвідчуючи разом з тим про неабияку освіченість та вдачу імпровізатора. **Притчі** Христа, "проста" форма яких визначена увагою до слухача-простолюдина, є разом з тим зразком високої філос.-поет. думки. Отже, стиль Нов. Завіту позначається контамінацією жанр.-стиль. канонів гебр. книжності, стихії живого арамейського мовлення та струменем грец. риторички, що вібрує від глейбської "койне" до гарного літ. стилю.

Слов'ян. мовами Б. перекладалася вже з часів св. Кирила та Мефодія. Проте повністю Б. було перекладено та надруковано церк.-слов'ян. лише в XVI ст., турботами кн. Костянтина Острозького, й цей переклад правив за основу культ. життя не самої лише України, але й Росії та Білорусії аж до поч. XIX ст., коли було створено рос. синодальний переклад. В XIX-XX ст. Б. було перекладено (неповністю) живою укр. мовою П.Кулішем, І.Плужем, І.Нечуєм-Левицьким (1858-97, надрукована 1903). Другий, повний переклад зробив митрополит Іларіон (І.Огієнко). Третій під назвою Святе Письмо І.Хоменко (1953-63). Серед ін. перекладачів В.Барка, О.Зеров та І.Костецький.

Важливою наук. проблемою залишається порівняльний аналіз бібл. космосу з рел.-поет. світами ін. народів Землі. До цього часу тим займалися лише представники еретично-теософських напрямків, що прагнули до створення власної міфології й стверджували певний нігілізм в ставленні до спадщини Б. Старозавітні та новозавітні сюжети та образи надзвичайно широко

ввійшли в красне письменство. У цьому розумінні дослідникові варто зважати на слова У.Блейка, що Б. є "кодом світової л-ри". Проте сьогодні ще відчувається просвітницька інерція розглядати бібл. сюжети лише як **міф** або **легенду**, як щось таке, що є лише трампліном до вільної літ. інтерпретації — аж до полеміки та **пародіювання** включно. Слушна думка Ф.Брюнет'єра: інтерпретатори трад. сюжетів лишаються епігонами вел. л-ри.

Христ. книжність виступає як основа л-ри Сер.-віччя в її європ., а значною мірою азій. модифікаціях. Зокрема, такі л-ри, як л-ра України-Русі базується на ґрунті Б. Навіть доба **секулярізації** культури (XVIII ст.) не перервала глибинного впливу Б. на літ. творчість. Хоча класицизм, цементуючи ренесансні порівняння, заборонив устами Н.Буало спиратися на Б., остання залишається центром моральних ситуацій та сюжетної будови дуже значної кількості тв. нов. часу. Досить назвати такі репрезентативні кн., як "Божественну комедію" та "Vita nuova" Данте Аліґ'єрі; "Втрачений рай" Дж. Мільтона; "Фауста" Й.В.Гюте; тв. Т.Шевченка та І.Франка, М.Гоголя, Ф.Достоевського, Л.Толстого, Ш.Пегі, М.Булгакова, Т.Манна, Ф.Моріака, Г.Гріна, Г.Бюлля, Ч.Айтматова, Р.Грейдзів. Навіть у тв. "богоборчого" характеру міститься розгорнутий діалог з Б. ("Каїн" Дж.Н.Г.Байрона; образи Анатемі чи Юди у Л.Андрєєва; тв. М.Горького тощо). В суч. укр. л-рі мотиви з Б. бринять у Д.Павличка ("Псалми Давидові", "Єврейські пісні"), А.Бортняк ("Пісня пісень").

Семен Абрамович

БІДЕРМАЄР — Назва "бідермаєр" прийшла до л-ри з прикладного мист-ва. Так називається меблевий стиль першого тридцятиліття XIX ст. та течія жанр. малярства (Ф.Вальдмюллер, Ф.Керстінг, Л.Ріхтер, В.Швінд, К.Шпілвер). Вперше це слово було вжито нім. поетом-пародистом Людвігом Ейхродом як **антропонім** вигаданого персонажа — іронічно зображеного швабського шкільного вчителя Готліба Бідермаєра, носія "городяньської культури" ("Бідермаєрова любов до пісні"). Згодом слово Б. набуло прозвизного значення. На поч. XX ст. дослідники австр. та нім. л-р (В.Бітек, Ф.Маутнер, Г.Вайгель та ін.) вводять термін Б. для визначення стилю, що розвивався на терені Австро-Угорської імперії паралельно з романтизмом у 1820-50 рр.

Л-ра Б. відмовилася від основних ідеологічних мотивів **романтизму**. Її виникнення було зумовлене особливостями іст. розвитку післянаполеонівської Австрії. У 1820-30-х рр. вона переживала економічну та політ. кризу. В духов. житті ця криза виразилася у відмові від абстрактних ідеалів свободи. Розв'язання суперечностей між раціонально визначеними ідеалами та ірраціональним розвитком історії митці Б. побачили у втечі від універсально-глобальних проблем, високих тем та героїчних характерів до буденної дійсності. Героєм л-ри Б. стає нічим не примітний городянин, що широко прагне до збереження

державних й сусп. норм життя, спокою, порядку. Сене життя вбачає в буденних турботах, radoшах, у праці, духов. рівновагу знаходить у братерському єднанні людей. Зваженість, поміркованість, смирення виділяються як основні чесноти людини. Не почуття, а розум повинен керувати вчинками людини. Мова л-ри Б. позбавлена експресивної динамічності, різкості, контрастних порівнянь.

Деякі з дослідників Б., враховуючи диференційований підхід до визначення худож. якостей тв., вважають доцільним його поділ на нижчий та вищий. Низький Б. репрезентує л-ра сент. прози, яка часто друкувалася в альманахах, календарях. Її супроводжували яскраві ілюстрації. Назви тв. відзначалися штучною барвистістю. У високому Б., а радше л-рі певного худож. рівня (в австр. і нім. л-рі — Н.Ленау, Л.Уланд, Е.Мьоріке, А.Штіфтер, А. фон Дросте-Гюльсгоф, Ф.Грільпарієр, О.Людвіг, Й.-Н.Нестрой, Ф.Я.Раймунд та ін.) переважають малі епіч. та драм. форми. **Драма, проза** представлені ширше, ніж **поезія**, але є й вірші **лірики** — **романси, балади**. Багато пісень Б. стали нар., чому сприяло їхнє мелодійне звучання, легкість рими. Безсумнівною є найширший розвиток Б. на австр. нац. ґрунті. Але його вияви спостерігаються і в ін. л-рах, переважно австр.-дунайського регіону (чесь., словац.).

Спроби ввести стиль Б. в історію укр. л-ри зробили Д.Чижевський ("Історія української літератури"), І.Панькевич (статті у "Працях Українського історико-філологічного товариства в Празі"). У 20-50-х рр. минулого століття Галичина, як і Чехія, Словаччина входили до складу Австро-Угорської імперії. Політика австр. уряду щодо укр. населення була підпорядкована ідеї утвердження цілісності держави. Вірнопідданство династії Габсбургів, промальянський консерватизм виховувалися серед підлеглих. Б. як спосіб життя був притаманний багатьом галичанам. Виникнення Б. як літ. явища було закономірним відзеркаленням цього способу. Його вияви простежуються у тв. М.Шашкевича ("Веснівка"), М.Устияновича (вірш "Трудись і молись", оповідання), Я.Головацького (вірш "Річка"), І.Гушалева ("Мир нам браття"), Ф.Заревича (оповідання "Хлопська дитина") та ін. У 40-50-х рр. на сторінках "Зорі Галицької" часто друкувалися вірші, в яких оспівувалися городяньські чесноти. Вони різні за своїм худож. рівнем. Є серед них і численні вірші низького Б.

Наталія Братунь-Колісниченко

БІОГРАФІЧНИЙ МЕТОД — допоміжний спосіб вивчення л-ри, який розглядає біографію та особистість письменника як чинники, що впливають на його творчість. Серед прихильників Б.м. існує різна оцінка його можливостей: від визнання універсальності до допоміжного характеру методу.

Особливе місце в його розробці належить видатному франц. літератору Ш.Сент-Бьову (1804-69), діяльність якого проходила в умовах утвердження принципів іст. та психол. критики, що приділяла багато уваги творч. особистості письменника. Сент-

Бьов одним із перших звернув увагу на різницю між літ.-знавчим та літ.-крит. аналізом, розробляв дослідницькі принципи "першого роду", за якими і було затверджено визначення

В нарисі "П'єр Корнель" (1829) Сент-Бьов сформулював ідею: "В галузі критики та історії л-ри немає, напевне, більш значного, більш захоплюючого, більш приємного і разом з тим більш повчального читання, як добре написана біографія вел. людей ... ретельно складені ... оповіді про особистість та тв. письменника, мета яких — проникнути в його душу, показати його з різних сторін". Аналіз літ. явищ минулого та сучасності Сент-Бьов починав з вивчення біографій та внутр.світу письменників. Підкреслював необхідність вивчення листів, розмов, думок, різних особливостей характеру, морального образу письменників. В статті, присвяченій Ж.-Ж.Амперу, Сент-Бьов остаточно затвердив термін **порівняльне літературознавство**. В його біографічних нарисах висувається проблема порівн.-типол. дослідження в галузі психології, в виявленні "духов. спорідненості" письменників, їх "специфічної близькості", що формує "духов. клани". Біографічна домінанта в методології Сент-Бьова критикувалася В.Белінським та А.Луначарським; більш об'єктивно оцінювалася Г.Плехановим, який відзначав і соц. детермінацію творчості франц. літератора, бачив достойнства його літ. портретів з психол. боку, а недоліки — в поганому висвітленні іст. значення письменників.

У подальшому Б.м. був доповнений І.Теном ін. детермінуючими чинниками ("расою", "середовищем", "моментом"). Традиція літ. портрету на фоні сусп. рухів розвинулася в працях дан. критика Г.Брандеса (1842-1927), який поєднав культ.-іст. методологію Тена з принципами біографізму та порівн. вивченням європ. л-р. Достойнства останнього він оцінював як здатність "наближати до нас чужоземне, так що нам легше засвоїти його, і віддаляти від нас наше власне, так що ми можемо споглядати його здалеку, в загальному". Метод Брандеса визначають як портретно-біографічний з застосуванням іст.-культ. фактів для психол. характеристики письменника. В психол.-портретному стилі створені ним монографії про В.Шекспіра, Й.В.Гете, Вольтера, статті про І.Тургенева, Ф.Достоевського, Л.Толстого, М.Горького.

Розвиток літ.-знавчого жанру "літ. портретів" на поч. XX ст. зазнав впливу **імпресіонізму**, що проявилось в прагненні до очищення біографії письменника від "побічних елементів", до виявлення "потаємного духу". Такими є дослідження франц. історика л-ри Г.Лансона (1857-1934), які комбінують інтуїтивний аналіз з точними науками та літ. портрети рос. критика Ю.Айхенвальда (1872-1928). В рос. дорев. літ.-знавстві традиції Б.м. не дістали широкого розповсюдження. Деякою мірою їх можна знайти в нарисах історика заг. л-ри Олексія Веселовського (1843-1918) про Мольєра, Дж.Байрона, де біографічний підхід поєднується з принципами

культ.-іст. школи Тена і Піпіна. В переробленнях цієї школи біографізм був висвітлений в дослідженнях укр. літ.-знавців (В.Горленко, М.Драгоманов, М.Сумцов, М.Петров).

На факти індивідуальної історії письменника спирався І.Франко в статтях про творчість Т.Шевченка ("Причинки до оцінки поезії Т.Шевченка", 1881 та ін.).

Найпродуктивнішим у подальшому розвитку літ.-знавчої методології стало положення Сент-Бюва про вивчення "духов. спорідненості" письменників, їх "духов. кланів", що затвердилося в психол. та порівн.-іст. школах. В першому випадкові це проявилось в дослідженні психол. типів письменників у нім. психолога Р.Мюллера-Фрайенфельса, який, однак, при цьому спирався лише на вивчення їхніх тв. Тому вивчення літ. симпатій, кола письменницького читання — життєва традиція біогр. школи, що утвердилася в суч. наук. літ.-знавстві, яке, шоправда, не схильне захоплюватися біографічною доміантою.

Б.м. слід відрізняти від принципів написання біографії, в якій життя письменника стає предметом вивчення.

До найцікавіших джерел біографічного жанру слід віднести іст.-худож. "Порівняльні життєписи" Плутарха (бл. 46-127 рр. н. е.), де в 46 парних біографіях знаменитих грек. та рим. державних діячів і полководців автор використовував поширений в ант. **риториці** та науці прийом порівн. пошуків. Парні біографії Плутарха мають особливу заключну частину — "порівняння", яке розкриває ставлення автора до своїх героїв; образи та **сюжети** Плутархових "життєписів" широко використовувалися в трагедіях Шекспіра. В біографічних дослідженнях, які тісно пов'язують життя та твор. діяльність письменника, методологія Сент-Бюва багато в чому ще не втратила свого значення як допоміжна, вдосконалена принципами порівн. та психол. вивчення творчості.

Микола Нефьодов

БЛАЗЕНСЬКА ЛІТЕРАТУРА — сатир. і дидактичні тв. переважно XV-XVI ст., в яких викриваються і засуджуються людські вади, згубні нахили і звички, моральні хиби і сусп. пороки кризь призму блазенства як культивування дурості або божевілья як втілення вищої мудрості. Зародки Б.л. наявні у фольклорі багатьох народів (скажімо, в рос. **казках** про Іванушку), в **Біблії**, ант. л-рі (Арістофан, Марціал, Ювенал, Петроній), але особливо в міській та нар. л-рі Сер-віччя (**фабліо, шванки, соті, фастнахтшпілі, народні книги** про Тіля Ойленшпігеля, шільдбургерів тощо). Сер-віччя виробило цілу систему блазенських **традицій** з метою сатир. висміювання дійсності (корпорації і цехи дурнів з виборами Князя дурнів і Матінки дурнів, блазенські **карнавали, festum stultorum** — свята блазнів під орудою блазенського Папи римського, академічно блазенські торжества — *Quodlibet-quaestion*). Як елементи сміхової культури Сер-віччя ці явища відігравали важливу роль у

виробленні сусп. свідомості і моральних засад доби. Однак учасники цих карнавальних дійств наслідували, як правило, "природних" дурнів, а їхнє блазенство було самодостатнім, воно стало персоналіфікацією дурості взагалі. Починаючи з XIV ст. при князівських дворах європ. країн з'являється фігура придворного блазня як "мудрого" дурня, який, ховаючись за маскою божевільного (блазня) міг одверто висловлюватися з приводу тих чи ін. сусп. проблем, в'їдливо висміювати моральну розпусту, користоловство, фарисейство високопоставлених осіб і т.п. Блазенство стає засобом нишівної сусп. критики. В дан. функції воно особливо активізується в епохи вел. духов. переломів, таких, як гуманізм і Реформація, і незабаром стає предметом зображення в л-рі, особливо в країнах Пн. Європи. На порозі такого нов. переосмислення принципу блазенства стоїть сатира С.Бранта "Корабель дурнів" (1494), що, показуючи потворні сторони людської природи і сусп. буття, водночас суворо таврує їх з позиції гуманістичного світогляду. Кн. була проілюстрована гравюрами А.Дюрера і мала величезний успіх у найширшого читачького кола, її було перекладено на багато мов: в т.ч. на латину — Я.Лохером ("Stultifera navus"). У цьому ж ключі можна розглядати і латиномов. "Похвалу дурості" (1511) голланд. гуманіста Еразма з Роттердаму, сатири Т.Мурнера "Заляття дурнів" (1512), "Цех блазнів" (1512), Г.Сакса "Пошиття дурнів" (1536) — аж до барокового тв. нім. нар. проповідника Абрагама а Санта Клара "Віз, повний дурнів" (1704). На поль. ґрунті як різновид Б.л. формується в 2-й пол. XVI — 1 пол. XVII ст. **совіздальська література**. Сформувався оригінальний парадокс — образ мудрого блазня у нерозумному світі, який фокусує в собі опозиційні настрої, протест проти віджилих сусп. порядків, висміювання негативних людських якостей і незрідка стає рупором автор. ідей. Блазенський ювпак і фіглярство є немовби захисним щитом, який дозволяє безкарно говорити еретичні істини. Ознаки подібної поведінки можна побачити у багатьох героїв ренесансної л-ри: в деяких новелаз "Декамерона" Дж.Боккаччо, в фігурі Панурга з роману Ф.Рабле "Гаргантюа і Пантагрюель", в діях і вчинках Дон Кіхота з однойменного роману М. де Сервантеса, в образах шекспірівських блазнів (передусім в трагедії "Король Лір"). Удаване божевілья Гамлета також ґрунтується на цьому принципі. Образ "мудрого" блазня відроджується пізніше в творчості **романтиків**: Л.Тік. К.Брентано, Г.Бюхнер ("Леонс і Лена"), В.Гюго ("Король розважається"), А.Мюссе ("Фантазіо"), О.Дюма ("Пані Монсоро") у віденській нар. комедії (Й.Нестрой), в гротескно-сатир. л-рі ХХ ст. Г.Гауптман ("Шлук і Яу"), Я.Гашек ("Пригоди бравого вояка Швейка"), Дж.Прістлі ("Геть дурня!"), С.Бекетт ("Чекаючи на Годо"), Ф.Дюррематт ("Фізики"), П.Вайс ("Переслідування і вбивство Жан-Поля Марата"), В.Войнович ("Солдат Іван Чонкін"). Прямим відштовхуванням від знаменитого тв. С.Бранта є роман амер. письменниці К.Е.Портер

"Корабель дурнів" (1962), в якому дається своєрідний каталог моральних пороків сучасності, а світ представлено як зборище блазнів і арену блазенських витівок. Мотив "мудрого" блазенства, що дає можливість відстоювати свою особистісну автономність у знівельованому сусп.-ві, втілено в романі Г.Бюлля "Очима клоуна" (1963).

Оригінальні різновиди блазенства породжували протягом століть рос. іст. умови. Це, передусім, **скоморохи** і **юродиві**, відомі на Русі ще з князівських часів. І хоча перші вважались богохульними потішниками, за що нещадно переслідувалися, а другі — "божими людьми", гідними через своє божевілья жалю та співчуття, обидві категорії були відторгнуті суспільством як небезпечні баламути, котрі сіяли зерна непослуху й потенційного бунтарства. Стихія блазенства наявна від "Моління Даниїла Заточника" (XIII ст.) до наділених рисами потішництва ліда Шукаря М.Шолохова, або солдата Івана Чонкіна В.Войновича.

На Україну мотиви Б.л. проникали передусім з нар. книг про шільдбургерів (скажімо, популярні в нар. читанках кін. XIX- поч. ХХ ст. оповіді про безглуздіві). Окр. елементи Б.л. використовувались у **співомовках** С.Руданського ("Почому дурні"), **водевілях** М.Кропивницького ("Пошилися удурні"). Позначений ними і образ Стецька з комедії Г.Квітки-Оснот'яненка "Сватання на Гончарівці".

Глибоко психол. образи блазнів втілено й в ін. видах мист-ва: операх Дж.Верді ("Ріголетто"), Р.Леонкавалло ("Паяци"), картинах Веласкеса "Портрет карлика короля Філіппа IV", Я.Матейка "Станчик на балу у королеви Бони", фільмах Ч.Чапліна ("На видноті") та ін.

Петро Рихло

БЛИЗЬКОСПОРІДНЕНІ, ДАЛЕКОСПОРІДНЕНІ, НЕСПОРІДНЕНІ МОВИ Усі мови світу групують за ознакою спорідненості, що зумовлюється спільністю їх походження (така класифікація називається генеалогічною). Спорідненість мов встановлюється за допомогою **порівняльно-історичного методу** і виявляється в наявності спільних рис та закономірних регулярних відповістей їх лексичного складу, звук. елементів (фонем, звук. змін), морфем, словотвор. компонентів та способів словотворення, спільності або подібності граматичного устрою (граматичних форм та категорій, моделей речень тощо). Найточнішими показниками спорідненості мов є спільні фонетичні та граматичні риси, оскільки лексичні системи мов змінюються швидше й активніше взаємодіють між собою.

Мови, що за генеалогічною класифікацією належать до однієї мов. сім'ї (мають спільну прамову), називаються **спорідненими**. У складі мов. сім'ї виділяють окр. групи, які об'єднують ще більш споріднені мови, часто в групах можуть виділяти ще й підгрупи, до яких входять найближчі за походження мови. Саме такі мови зуться **близькостпорідненими**, напр.: укр., рос., білор., поль., чес., словац., словен., лит. та латис. мови. Мови, які належать до різних груп однієї сім'ї,

прийнято називати **далекостпорідненими**, напр.: укр., англ., італ., лит. та перс. мови. **Неспорідненими** є мови, що походять із різних прамов та належать відповідно до різних мов. сімей, напр.: фін., япон., укр. та казах. мови.

Внаслідок тривалих контактів двох або й більше мов, поширених в одному регіоні, виникають т.зв. **мовні союзи**, мови-члени яких, хоча генетично не є близькостпорідненими, мають багато спільних одиниць, категорій, моделей. Приклад такої взаємодії мов (набутої спорідненості) — балк. мов. союз, до складу якого входять албан., болг., грец., македонська, рум. і тяжіють серб., хорв. й тур. мови.

Урахування спорідненості (ступеня спорідненості) / неспорідненості мов необхідне, зокрема, при з'ясуванні теор. та практичних питань **художнього перекладу**. На думку багатьох учених та перекладачів (М.Рильський, Р.Будагов), особливо складними для худож. перекладу є близькостпоріднені мови.

Див. **Уявні друзі перекладача**

Мар'ян Скаб

БОГОМИЛЬСЬКЕ ПИСЬМЕНСТВО — частина давн.-бол. л-ри, тісно пов'язане з соц. і еретичним рухом X-XIV ст. у Болгарії і відомим під назвою богомилство, яку він отримав від імені свого засновника попа Богомила. Останнього часом отожднюють із попом Ієремією, автором відомих **апокрифів** (О.Піпін, М.Гудзіл). Але це дві різні особи, причому піп Ієремія виступав як проти офіційної Церкви, так і проти богомилів, й прагнув до оновлення християнства (Д.Ангелов, Е.Георгієв, Й.Іванов). Тому його ім'я зайняло разом із попом Богомилом "почесне" місце у Списку заборонених книг (індексах).

Богомилство виникло на ґрунті христ. світогляду внаслідок зіткнення між слов'ян. космогонією і давн. сх. дуалістичними вченнями, що мали поч. від маніхейства, гностицизму, павлікіанства та масаліанства. Богомили вважали, що у Всесвіті існує два начала — добро і зло. Небесний світ і душа людини за їх поглядами були творінням доброго начала (Бога), а видимий світ і тіло людини — творінням злого (Сатани). Богомили заперечували весь матеріальний світ і проголошували слугами диявола всіх представників земної влади. Вони виступали проти офіційної Церкви і вишого духовництва, яке звинувачували у відхиленні від справжньої віри, бо воно прагнуло матеріального добробуту і розкоші. Намагаючись спростити релігію, заперечували встановлені Церквою таїнства та обряди: хрещення, причастя, шлюб і т.ін. виступали проти ушанування хреста, ікон, мошей. Відкидали й значну частину христ. канонічних книг: Ст. Завіт уважали справою диявола, сприймаючи лише **Псалми**. Їхню увагу привертати також Євангеліє від Іоана, Одкровення Іоана та Діяння Апостолів. У своєму ставленні до церкви, бажанні позбавити її численних ритуалів Б. були далекими попередниками Дж.Вікліфа (Англія, 1320-84), Я.Гуса (Чехія, 1369-1415), М.Лютера (Німеччина, 1483-1546).

Богомили гостро виступали також проти представників світської влади. У "Бесіді на ересь

Богомила" болг. автора 2-ої пол. X ст. Козьми Пресвітера, ворога богомилів, йдеться про те, що вони "лають багатих, вчать своїх послідовників не підкорятися своїм господарям, ненавидять царя, сварять старійшин, вважають, що Богові неприємні ті, хто працює на царя, і наказують кожному рабу не працювати на свого господаря". Але якщо рел. система богомилів досить цілісна, то їх соц. вчення не таке чітке, громадський протест виявляється в пасивному опорі, у втечі від "грішного світу". Лише під час візант. рабства, коли офіційна влада і Церква переходять до чужих рук і коли до соц. гноблення додається ще й нац., протест висловлюється у більш активних формах. Богомили не вважають, слідом за Церквою, що навколишній світ є "кращий з усіх можливих світів" і його недосконалість пояснюють "підступами лукавого", Сатана (або Сатаніа), як він називався до падіння) не лише порушує світ, гармонію, а й постійно спокушає людину. Царство Боже настане тільки тоді, коли Сатана буде переможений Сином Божим і на вічні часи буде заточений у пеклі. Тому на відміну від ін. дуалістичних вчень богомилство проводить поміркований дуалізм: зло не всевічне, вихід з нього є. Так рел. оптимізм стає основою політ. учення.

В XI ст. богомилство почало поширюватись у Сербії та Боснії. Якщо в Сербії проти прибічників цього вчення було вжито суворих заходів, то в Боснії воно стало державною релігією. Боснійські богомили відомі переважно під назвою "патарени". Наприкінці XV ст., під час тур. панування, більшість із них перейшла в мусульманство. У XII-XIII ст. богомільські ідеї виїшли за межі Балк. г-ва до Пн. Італії та Пд. Франції: під їхнім впливом в цих країнах розвинулись рухи катарів та альбігойців, які були першим масовим протестом у Зх. Європі проти кат. церкви й підготували ґрунт для появи пізніших реформаційних течій. У 2-й пол. XII ст. богомільський дуалізм, на думку Д. Ангелова, проникає до Німеччини, Англії та Каталонії. Болг. землі стали колиською одного із значних рел.-соц. вчень в епоху Сер-віччя, зробили вел. внесок у розквіт европ. Відродження, відіграли значну роль в появі передумов його філософії, гуманізму та культури. Богомільські общини у Болгарії стали осередком пропаганди і організації зв'язків з усіма країнами, де поширювалось їхнє вчення. Невигадливо їх послідовників за рубежем називали "булри", "болгари".

Б. поширювалось серед розташованих навколо Болгарії країн, де знаходило відповідний ґрунт. У 1-й пол. XI ст. богомільські проповідники з'явилися у Візантії (в Пд. Франції та Мал. Азії), де цілі села були охоплені нов. вченням. Антифеодальні та антицерк. богомільські погляди, які проникли у давн.-рус. сусп-во в XI ст., продовжували впливати й у подальші сторіччя. Вони сприяли появі в XIV-XVI ст. еретичних вчень, значнішим серед яких було вчення стригольників. (Хоча питання про вплив богомилів на стригольників викликає в деяких дослідників сумнів). На думку Й. Іванова, розповіді волхвів у Києві, Ростові, Білоозері у XI-XII ст., зафіксовані у сх.-слов'ян. літописах, нагадують богомільські космогонічні теорії.

Богомилство створило багату л-ру, яка була майже знищена офіційною Церквою, що переслідувала будь-яку ересь. Тому питання авторства в Б.п. залишається невизначеним. Без сумніву, одним з перших книжників був піп Богомил, хоча які саме книги він написав — невідомо. Те саме можна сказати і про ін. послідовників богомилства: Михайла, Тодора, Добра, Стефана, Василя, Петра. Щоб надати своїм тв. більшої достовірності, богомили приписували авторство особам, відомим з бібл. історії або власним пастирям. Напр., псевдоавтором "Таємної книги" визначено євангеліста Іоана, а "Болгарського апокрифічного літопису" — пророка Ісайю. Поширювались богомільські кн. таємно.

В Б.п. розрізняють дві основні частини: справжні богомільські тв. і **апокрифи** з богомільськими первнями. Перші безпосередньо пов'язані з богомільською ідеологією та організацією богомилів. До них передусім належить "Таємна книга", де викладено розуміння ними походження та устрою світу. Цей тв. виник у X-XI ст. в Болгарії, а у XII ст. був перенесений до Італії єпископом Назарієм і використовувався для потреб зх. богомилів. Зберігся лише на лат. мові у двох рукописах — Віденському (XII ст.) та Каркасонському (XIV ст.), які походять від різних перекладів. Сама кн. являє собою діалог між Ісусом та його учнем Іоаном, який відбувся на Таємній вечері. Другий важливий пам'ятник Б.п. є написаний прованс. мовою "Катарський требник" (XII ст.), що слугував катарам (альбігойцям) у Пд. Франції. Його оригінал також, вірогідно, виник у Болгарії. Складається він з п'яти частин, які відповідають різним ритуальним діям: службі, посвяті у віру, посвяті у "вдосконалені богомили" (духов. хрещення), молінню в різних випадках, духов. хрещенню недужого віруючого. Поширене було "Видіння Ісаєво", де яскраво виражено уявлення про верховний семинебесний світ, куди піднявся дух Ісайї після того, як залишив своє тіло на землі. Кн. була перекладена з давн.-болг. на лат. мову й видана 1522 у Венеції.

До т.зв. другорядних тв. Б.п. відносять сер-віч. апокрифічну л-ру ("Слово про Адама і Єву", "Дитинство Ісусово", "Книга про Еноха", "Одкровення Варухово" та ін.), хоча за походженням це власне не богомільські тв., а **старозавітні** та **євангелійські сюжети** та образи. Вони були популярні в межах Рим. імперії та Візантії, згодом і у Болгарії. Пізніше ввійшли в коло Б.п., бо містили в собі такі погляди й образи, які пасували для популяризації ідей богомилства. Напр., "Тверіадська легенда", дуалістичний апокриф про створення Всесвіту як спільної справи Бога і Сатани. Виник він у сер-віч. Болгарії, згодом поширився серед сх. слов'ян. Сюди можна віднести також дві **легенди** про створення світу — боснійську та грец., які відбивають дуалістичні погляди еретиків Боснії та Візантії. У "Слові про Адама і Єву" йдеться про важку долю перших людей після рихлопадіння і вигнання з раю. Покинута Богом, перша людина змушена стати слугою Сатани. Апокриф відбиває дуалістичне

розуміння боротьби між Богом і Сатаною. Аскетичні настрої, ненависть до війни передає "Болгарський апокрифічний літопис" (XI ст.). Болг. дуалістичні легенди свідчать про його вплив на нар. творчість, де йдеться про створення світу і боротьбу між Богом і дияволом, котра завершується перемогою Бога. За часів візант. панування богомільські апокрифи проголошують патріотичні мотиви ("Розумник").

Богомили прагнули зробити проповідане ними вчення наочним і зрозумілим. Все, що викликало сумнів у христ. вченні й особливу зацікавленість, повинно було подаватися у легко зрозумілій формі. Тому, щоб задовольнити дух. потреби віруючого і зацікавити його, Б.п. вдавалось до фантазії, використовувало **притчі, байки, легенди**. Це надавало йому перевагу перед сухістю офіційної л-ри.

З X ст. богомільські апокрифи з Болгарії поширюються в сусідніх слов'ян. і неслов'ян. землях, де їх називали "болгарські байки". Вони не тільки переписувались, а й безпосередньо вплинули на розвиток давн. л-ри, що часом простежується й у новітній. Матеріал з апокрифів запозичували відомі письменники: Данте Аліґ'єрі ("Пекло"), Дж. Мільтон ("Загублений рай"), Ф. Г. Клопшток ("Месіада"), Н. Райнов ("Богомільські легенди") та ін. Апокриф "Ходження Богородиці по муках" мав на укр. ґрунті шонайменше три редакції, і його відгомін відчутний у "Енеїді" І. Котляревського.

У сх. слов'ян набуло поширення й антибогомільське та антиапокрифічне письменство, яке сприяло тут розвитку публіцистичних жанрів.

Валерій Лавренов

БОЖБА — клятва іменем Бога, породжена вірою людей в магічну силу слова. Порушення цієї клятви передбачало покарання язичницькими богами (Перун, Велес), як про це свідчить договір русів з візантійцями, або христ. Богом, якого в Б. прямо закликають до кари у випадку порушення клятви. Різновидом Б. може бути клятва здоров'ям рідних і своїм, божаться чесно, пам'яттю предків і т. ін.: гуцульське регіональне — "Бігме, Боже", укр. — "Щоб мене Бог побив, якщо...", "Хай мене Перун заб'є", рос. — "Ей Богу". Дуже дієвою і непорушною вважається Б. в церкві. Надто це стосується Гуцульщини, де про людину, якій щось заборонено говорять: "Він побожив".

Ігор Зварич

БУВАЛЬЩИНА — 1) Усне оповідання, що правдоподібно пояснює реальні факти минулого, назви окр. місцевості, побутові події. Обов'язковою диференційною ознакою Б. є зверненість у минуле, що поєднує її з **легендою**, надто це стосується іст. та топографічної Б. На відміну від архаїзованої легенди Б. сприймається як правдива розповідь.

2) Усне оповідання про цікавий факт чи подію з життя видатної людини. Згодом трансформуються в літ. жанр у творчості О. Стороженка, О. Вишні та ін.

Див.: **Анекдот**.

Наталія Лихманова

БУДДІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА — поняття, яке охоплює вел. й різноманітну л-ру на численних нац. мовах, яка, попри глибоку нац.-іст. різноманітність, характеризується надзвичайною єдністю в ментальній галузі і навіть у сфері худож. прийомів. Вона виникає як переживання й інтерпретація вчення засновника буддизму Будди Гаутами в інд. та ін. л-рах Сх. Перш за все, це комплекс канонічних текстів, у яких міститься виклад буддійських доктрин, біографія Будди та опис його містичних іпостасей, а також історія раннього буддизму. Б.л. є верхинною межею, максимумом можливостей людини у природному богопізнанні, за цією межею починається надприродне богопізнання, коли Бог Сам відкриває себе людям. У цьому Б.л. протистоїть христ. л-рі. Центром, навколо якого ґрунтується Б.л., стала особистість Будди, проповідника VI-V ст. до н.е. У **каноні** подано кілька його біографій. Найавторитетнішими вважаються 5 — Махавасту, Лалітавістара, Ніданакатха, Буддхачаріта та Абхінішкраманасутра (пор. з тв. 4-х євангелістів). Збережено й послання самого Будди, котрі довгі роки переказувалися в усній формі. Записано канон в II-IV ст. н.е., через 600-800 рр. після Будди, але інд. традиція дає надійні приклади фольклор. фіксації дуже вел. текстів упродовж вражаюче довгих періодів. Образ Будди зберігає риси конкретної особистості — царевича з роду Шаків, який став самітником й осягнув "просвітління", а проте нагласовано на образ і мотиви трад. індійської міфології (чудесне народження царевича, вищий сон його матері, якій у бій будімо входить білий слон тощо). З індійських Упанішад походить й трансцендентне порівняння Будди до звільнення з пут сансари (матеріально-чуттєвого буття), до нірвани — світу непохитного спокою й свободи від страждання. Адже в Упанішадах розгорнуто було вчення про те, що все матеріальне й духов. походить від Творця світу Брагми — й матерія, й дух, й індивідуальне "я" — атман. Брагма перебуває у вічному спокої, але шлях до нього лежить через енергійне самовдосконалення ("карма-міманса"), бо метемпсихоз — безкінечне переродження душ в сфері сансари — наче приковує земні істоти до "нижчого", матеріального рівня буття (включаючи й рівень "тонкої матерії" астрально-екстрасенсорного плану). Отже, хоча буддизм заперечує роль Всеблагого Творця, поділяючи погляд на творіння Брагми як на глід ошукання Творця майєю, він проникнутий пориванням до Абсолюту. Нірвана типол. близька таким поняттям, як Апейрон греків. Нут та Атон єгиптян. Сам Будда відповідав мовчанням на питання про "богів" та світоустрій, що свідчить про байдужість до метафізичних спекуляцій. Буддизм виник в умовах чи не найбільшої духов. кризи всього давн. світу, коли занепадала поганська політеїстична свідомість й вимальовувалось прагнення до Абсолюту (пор.: кризу ант. віри у Сократа, вчення Конфуція та Зороастра). Проте очевидна цілковита незалежність буддійського канону щодо чужоземних явищ такого роду.

Перші відомості про буддизм записано було лише в I ст. до н.е. на о. Цейлон мовою палі: це була Типітака (санскр. Трипітака), букв. "три

кошки мудрості". Найперший текст було записано на пальмовому листі, який зберігався в кошиках. Це — "Віная-пітака" — "кошик статуту" т.зв. "сангхи", монастиря, "Сутта-пітака" — "кошик повчань", незрідка в досконалії поет. формі; та "Абхидхамма-пітака" — "кошик тлумачень". Згодом ці тексти було вирізьблено на мармурі, вони стали канонічними. Канон перекладено вже в давнину тибет., непальською, кит., япон. та ін. мовами Сх. Але деякі вислови Будди та ранніх авторитетів існують і поза межами канону. До них тяжіють "апокрифічні" біографії Будди. Згодом створюється й вел. за обсягом л-ра "коментарів", часом у високопоет. формі, виникає форма наук. та філос. трактату (пор. наук. прозу давн. греків або поему Лукреція). Один час буддизм завдяки прихильності царя Ашоки (III ст. н.е.) став державною релігією майже всієї Індії, але згодом був витіснений з батьківщини клас. індуїзмом. За Ашоки було створено т.зв. "едикти Ашоки" — дуже ранні тексти, які було вирізьблено на скелях й стовпах, подібно до того, як це робилося по всьому Давн. Сх. (пор. стелу Хаммурабі). Тут було викладено основні етичні засади вчення, які назагал зводяться до т.зв. "Панча шіла" — "п'яти заповідей" (за ін. тлумаченнями — 8-10), які й за формою й за змістом типол. надзвичайно близькі бібл. "Декалогу".

Втративши позиції на вітчизняному інд. ґрунті, буддизм поширився в ін. країнах Азії, часом набираючи виразного місцевого колориту. Інколи тубільна традиція майже цілком поглинає буддистський вплив. Загалом можна твердити про наднац. єдність Б.л. Сер-віччя. Хоча сам буддизм теж не втримався в рамках первинної простоти. Відбувається розмежування на "вузкий" шлях спасіння — хінаюну (зберігається переважно на Цейлоні) та "широкий" — махаяну. Остання доктрина розповсюдилася в Тибеті, Непалі, Китаї, Монголії, Японії, Індокитаї звичайно під назвою "ламаїзму". Саме в рамках магаяни відкрився широкий шлях до "реабілітації" політеїзму й синтезу з місцевими релігіями. В Б.л. почали включатися описи пантеонів місцевих богів, міфологічних уявлень та обрядів — аж до шаманських. Часом буддизм ризиковано межує з магією (тантризм, бон). Але в літ. відношенні це привело до надзвичайного збагачення традиції міфол.-фольклор. та літ. матеріалом різних народів, різними нац.-стил. традиціями. Виникають навіть нові канони, на зразок шанованого в Тибеті додатка до "Трипітаки" — "Тоніл-хуйн-чімек" ("окраса спасіння"): тут "п'ять заповідей" розростаються до 10. Проте й в самій Індії розвивалася Б.л. на санскриті й палі — в дусі вчення магаяни ("Аваданашатака" — вчення про те, як стати святим).

За жанр. складом Б.л. надзвичайно багата: численні худож. та нехудож. тв., зі складними **контамінаціями** поет. та непоет. форм (напр. філос. трактат, написаний сумішшю прози з віршем). Побутуючи передусім як явище **дидактичної літератури**, будд. канон часто підноситься до рівня високої поезії. Поруч з філософ. трактатом чи іст. **хронікою**, заповідями та юридичними рекомендаціями знаходимо **притчу** й **байку**. **казку**

й **житіє**, сценку, лір. вірш та епіч. оповідь. Деякі творці канону стали фундаторами **традицій** красном. письменства, напр., Ашвагхоша (II ст. н.е.) автор "Буддхачаріті", одного з канонічних житій Будди та деяких св. раннього буддизму, яка є поемою вишуканого, піднесеного стилю. Відомі й розробки агіографічного жанру Ашвагхошею у формі драми — цим він започатковує традицію, яка згодом буде розвинена Калідасою. Та й дидактичні тексти канону вражають досконалістю поет. виразу, напр., **Дгаммапада**. Це — частина "Сутта-пітаки", записана у III-IV ст. до н.е. Не менш відома й така частина "Сутта-пітаки", як **Джатаки** (історія перевтілень Будди). Нарешті, буддизм справив вел. вплив на становлення самосвідомості "я" й народження **лірики**: "пісні тхер" — монахів найвишого рангу, в яких оспівується нірвана та медитативно осмислено брєнність світу. Ця традиція перейде в філософ. лірику Індокитаю. Зі впливом буддизму пов'язано й становлення сх. **роману** (широко відомі на Сх. "Сон в червоному теремі" китайця Цао-Сюе-ціня або "Сон в нефритовому павільйоні" корейця Нам Ік Хуна). Впливала Б.л. на літераторів Монголії, Туркестану навіть народів іран. групи, на уйгурів та калмиків. Образ Будди відомий прихильникам зороастризму, маніхейства, християнства та ісламу. Чимось нагадує Будду св. Іосафат, інд. царевич, який фігурує в христ. світі — в **агіографії** та як персонаж **духовного вірша**. У казках **"Тисяча й однієї ночі"** Будда набирає вигляду ас-Сабті, сина Гаруна-аль-Рашида, що зрідкається принад земного буття. Особливо виразно простежується увага до Б.л. в XIX-XX ст. на Зх. в зв'язку з кризою християнства й зростанням неопоганських настроїв. Це зацікавлення часом набувало виразно ідеологічної орієнтації. Починаючи з А.Шопенгауера, деякі європейці намагалися відшукати "праарійські" начала саме в Індії, й буддизм з його послідовним запереченням ідеї Благого Творця ставав принадливим як система інтелектуально-моральна, водночас "розкута" для "магічних" поривань. Ідеї буддизму були привабливими для теософів; ці ідеї впливали на певні кола рос. інтелігенції (Реріхи, почасти В.Брюсов, Андрей Бєлий); в прагненні "розкріпачення" людини від бібл.-христ. світогляду ідеї Б.л. використовувалися найрізноманітнішими прихильниками "оновлення життя". До 2-ої світ. війни вплив Б.л. в Європ. сусп-ві спостерігається більше в її "екстремістському" варіанті типу "шляху" О.Блаватської, котрий справив вплив аж на А.Гітлера. Після поразки нім. фашизму поширюється вже песимістична філософія буддизму (екзистенціалісти). Б.л. впливає на значних письменників, як Дж.Керуак або Дж.Д.Селінджер. Сьогодні на Зх. популярний буддизм у його далеких варіанті (дзен). На Україні подібні захоплення до останнього часу переслідувалися, але вплив Б.л. помітний, скажімо, в творчості О.Бєрдника. Останнім часом йде широка хвиля зацікавлення Б.л., але часто без достатньої глибини та зв'язності.

Семен Абрамович

БУКВАЛЬНИЙ ПЕРЕКЛАД — копія, що зовні відповідає розміру та техн. засобам оригіналу, бо повністю підвладний законам чужої мови і стил. стихії. Б.п. механічно калькує мов. та структурні складники тексту першотв. без належної уваги до їх узгодження із виразно-стил. особливостями мови, на яку він перекладається, що часто призводить до спотворення його худож. цінності. Збереження іншомов. конструцій ускладнює сприйняття тексту читачем. може негативно позначитись на зміні його змісту. Б.п. відтворює окр. слова, вирази, фразеологізми, деталі, а не цілісність худож. тв., тому не може повноцінно його відтворити. Він втрачає ті риси, які характеризують індивідуальний стиль автора оригіналу, але й не набуває рис, які притаманні особистості перекладача, як творч. особи. Саме елементи худож. творчості й наук. вивірення відсутні в такому перекладі. Але є випадки, коли Б.п. має повне право на життя. Напр., переклади Св. писання на всі мови намагаються відтворити оригінал слово у слово, часом, навіть, відмічають дужками і курсивом слова, які відсутні в ньому, але додані за необхідністю. Перекладачі ставились до цього як до св., а не худож. Значення цих перекладів у історії л-ри досить вагоме. У ін. випадках Б.п. допомагає розширити коло письменницьких вмінь за рахунок худож. прийомів іншомов. л-р. Звичайний переклад часто втрачає окр. відтінки думки, чого не припускає Б.п. Це знаходить прихильників для нього, одним з яких був В.Брюсов у останньому періоді творчості. Так він переклав "Енеїду" Вергілія. Б.п. часом повніше знайомить читача із незвичним світом чужої культури та мови.

Валерій Лавренов

БУКОЛІКА (грец. — *bukolos* — пастух) — **метажанр**, який заснований на ідилічному зображенні сільського життя, вужче — життя пастухів. Б. походить від нар. пісень сицилійських пастухів про Дафніса та його кохану Хлою. Поч. традиції розповсюдження буколічних мотивів було покладено кн. рим. поета I ст. до н.е. Вергілія "Буколіки", яка являє собою **цикл**, що складається з 10 **еклог**, написаних як в розповідній, так і в діалогічній формі на мотиви життя пастухів. Взірцем для Вергілієвих "Буколік" послужили ідилії давньогрец. поета III ст. до н.е. Феокрита. В суч. розумінні Б. є термінологічним синонімом **пасторалі**.

Борис Іванюк

БУРИМЕ (від франц. *bouts rimes* — римовані кінці) — вірш, написаний на певні задані, змістовно не пов'язані між собою, рими, іноді визначеною є і тема тв. Б. виникає як літ. гра у Франції в I-й пол. XVII ст. Його винахідником вважається поет Дюло. Пізніше влаштовуються конкурси Б., учасники яких змагаються в написанні віршів-експромтів. Так, 1864 подібний конкурс оголосив О.Дюма. Згодом Б. стає поет. розвагою окр. літ. зібрань. Творення Б. потребує бездоганного володіння поет. майстерністю та наявності імпровізаційного хисту.

Б. може набувати різних строфічних форм, напр., сонет-буриме М.Фішбейна "Анахорет"

Наталія Лихоманова

БУРЛАЦЬКІ ПІСНІ — група пісень соц.-побутового циклу, які відображають працю та психічний стан гол.героя — бурлака.

1. Рос. пісні, що виникають з появою бурлацтва (XVI-XVII ст.), паралельна назва — струговські пісні. Гол. моментом цих пісень є відтворення праці та побуту бурлаків — найманих селян, що тягнули вантажні баржі по річці. Ритм. вигуками, що супроводжують більшість Б.п., бурлаки намагалися полегшити свою працю. Широко ця група пісень представлена у рос. фольклорі: "Дубинушка", "Эй, ухнем", "Во всю-то ночь мы темную" та ін.

2. В укр. та білорус. фольклорах Б.п. та **наймитські пісні** майже не розрізняються за змістом, бо в Україні та Білорусії бурлаками називали найманців-батраків. Однак структура і зміст усіх сх-слов'ян. Б.п. дуже подібні. Напр., у білорус. пісні "Худа, худа нам бурлакам", де, як і в рос. варіанті, йде розповідь про життя бурлака, який "у хає не ночує", "запіває хлеб вадою", "заядає хлеб бядою", кожний рядок супроводжується вигуком "Ой-ей-ей".

Разом з тим є мотиви, властиві лише укр. Б.п. У пісні "Ходить дівка понад морем" головною героїнею є дівчина-бурлачка. Часто зустрічається розповідь про смерть бурлака "молоденького на чужій чужині".

Пісня "Та нема в світі гірш нікому, як бурлаці молодому" була однією з улюблених пісень Т.Шевченка. І.Манжура збирав Б.п., писав на їх основі поезії "Бурлака", "Бурлацька могила". І.Нечуй-Левицький зобразив бурлацьку долю в оповіданні "Бурлачка".

Наталія Лихоманова

БУРЛЕСК(А) (від лат. *burla* — жарт, абищия — італ. *burlesca* — франц. *burlesque*). 1. Метажанр коміч. л-ри. Основною засадою Б. є умисний контраст, розрив між змістом і формою, що полягає в невідповідності стилю тематиці тв. Б. має два різновиди:

1) "Низький" Б. **травестування**, виклад героїчного змісту "простецькою" мовою з ярісним уживанням **прозаїзмів**, **вульгаризмів**, лайливої лексики. До "низького" бурлеску належать, зокрема, такі жанри як поема-**травестія** та **сучасний літературний апокриф**.

2) "Високий" Б., або фальшивий епос: виклад низької повсякденної тематики підкреслено урочистим стилем. Найхарактернішим жанром "високого" Б. є **ірої-комічна поема**. Б. розквітає в період критики ст. сусп. та літ. явищ, надто, коли відчутна заостреність загальноприйнятих жанр. і стил. канонів.

Коріннями Б. сягає нар. карнавальна-сміхова культура часів язичництва та раннього християнства (напр., ант. свята бода Діонісія). Зародження літ. Б. відбулося ще в Давн. Греції в V ст. до н.е.: фальшивий епос "Батрахоміомакія" (укр. **переспів**

К.Думітрашка "Жабомішодраківка", надр. 1869), сатир. діалоги — епкомії (вихвалювання низьких предметів: "Похвала мусі", "Суд приголосних" сирійця Лукіана з Самосат (бл. 125-бл. 190). За Сер-віччя бурлескність властива творчості **вагантів жонглерів**, скоморохів, **шпільманів**. В Україні найяскравіше виявився у календарно-обрядових іграх і піснях весняно-літнього циклу ("диявольські сороміцькі пісні", "бісівські ігрища"), типол. близьких до свята бога Діоніса. Органічна риса їхніх тв. — **пароліювання** церк. молитов, профанування високого, офіційно освяченого; творення "світу навиворіт" за законами карнавальної свободи. В італ. поезії доби Відродження Б. наявний у сатир. віршах у манері *alla burchia* (недбало), зокрема, хвостатих **сонетах**, репрезентанта нар.-міської л-ри антипетраркіста Бурк'єло (1404-1449) та **бернеско** Ф.Берні. Розквіту обидва різновиди Б. зазнали в XVII-XVIII ст., як засіб мист. боротьби проти абсолютизму та органічно з ним пов'язаного **класицизму**. Саме тоді складаються основні бурлескні жанри ірої-комічної поеми та **травестії**. В подальшому елементи Б. переходять у ін. жанри. У Франції — "Орлеанська діва" (1735) Вольтера, в Німеччині — "Боги, герої та Віланд" (1773) Й.В.Гьоте, в Румунії — **фарси** В.Александрі "Йоргу з Салагури" (1844), "Кіріца в провінції" (1852), **казки** І.Крянге "Даніле Перепеляк", "Іван Торбинке" та ін. (1875-78). У Росії — в "Гімні бороді" (1757) М.Ломоносова, "Похвалі комарю" (1807) Г.Державіна, бурлескних **одах** Н.Матвєєвої ("Ода чорнильниці"), А.Вознесенського ("Ода наклепникові") та ін.

В Україні Б. був популярним у XVI-XVIII ст., здебільшого в тв. учнів богословських шкіл: школярів-"бакалярів", мандрівних **дяків-пивоорізів** ("Житіє і страданіє" І.Турчиновського), у різдвяних, великодніх, "нищенських" віршах, у **шкільній драмі**, **інтермедіях** (інтермедії до драми М.Довгалевського "Отець Негребецький"). Часто подібні тв. були анонімними. Поширення дістали бурлескні елементи в нов. укр. л-рі в нерозривному зв'язку з **етнографізмом** і **романтизмом**. У 1-й пол. XIX ст. Б. проникає в усі роди та жанри укр. л-ри, а також у публіцистику, літ. критику, епістолярій: І.Котляревський, П.Гулак-Артемівський, П.Білецький-Носенко, П.Кореницький, С.Олександров, Я.Кухаренко; "Салдаський патрет", "Конотопська вільма" Г.Квітки-Основ'яненка, "Сон" Т.Шевченка, поема "Куліш у пеклі" П.Куліша, оповідання О.Стороженка, байки Л.Глібова, **співомовки** С.Руданського, згодом — вірш. фелетони В.Самійленка. Вітак Б. спостерігається в тв. Остапа Вишні, Т.Мигалі. Своєрідні відгомони Б. очевидні в укр. **постмодернізмі**. Програмово орієнтацію на бурлескність проголосила літ. група Бу-Ба-Бу (бурлеск-балаган-буфонада). Саме в такому стилі написано "Московіаду" та "Рекреації" Ю.Андруховича.

Б. має місце й у ін. мист-вах. У драм. театрі Б. — комедійний жанр, зображення високих подій

нищою мовою та буфонадними театр. прийомами. Франц. ярмарково-театр. Б. склався в сер. XVII ст. на основі комедії-Б. П.Скаррона. В гол. ролях його п'єс виступав буфонний комік Жодле. Цей Б. був спрямований на руйнацію високих класицистичних **канонів** "правильного" театру "Комеді французь" В Австрії театр. Б. використовувався мандрівними трупами в боротьбі проти "Бургтеатру" (1741) — ін. назва "Королівський театр при палаці", з 1776 "Придворний національний театр".

У муз. театрі в XVIII — 1-й пол. XIX ст. досвід Б. був засвоєний **оперою-буфа**, композиторами Дж.Б.Перголезі (перша опера-буфа "Служниці-пані" — 1733), Дж.Паїзіелло, Н.Піччіні, Д.Чімарозою, В.А.Моцартом, Дж.Россіні, Г.Доніцетті). В Англії в 1-й пол. XIX ст. створився жанр **бурлетта**, де сполучалися оперові, бурлескні та пантоміміні складники. У музиці Б. — гумор. свідомо "грубувата" композиція (напр., Б. у "Partita a-moll" Й.С.Баха).

Своєрідно втілює Б. у кіно, переважно німому (М.Сенне, Ч.Чаплін).

2. Інколи Б. ототожнюють лише з **ірої-комічною поемою** на протизагу **травестії**.

Існує розуміння Б. не як метажанру, але як стилю. Проте, в такому разі точніше казати про застосування окремих первнів Б.

(Див. **Пародія**, **Пастиш**)

Анатолій Волков

БУФОНАДА (італ. *buffonata*, букв. — блазнювання, придурювання) — жартівлива, смішна театр. вистава або манера гри буфона (коміч. актора, який грає в Б., **інтермедіях**, **водевілях**, **фарсах** і т.п.), що ґрунтується на прийомах **гротеску** або грубого комізму. Б. закорінена в нар. театрі, де тісно пов'язана з мист-вом **імпровізації**. Елементи Б. застосовували ант. автори: особливо поширена Б. була в Італії в XVI ст. (**комедія масок**). Прийоми Б. є в драматургії В.Шекспіра, Ж.-Б.Мольєра, М.Гоголя; в укр. л-рі — у п'єсах "Сватання на Гончарівці" Г.Квітки-Основ'яненка, "На Кожум'яках" І.Нечужа-Левицького та ін. До цього жанру звертаються і нові драматурги ("Містерія-буф" В.Маяковського, "Фараони" О.Коломійця, "Крихітка Цахес" Я.Стельмаха).

Володимир Єршов

ВАВИЛОНСЬКО-АССИРІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА — л-ра, що виникає на ґрунті поезії Шумери; сусп-ва, яке створило першу в світі землеробську цивілізацію, започаткувало міську культуру й винайшло писемність (кін. IV ст. до н.е.). Семіти-аккадці, що були під сильним впливом Шумери, засвоюють його досягнення і з сер. III ст. до н.е. домінують у регіоні. В II ст. до н.е. підноситься Вавилонія, держава, що утворюється шляхом злиття Шумери й Аккаду, цивілізація якої розквітає за Хаммурабі (XVIII ст. до н.е.). З кінця IX ст. до н.е. в регіоні, як і на всьому Давн. Сх., починає домінувати Ассирія. Проте з кін. VIII ст. до н.е. Вавилон разом з Мідією завдає ассирійцям поразки й знову панує на Сх. — аж до підкорення персами у 538 р. до н.е.

Мовою культури в Вавилоні була аккадська навіл з шумерською — саме цією **двомовністю** позначені клинописні глиняні таблички, котрі існували в ужитку аж до I ст. н.е. Поруч з цим розвинулася й жива арамейська (халдейська) мова, якою також вели ділові папери. Її перейняли перси-завойовники, що зробило арамейську мову мовою міжнар. спілкування у всьому давн. світі аж до часів **геллінізму**.

Переважаю тв. В.-ал. дійшли до нас через розкопки бібліотек ассирійських царів, зокрема Ашшурбаніпала (VII ст. до н.е.), котра, здається, була найбільш репрезентативною (бл. 700 текстів, з них "літературних" бл. 200). Проте багато що існує у вигляді уламків: не все тут описано; повної історії цієї л-ри ще немає. Двомовність текстів утруднює проблему визначення генези тв. (шумерський чи аккадський). Проте, безперечно, що в більшості випадків аккадська обробка ґрунтується на шумерському матеріалі. Але аккадці не були епігонами: їхні переробки часом підносили досить скромний зразок до рангу високої поезії (напр., трансформація шумерських "билин" про Гільгамеша в монументальну епіч. поему світ. значення).

За жанр. складом В.-ал. дуже багата — **міфи** та **легенди**, **казки** та **байки**, філос. **діалоги** та **афоризми**, багатобарвна **лірика** (рел. та політ. **гімни**, лірика кохання). Можна уявити існування й рел.-культової драми-**містерії**, що, гіпотетично, мала бути якось пов'язаною з аналогічними явищами у давн. Єгипті. Вавилонська міфологія вважається джерелом багатьох мотивів Біблії, але це питання вимагає корекції.

Світогляд Ст.-давн. Месопотамії, визначений характером "цивілізації Каїна" — постійною боротьбою з негостинною природою, — був досить похмурий. Рано склалася "халдейська магія", яка виходить з психол. потреби енергійного впливу на богів, жорстоких, незбагнених, але досить нищих у своїх пориваннях. Заклинання й **замовляння**, так само, як жертви, розглядалися як єдиний спосіб богоспілкування. Боги виглядають як примітивні, хижі й вередливі істоти, котрими керують матеріальні імпульси — їсти й розмножуватися. Світ утворено з тіла чудовиська

Тіамат, котре хотіло пожертви власних дітей-богів; Мардук розрубує її навпіл, створюючи з частин тіла Тіамат небо й землю. Боги ліплять з глини людей, аби ті годували їх жертвами. Проте людський гамір заважає богам спати, й вони насилають потоп, в якому все гине; рятується одна людина — Утнапіштім, котра приносить богам жертву за спасіння, й вони налітають на неї "мов мухи", бо ж не було кому їх годувати. В духов. пориванні злитися з божеством месопотамці досягали рівня високої медитації (рел. лірика). Але в основі їхнього рел. почуття лежить страх перед назбагненністю примхливих вищих істот, що зумовлює глибоку й безвихідну песимістичність картини світу. Саме у ствердженні ролі людини як безправної іграшки в руках богів полягає основний пафос й епосу про Гільгамеша, який прагнув осягти сенс життя та безсмертя, й поеми про Етану, котрий намагався знехитися на небо, аби дістати ліки для дружини, що страждала від пологів — їх чекає траг. поразка. В таких шедеврах В.-ал., як "Бесіда пана зі своїм рабом", у численних байках та афоризмах провідиться та ж ідея: сенсу життя не збагнеш і на долю не вплинеш, отож — їж, пий, веселися, доки вдається.

Бібл. ж концепція світу зовсім ін.: світ створено Добрим Отцем, якого змальовано в чисто спиритуальному образі. Творіння сповнене розуму й краси, доки існує в Отці, але, повставши проти Нього, страждає Проте Отець Небесний терпляче допомагає "блудним дітям" знайти шлях до втраченого раю. Можна відмітити певну подібність окр. сюжетів та мотивів у месопотамців та в Біблії — напр., творення людини з глини, потоп та ін. Але ця подібність, по-перше, визначається спільністю іст. минулого (надзвичайний потоп, про який пам'ятали ще шумери, дійсно колись залив Месопотамію, як свідчить археологія). По-друге, багато що тут вийшло зі спільного фольклору семітів. Й, нарешті, давн.-гебр. л-ра дійсно зазнає Вавилонського впливу під час Вавилон. полону, але цей вплив яскраво відчувається не стільки в Біблії, скільки в апокрифах на зразок "Книги Еноха" та каббалістичній л-рі. В ін. випадках ми маємо справу не стільки з **запозиченням**, скільки з переосмисленням та полемікою. Так, в бібл. "Книгах Закону" дійсно є відлуння Вавилонського законодавства ("око за око, зуб за зуб"), але тут розрізнено "юс" і "вос", право людське й право божественне. Заповідей — 10, приписів — більш ніж 600; приписи регулюють поведінку в сусп-ві, а не моральне самовизначення особи (християнство зберігає заповіді, але відмовляється від приписів). Та й приписи базуються на концепції юдейської віри, а не на державному законодавстві. Навіть ті кн. Біблії, на яких лежить виразний відбиток "похмурої Вавилон. мудрості" (О.Мень), — т.зв. Соломонові кн., — є насправді діалектичним подоланням песимізму, бо стверджують Мудрість як пізнання

шляхів Божих, а не нищий гедонізм. Важливо також відзначити, що образ Вавилону як "граду земного", зухвалого й приреченого в своїй байдужості до вищих цінностей та богоборстві, проходить як **наскрізний образ** через всю Біблію, починаючи від сюжету про Вавилонську вежу й закінчуючи апокаліптичним образом Вавилону як "великої блудниці, котра вином блуду свого напоїла силу народів": шлях Вавилону є тут шлях загибелі.

Занесена землею протягом тисячоліть, Вавилонсько-ассирійська культура довго була майже невідома. У століттях ледве жевріє вогник ассирійської словесності — Ассирія на поч. н.е. приймає християнство й створює власну христ. л-ру, часом дуже своєрідну, яка переробляє численні міфи й легенди Сх. й Зх. Створюються сміливі версії, напр., про те, начебто Христос був ассирійцем, як можливий уроженець Самарії. Окр. ассирійці грають визначну роль у новонародженій Церкві (напр., Іоан Златоуст, один з краших візант. письменників). Проте значна частина ассирійців переїмається ересю несторіанства, поставивши себе тим самим поза духов. культ. життям Європи (несторіанство розповсюдилося в сфері номадів Степу й т.п.).

"Відкриття" Вавилонсько-ассирійської культури припадає на останнє століття в зв'язку з успіхами археології. Вона широко увійшла в худож. свідомість епохи модерну.

У слов'ян. світі заглиблення в В.-ал. набувало різного забарвлення. У романі Б.Пруса "Фараон" у змалюванні ассирійців відбився відвертий антисемітизм автора. Навпаки, в рос. науці та л-рі ХХ ст. помітно досить глибоко зацікавленість цією культурою (дослідження Голєнішева-Кузузова та В.Шилейка; твори В.Брюсова, М.Кузміна — "нашадка ассирійців", М.Гумільова, та ін.). Сьогодні авторитетами в цій галузі виступають в Росії й почастіше в Україні І.Дьяков, В.Афанасьєва, М.Москаленко. Існують також нов. укр. переклади ("На рiках Вавилонських. З найдавнішої л-ри Шумеру, Вавилону, Палестини", К., 1991).

Мотиви В.-ал. опосередковано (через бібл. кн. Екклєзіаста) справляли широкий вплив на подальшу л-ру, аж до Нов. часу (пор. чехівське "нічого не розбереш на цьому світі", мотиви екзистенціалістів та ін.).

Семен Абрамович

ВАГАНТИ (лат. *vagantes* — мандрівні) або **ГОЛІАРДИ** (ст.-франц. *goliard* — блазень) — мандрівні клірики та студенти, що складали й виконували світські пісні "на випадок", приватного, застольного, сатир. або свавільного змісту. Поезія В. була латиномов. У деяких випадках з гумор. метою вживалися **макоронічна поезія**: поєднання лат. рядків з рядками, які були писані живою нар. мовою. В основній своїй масі поезія В. анонімна, хоча до нас дійшло кілька імен видатних постатей: Гюг Орлеанський (Прімас) — 1-а пол. XII ст., Архіпіта

— 2-а пол. XII ст., автор "Алекса́ндреїди" Вальтер Шатільонський — 2-а пол. XII ст. Найповнішим зведенням пісень В. вважається зб. "Карміна бурана", яка складена бл. 1225 на пд. Німеччини (понад 200 пісень). В. спирались як на фольклор. первень, так і на кн. традицію (ант. л-ра, Біблія) і створили перші зразки нов. європ. **пародії** ("Євангеліє від марки срібла", "Всеп'янійша літургія" тощо). Відгомін вільнолюбних мотивів поезії В. зустрічаємо пізніше у Ф.Війона, в зб. студентських пісень (**гімн** "Gaudeamus igitur"), в **анакреонтичній поезії**. Типол. споріднене з В. явище в Україні — **мандрівні дяки**

Анатолій Волков, Петро Рихло

ВАЙМАРСЬКИЙ КЛАСИЦИЗМ — літ. течія в нім. л-рі Просвітництва останньої третини XVIII ст. Постанов В.к. пов'язане з трактатом історика ант. мист-ва Й.Й.Вінкельмана (1717-68) ("Історія ст.-давн. мист-ва"), з творчістю Й.В.Гьоте, Ф.Шіллера. Якщо Вольтер недооцінював греч. л-ру і ставив Гомера не тільки нижче від Вергілія, але й від його пізніших епігонів, то Вінкельман ідеалізує саме греч. ст.-давність, вбачаючи в ній "благородну простоту і спокійну велич", "Єдиний шлях для нас зробитися вел. і, якщо можна, незрівнянними, — це наслідування античності", — підкреслює він. Теор. погляди В.к. обстоювали також Шіллер — вірш "Боги Греції" (1788), "Листи про естет. виховання людини" (1795) і В. фон Гумбольдт — "Про Германа і Доротею" Гьоте (1799) та "Естет. ескізи" (1799). Частково полемізуючи з Вінкельманом, Г.Е.Лессінг в "Лаокооні" на основі **античної літератури** та мист-ва намагається теор. обґрунтувати диференційні принципи, що лежать в основі різних видів мист-ва, чим сприяє виробленню чіткої системи їх класифікації.

Представників В.к. приваблювали не лише образи і сюжети ант. л-ри ("Прометей", "Іфігенія в Тавриді" Гьоте, "Кассандра" Шіллера), але й ант. форми, жанри, метри. В "Римських елегіях" Гьоте використовує дистих, запозичений у Тібулла і Проперція, у "Венеційських епіграмах" спирається на Марціала, "Герман і Доротея" засвідчує безсумнівний вплив гомерівських поем. "Мессінська наречена" Шіллера — трагедія з ант. хорами — створена за зразками давн.-греч. трагедії, взірцем був "Едіп-цар" Софокла.

В.к. заперечував догматичність франц. **класицизму**, водночас відкидав бунтівництво "Бури і натиску" ("Sturm und Drang"), так само як **русоїзм**, протистав **предромантизму** і **міщанській драмі**.

Анатолій Волков

ВАРВАРИЗМИ (*barbarismos* від грец. *barbaros* — чужоземець) або **СТРАНЖИЗМИ** — слово, елемент слова (напр., суфікс), зворот або синтаксична конструкція, які запозичені з чужої мови, але не вкорінені в мові-реципієнті, а тому сприймаються як незвичні, як порушення мов.

норми Часом до В. зараховують і особливі вислови іноземців. Розрізняють В. за походженням: з древніх мов: **грецизми**, **латинізми**, **санкритизми**, **гебраїзми** (з древньоєвр.); з нов. європ. мов: **галліцизми** (з франц.), **германізми** (з нім.), **італіянізми**, **англіцизми**, **полонізми**, **русизми** тощо; запозичення з різних тюрк. мов — **тюркізми**. З мов народів Кавказу — **кавказизми**. З аз. мов (передовсім Бл.Сх.) — **орієнталізми**. Слова, що створені на основі клас. мов у пізніші часи (зокрема **терміни**), — неогрецизми, неолатинізми. Особливе місце посідають запозичення зі церк.-слов'ян. мови — **слов'янізми**, які до В. не належать.

У письмовому тексті В. можуть подаватися в оригінальній графіці, або — частіше — як транслітеровані й оформлені за законами мови-реципієнта:

Nie pozwalam! nie pozwalam!
Шляхта релігійна.
Еше Польща не згинела!
Хто куди гуклає
(Г.Шевченко).

Уживання В. є похідним від контактів між країнами й народами, від міжетнічної рецепції. Тому В. містять у собі значні семантико-стилістичні можливості, виконують у худож. тексті різноманітні функції:

а) В. що позначають явища природи, життя, побуту чужих країн і народів, вживаються у функції **екзотизмів**, тобто для створення місцевого колориту (*couleur locale*). Напр.:

*Арлезіанки в фараоні
У монастирському дворі,
Де саркофаги, сірі й голі,
Стоять як ідоли старі
(М.Рильський)*

б) Передавання мовлення людей чужої нації. Напр., словосполучення на ідиш у мов. партії Германа Гольдкремера з повісті Франка "Воа constrictor": "A, schwarz Jur (чорний рік) на вас", або "Ka Geschäft!" (Це ніякий інтерес!).

в) Відображення безпосередніх міжетнічних та міжмов. контактів і взаємин. Дуже показове уживання В. у романі В.Скотта "Айвенго", де йдеться про конфлікт між саксами і норманами, як от у діалозі між палким сакським патріотом Седріком і нашадком королівського роду флегматичним Ательстаном:

— Не поталанило сьогодні Англії, мілорде, сказав Седрик багатозначно — Чи не спокушає це взятися за списа?

— Я збираюся битися завтра, — відповів Ательстан. — Я візьму участь у *melee*. Не варто вже сьогодні вбиратися в бойовий обладунок.

Ця відповідь подвійно не сподобалася Седрікові: по-перше, його вразило норманське слово *melee*, що означало загальний бій, а по-друге, в цій відповіді чулася байдужість Ательстана до честі своєї батьківщини.

г) Окр. сусп. групи часто тяжіють до захарашення рідної мови В., ба й навіть її забуття.

Тому В. можуть бути засобом мов. характеристики представників цих груп, переважно з засуджувальних чи сатир. позицій, як от у мов. партії "палікомахера" Голохвостова з комедії М.Старицького "За двома зайцями": "Дурні хахли! Ідіть здорові! Што значить проста мужва? Ніякого поняття нету, ніякої делікатної хвантазії... так і пре! А вот у меня в галаве завжди такий водеволь, што только мерсі, потому — образованный человек! Да што впрочем про них?.. Годі, довольно!"

г) Захарашення мови є неминучим наслідком перебування етносу в межах чужої держави, отож В. можуть виступати в функції провінціалізмів: "Бідний Юлик не вифасував нічого" — говорили сестри" (О.Кобилянська, "Апостол черні").

д) Відображення життя, реалій, мовлення минулих часів, тобто вживання В. у функції **історизмів**: "Не твоєї дурної голови діло! — Може вона й дурніша від ваших, що не зраджує рейментаря свого, але зате вірніша. — До дискурсу не станемо з тобою, хаме!" (Б.Лепкий, "Полтава").

Передавання В. є досить складною справою для перекладача: зберігати чи перекладати. В конкретних випадках справу розв'язує твор. підхід (об'єктивні чинники не слід протиставляти суб'єктивному — **творчій індивідуальності перекладача**). Так, М.Рильський не зберіг лат. вирази в баладі А.Міцкевича "Пані Твардовська", а переклав їх укр. мовою. За словами перекладача, в цей спосіб досягалася більша доступність читачам. Рильський виходив з тих міркувань, що загрозомілі для поляків Міцкевичевої доби лат. вирази, сьогочасному укр. читачеві не зрозумілі. Отож їх все одно треба було б пояснювати в примітках. Але прямим викривленням автор. задуму, нехтуванням автор. волі є переклад назви іст. роману Г.Сенкевича "Quo vadis?" як "Куди йдеш?". Адже це лат. словосполучення є ключовим у тв. про перших християн у Римі.

Анатолій Волков

ВАРІАНТ — (франц. *variante*, від лат. *various* — змінюваний), або **редакція** (від лат. *redactus* — приведений до ладу) тв. — видозміни, одна з можливих комбінацій або редакцій якогось тв. або його частини.

1) У л-рі всі текстувальні різновиди того самого тв., які з'являються в процесі твор. пошуків письменника найбільш адекватної форми і засобів втілення свого задуму.

Інколи зміни в текст вносяться цензурою, видавцем. Поширені режисерські видозміни тв. у театрі і кіно, а також переробки текстів під впливом чи тиском цензури, критики тощо. Існують, напр., з різних причин, а часом і всіх вище згаданих разом, шість В. (редакцій) роману П.Мирного та Т.Білика "Хіба ревуть воли, як ясла повні?", два В. повісті М.Гоголя "Портрет" тощо. Вивченням літ. текстів займається допоміжна літ.-знавча дисципліна — **текстологія**.

2) У фольклорі існують в більшій кількості й різноманітності В., що зумовлено усною традицією побутування тв. Переходячи із вуст в уста, тексти видозмінюються. Такі видозміни часом бувають досить значними. На відміну від В. (**релакцій**) літ. тв., який має канонічний текст, фольклор. тв. у всіх своїх варіантах виступає як рівнозначний і рівновагомий (**Варіативність**). Вивчення В. тв. усної нар. творчості виявляє сутність її побутування, механізми функціонування та становлення **традиції**, дає змогу зрозуміти природу колективної творчості та її психології.

Ігор Зварич

ВАРІАНТ ПЕРЕКЛАДУ. У перекладознавстві підставно вважати кожен переклад певного тексту В. першотв. **інваріанта**. Таких В. однією мовою може бути навіть кількадесят. Наявність попередніх В. створює певну традицію: в більшості випадків нов. перекладач зважає на досвід попередників (часто й на досвід перекладачів на ін. мови). В. Вересаєв писав у передмові до свого перекладу "Іліади": "Якщо ми допускаємо колективну співпрацю, так би мовити, в просторі, то чому не допускаємо такої ж співпраці й у часі, між усім ланцюгом перекладачів, які йдуть один за одним. Все добре, все вдатне нов. перекладач повинен повною жменю брати з передніх перекладів... не переносючи... механічно, а органічно переробляючи у свій власний стиль, точніше в стиль першотв., як його сприймає даний перекладач". Такою настановою керувався аж ніяк не лише Вересаєв.

Вел. вагу має розгляд традиції перекладу од. тексту як постулового наближення до створення оптимального еквівалента першотв. Критика попередніх перекладів та заг. рівень суч. теорії перекладу створюють той рівень, нижче якого перекладач не може перекладати; коли ж він працює нижче цього рівня, то його праця буде визнана незадовільною. Саме в цьому полягає внесок критики і теорії перекладу в удосконалення перекладацької практики.

Якщо попередні переклади невдали, то створюється В. не першотв. **інваріанта**, не В. **семантико-стилістичної структури (ССС)**, але СССР першого помилкового перекладу. Створюється ціла традиція викривлень першотв. Напр., на незугарний рос. переклад поезії Ботева "Хаджі Димитр", який зробив 1931 С. Городецький, орієнтувалися Я. Кондра (1932, Львів) і В. Левік (1941):

Х. Ботев

На една страна захвърлил пушка,
На друга сабя на две строшена,
Очи тъмнеят, глава се люшка,
Уста проклинат цяла вселена!
С. Городецький
Ружье направо из рук упало,
Сломавшись, сабля легла налево,
Чело поникло, взор тьма застала,
Уста весь мир клычат от тьмева.

Я. Кондра

Кріс йому випав з рук геть наошніб,
Шабля зломалась в лютий хуртєчі,
Чоло поникло — в темряві очі,
Світ проклинає біль молодечий.

У Ботева герої відкидає рушницю й розбиту шаблю. В перекладах вони випали з рук. Домінантний образ знижено Городецьким, а втім Кондрою. Левік помилку навіть посилив: *Ружья и сабли не держат руки*.

Незвідка В. п. наявні вже в перекладі назви тв. Так, вірш Й. В. Гюте "Erlkönig" різними укр. перекладачами тлумачився як "Вільшаний цар" (П. Куліш), "Лісовий цар" (Б. Грінченко), "Вільховий король" (Д. Загул), "Вільшаний король" (М. Рильський).

Зіставний аналіз перекладацьких В. допомагає удосконаленню практики перекладу, а також дає вагомий матеріал для розуміння **творчої індивідуальності перекладачів**. Такий аналіз плідний не тільки з погляду критики перекладу, а й для вироблення рекомендацій часткових і заг. теорії перекладу.

Анатолій Волков

ВАРІАНТНІСТЬ. 1. Конкретна реалізація, втілення в певній кількості текстів явища **варіативності**. Напр., деякі романи О. де Бальзака мають до дванадцятьох **варіантів**.

2. Здатність тексту до варіювання. Фольклор. тв. завжди є варіантними, бо В. визначає форму їх побутування. В л-рі варіантними текстами можуть виступати **традиційні сюжети**, мотиви та **образи** як ті, що вже реалізовані в багатьох текстах (Дон Жуан, Жанна д'Арк), так і ті, що мають тільки два варіанти.

В. в теорії трад. сюжетів є свого роду визначенням, прогнозуванням якісних характеристик того чи ін. матеріалу в його потенційній спроможності до подальших реалізацій в л-рі.

Ігор Зварич

ВАРІАТИВНІСТЬ — явище, яке характерне перш за все для усної нар. творчості. В. є єдиною формою існування фольклор. текстів, наявність **варіантів** яких є свідченням їх побутування і жанр життєздатності. Це явище трад. прийнято вважати однією з найважливіших ознак, що відрізняють фольклор від л-ри. В. визначається як процес безкінечного варіювання текстів усної нар. творчості, які переходять із вуст в уста, від покоління до покоління. Ряд варіантів від найдавнішого до суч. відображає характер змінювання тексту на всіх рівнях.

В. фольклору пов'язана з його усною природою. Писемність — основа літ. буття тексту — відміння цю ознаку в л-рі як позбавлену ґрунту свого існування. Такою є трад. уява про феномен В.

Одночасність акту виконання та акту сприймання зумовлена усною природою фольклор. творчості, оскільки визначає специфіку її створення і побутування. Існування в часі якого-

небудь фольклор. тв., обмежене рамками усного передавання худ. інформації, можливе тільки в багаторазовому його повторенні (виконанні). При цьому кожний слухач в майбутньому міг бути потенційним виконавцем сприйнятого тв. Т.ч., усне багаторазове виконання в умовах відсутності автор. права (анонімність), яке фіксує канонічний статус тексту, зумовлює текстуальні та структурні зміни фольклор. твору — його В., єдину форму існування в часі.

В. яка спостерігається в текстуальній відмінності багаторазових актів виконання тв., може бути (окрім усної форми їх передавання) наслідком цілої низки ін. чинників.

Зміни в тексті можуть вноситися в залежності від обставин його виконання: перед знайомою аудиторією виконавець більш вільно передає текст, аніж перед незнайомими людьми; для дітей казка розповідається інакше, ніж для дорослих; якщо в аудиторії присутні особи, які підлягають сатир. висміюванню, то текст буде виконуватися з "поліпшенням" барв (що, власне, залежить від індивідуальних особливостей виконавця).

Заміна автором забутих слів своїми, близькими за значенням, теж є однією з причин вібрації тексту.

Вібрації текстів можуть включати в себе зміни заг. характеру нар. творчості: поглиблення реалізму, відмирання жанрів легендарно-фантаст. характеру, посилення побутового забарвлення, ідейно-худож. змісту в кін. XIX — поч. XX ст.

Звичайно, що зміни зумовлюються і естет. чинниками: деформація худож. смаків народу, вплив л-ри та ін. видів мист-ва на вдосконалення і руйнування тексту і співу (літ. обробки текстів, їх **інтерпретація** в кіно, театрі, виконання, напр., рос. нар. пісень Ж. Бічевською на естраді).

Т.ч., зміни можуть торкатися різних рівнів нар. творчості:

— виникнення **жанрів**,

— зміни окр. елементів поезики — зменшення стійкості постійних епітетів, поява нов. епітетів і більш вільне їх використання, ніж ст.;

— поява в тв. усної нар. творчості під впливом л-ри властивих їй **ритмів** і **рим.** виражальних засобів тощо.

Звичайно в цьому процесі відбуваються зміни і більш глибокі — структурні. Такий характер змін несе на собі відбиток деформації як одного тв., так і цілої **жанрової системи**. Глибина змінюваності залежить від того, в якому стані знаходиться життя фольклору назагал як системи.

Нормальному функціонуванню системи відповідає поступове накопичення нов. елементів, деформація, відмирання деяких і виникнення нов. жанрів і їх різновидів, народження нов. тв. тощо. Тобто відбувається нормальне, поступове становлення традиції.

Але такий стан системи існує не завжди, інколи наступають періоди, пов'язані з якісною

деформацією, ломкою системи, яку називають "перервою поступовості". Причини виникнення таких періодів можуть бути різними: це і взаємодія декількох культур, що викликає нову якість системи; це і ломка ст. традицій, їх переосмислення при оволодінні нов. Ці етапи "перерви поступовості" вказують на іст. періоди розвитку фольклору і пов'язані з такими ж етапами в історії народів, з "перервами поступовості" в їх соці.-політ., культ. та побутовому житті, в їх колективній свідомості. Такі періоди можуть охоплювати фольклор у цілому як систему і окр. його жанр. системи.

Наведений комплекс причин зумовлює процес В. фольклору, який є відображенням закономірностей становлення традиції. В зв'язку з цим В. набуває особливого значення, бо є своєрідним дзеркалом, в якому знаходять відображення всі зміни іст.-фольклор. процесу: фіксує динаміку змін як окр. тв., так і фольклору як системи.

В літ.-знавстві В. трад. обмежена рамками вивчення суто текстологічного характеру і не розглядається як процес.

Разом з тим, слід зауважити, що В. є відображенням механізмів людського мислення. Оскільки мист-во слова включає в себе фольклор і л-ру як два етапи свого розвитку, то слід зауважити, що процес пізнання дійсності та її відображення є єдиним і безперервним ланцюгом передавання, засвоєння та збагачення традицій. Якщо сприйнятий досвід інтерпретується згідно з потребами часу, умов тощо, то стадії його сприймання і кінцева інтерпретація можуть бути розглянутими як текст і його варіант. В такому разі заг. контекст і кожний з його складників можуть розглядатися на стадії сприймання як **інваріант**, а на стадії передавання як варіант. Т.ч., В. в л-рі зберігає свій статус процесу, виходить далеко за межі чисто текстологічного вивчення, охоплюючи проблеми **модельовання**, проблеми співвідношення **традицій і новаторства**, комунікації та кібернетики.

Ігор Зварич

ВАРІАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ (від лат. *variatio* — зміна, різноманітність) — відоміна теми певного тв. при збереженні його основного змісту. Напр., М. Рильський написав вірш під назвою "Варіації", в якому збережено розмір і ритм вірша М. Коцюбинського "Наша хатка".

Найбільш поширені В. в фольклорі, де кожний тв. під впливом **імпровізацій** виконавців видозмінювався, зберігаючи при цьому зміст.

Але насамперед В. — це муз. форма, в якій тема (інколи дві і більше) змінюються в фактурі, тональності, гармонії, тембрі, інструментовці, тощо. Форма В. має нар. походження. Її джерела в нар.-пісенній та інструментальній музиці, де основна мелодія видозмінювалась при куплетних повтореннях. Особливо багатими варіаціями є тв. хорового виконання. Багатооголосий спів зберігає основний мотив при постійній

змінюваності ін. голосів хорової фактури. В. виникають імпрровізаційно, але це не заважає існуванню більш-менш сталих варіаційних **циклів**. Особливо яскраві такі приклади в багатоголосих культурах України, Росії, Грузії тощо.

Ігор Зварич

ВАРШАВСЬКИЙ ПОЗИТИВІЗМ — сусп. ідеологічний і літ. рух у Польщі останньої третини XIX ст. Назву перейняв від **позитивізму** — заг. европ. наук.-філос. напрямку, засади якого було пристосовано до конкретних потреб і завдань, що постали перед поль. сусп.-вом. Являв собою теор. платформу та практичну програму ліберальної буржуазії щодо господарського та культ. розвитку краю після поразки повстання 1863. Варшавські позитивісти прагнули перебрати провід у житті Польщі від шляхти, що трад. відігравала цю роллю, але пролементувала нездатність вирішити основні нац. і соц. справи. В.п. відкидав шляхетське романтич. гасло, яке сформулював А. Міцкевич: "Мірря сили по намірах, але не наміри по силах". В.п. висуває тези: 1) "органічна праця": переконання в можливості (більш того — єдиній можливості) досягнення господарських, сусп. і політ. цілей шляхом еволюції та поступу — з повним відкиданням методів збройної боротьби; 2) "праця біля підвалин", тобто з нар. масою, зокрема просвітництво та культурніштво; 3) культ науки, віра в її можливості; 4) емансипація жінки.

Генерація представників В.п. в л-рі — Е. Ожешко (1842-1910), М. Конопницька (1842-1910), Г. Сенкевич (1846-1916), а найтиповіший — Б. Прус (1847-1916). В.п. по всіх параметрах бойовничо виступив проти романтизму: від *народа-пана* (*co nie slachta, to nie naród*) до *народа-хама* (*co slachta, to nie naród*). Від панування поезії до переважання прози. Від шляхетського романтизму до реалізму. Поль. вчені звуть 1863-90 рр. періодом П. з огляду на його панування в л-рі.

Розрізняють два етапи розвитку В.п. Перший — підпорядкування худож. л-ри засадничому гаслу утилітаризму. Основним завданням л-ри вважалося безпосереднє втручання в найактуальніші справи, основною позитивною рисою — тенденційність. На провідне місце висувається **публіцистика**: програмові статті ідеолога В.п. О. Свентоховського "Ви і ми", Пруса "Наші грихи". В цих статтях формулювано основні постулати руху, точилася гостра полеміка з консерваторами в політиці й "епігонами епігонів" — продовжувачами віджилих шляхетсько-романт. традицій (т.зв. війна ст. та нов. преси). Основними органами В.п. були часописи "Гшегьонд тигодньови", "Атенеум", "Правда". Створювано переважно т.зв. **романи з тезою** ("Марта" Ожешко, 1873), **п'єси з тезою**, тобто із задалегідь визначеною ідеєю, яку автор доводив своїм тв., а також **побутові комедії**.

Меншу вагу мала поезія — програмово громадянські вірші.

Цей перший етап підготував другий, коли представники В.п. позбулися простолінійного підпорядкування творчості ідеологічним завданням, хоча зберігали вірність позитивістському світосприйняттю. Прикладом є роман Пруса "Лялька" (1887-89), де створено реаліст., а й водночас могутню постать позитивістського героя Вокульського. Три етапи його життя відображають етапи сусп. життя Польщі: **лев** (учасник постання), **віл** (засланець), **вовк** (талановитий комерсант). У цей період **роман** було визнано за вищий гатунок і міцно закорінене в поль. л-рі. Тематично л-ра В.п. висвітлювала головні аспекти життя країни: розвиток капіталу та промисловості (Прус, Конопницька); селянське питання (Ожешко, Конопницька, Сенкевич, Прус), нац. справи: боротьба проти германізації (Сенкевич, Прус); бідунства білор. селянства (Ожешко), євр. питання (Ожешко, Прус). Зберігається традиція відображення найзободенніших проблем на іст. матеріалі (романи з життя Польщі та Литви Ю.І. Крашевського й Сенкевича). Згодом ідейно-творч. шляхи генерації варшавських позитивістів розходяться. Ожешко, а надто Прус, залишаються вірними програмі П. Конопницька наближається до рев.-демократичних поглядів. Сенкевич з 1880-х рр. у іст. романах переходить на позиції шляхетського патріотизму та клерикального романтизму, зокрема з таких позицій зображає в романі "Вогнем і мечем" (1883-85) Хмельничину. На іст. матеріалі виникає ідейно-худож. полеміка: антиклерикальний іст. роман Пруса з історії давн. Єгипту "Фараон" (1895 — 96) і неокат. неоромант. **роман-епопея** про перших християн у Римі I ст. "Quo vadis?" (1897-1900) Сенкевича. В.п. підготував наступні іст.-літ. течії в поль. письменстві: **натуралізм** та "Молоду Польщу". У поль. літ. критиці (П. Хмельовський та ін.) й істор. л-рі (Хмельовський, Б. Хлебовський, С. Тарновський) наук.-позитивістський підхід домінував до 1914.

Період В.п. — друге після періоду "великої романтики". поетів-пророків (*wieszczu*) піднесення поль. літ. Тв. В.п. вийшли на найкращий тогочас. рівень европ. реалізму, здобули міжнар. визнання. У Польщі ці тв. дотепер користуються величезною популярністю в читачів. За статистикою, перше місце — Сенкевич, друге — Прус, третє — Крашевський. Величезний успіх супроводжував кінофільми за романами Сенкевича: "Хрестоносці", "Вогнем і мечем", "Потоп", "Пан Володийовський", "Quo vadis?"; Пруса — "Фараон", "Лялька". (**Екранізація**).

Анатолій Волков

ВЕДМЕЖА ЗАБАВА (ВЕДМЕЖА КОМЕДІЯ) — особливий жанр европ. нар. театру, який був тісно пов'язаний з ареалом розповсюдження ведмеда, гол. героя вистави. Генетично В.к. бере поч. з давн. тотемістичних уявлень про ведмеда як родича чи навіть прабатька людини, з вірою в тісний зв'язок ведмеда з добробутом і здоров'ям людини, з **персоніфікацією** в цьому хазяїні лісу животвірних сил природи. (Цим пояснюється й поширеність образу ведмеда в **казках про тварин**).

Олюнюючи ведмеда, використовуючи кумедний контраст між ведмедем і людиною, поводити ведмедів добивалися коміч. ефектів, розігруючи сценки, які зводилися до **пародіювання** поведінки, манер і звичок людей. Рухи ведмеда самі по собі не були смішними й нічого не означали. Вони наповнювалися змістом і певним сенсом лише тоді, коли супроводжувалися поясненнями поводити. Текст вимовлявся співучо, чітко ритмізованими відтинками з суміжною римою. Лексика була багата на **діалектизми** й просторіччя. Ступінь комізму був різним: від доброго гумору, лагідного жарту до дошкульного, злого висміювання й сатири ("як красні дівичі, молодичі біляться, рум'яняться, в люстерко дивляться, прибираються", "як старий Терентій з хати в снін пробірається, до молодої невістки добирається").

До репертуару В.к. входили: 1) коміч. пантоміми — **пародії** на людські дії. Існували певні регіональні особливості. Так, литовці навчали ведмедів танцювати, крутити млина, ловити рибу, черпати воду, поводити з Московії та Ліфляндії вчили їх лазити по шоглових стовпах, боротися. У подібних пародіях ведмідь веселив зібрання смішними сценками, які пояснювалися примовками поводити; 2) імітація гри на муз. інструментах, які ведмідь тримав у лапах. Вибір інструментів був необмежений — балалайка, дудка, дудка тощо; 3) вистава ведмеда та "кози". Разом із справжнім ведмедем (його часто замінював рязнений у ведмежу шкуру, вивернутий кожух чи горохову соломку) у виставі брала участь ряджена козою людина, причому ведмідь наслідував дії людей, а "коза" зображувала тварину. "Коза" танцювала під барабанний дріб і перестук дерев'яних ложок чи бубонців. Танці ведмеда й кози супроводжувалися **репліками** поводити. В результаті кожен з учасників вистави робив не свою справу, помінявшись місцями, що сприяло створенню додаткового комізму; 4) досить часто в репертуар В.к. входили вистави ведмеда й мавпи (іноді собаки), які чудово виконували бурлескні сценки. В пародіях ці тварини лоповнювали одна одну. А контраст у зовнішності й поведінці ведмеда й мавпи створював додатковий коміч. ефект; 5) танці з ведмедем. Партнером у танці виступав поводити ведмеда, іноді — дівчина, колега поводити; 6) боротьба з ведмедем. У цьому виді вистав використовували

природну пристрасть ведмеда до боротьби. Поводир починав двобій і за ходом "сценарію" обов'язково клав ведмеда на лопатки. В сакральному мист-ві це символізувало боротьбу добродетельного духова. начала в людині зі стихійною могутністю диявола; 7) цькування ведмеда собаками.

Офіційні кола держави й Церкви вели постійну боротьбу з В.к., бо, на думку кліра, ведмідь втілював сатанинські властивості (гра на арфі в присутності акробатки означала гріхопадіння людини, танок ведмеда — танок під музику диявола, а мавпа верхи на ведмеді — брутальночуттєві пристрасті тощо). Так, мимів, які ввели ведмедів, засудили на вселенському соборі в Константинополі (692), викривав Максим Грек, з'являлися заборонні грамоти тощо. Проте В.к. була так популярна і приваблива, що знайшла відображення у різних мист-вах: образотвор. мист-ві XII-XX ст., в т.ч. в лубку, нар. різьбярстві та гончарстві, літ. тв. ("Генерал Топтигін" М. Некрасова), виставах родини Дурових.

Андрій Близнюк

ВЕЛЕСОВА КНИГА — іст.-рел. пам'ятка V — IX ст. укр. народу. Вона є зб. епіч. тв., в яких йдеться про багато літописних подій. Але за тематикою та структурою вона ще є літописом. В.к. оповідає про генезу древніх слов'ян, про їхню історію та міфологію, про довгі мандри та важкі війни. Текст В.к. вміщує також багато відомостей географічного, побутового, та соц. характеру. У ній відображено період існування на Дніпрі держ. союзу сарматів-русів, які підкорили полян-укрів. Текст пам'ятки організований чіткою своєрідною ритмізацією, яка простежується завдяки рядкам, що поч. зі слів: "Се...", "І се...", "Се бо то..."

В.к. було знайдено 1919 Алі Ізенбеком на Харківщині в розореному війною помісті Вел. Бурлук ізюмського та харківського полковника Григорія Донець-Захаржевського. Текст було зафіксовано на березових (за деякими даними дубових) дощечках, які мали завгрубшки до 1 см і площу 38x22 см. Він був подряпаний або випалений. Всі дощечки були скріплені ремінцем — нанизувались на нього. На дощечках були й малюнки. Але тільки три (собака, кіт і сонце) були скопійовані Ю.П. Миролобовим — першим дослідником В.к., що познайомився з дощечками Ізенбека 1925 в Брюсселі. П'ятнадцять років Миролобов опрацьовував тексти дощечок, останки яких були переписані ним 1939. Сумна доля тексту В.к. 1941 помер Алі Ізенбек. Нацисти окупували Бельгію.

Дощечки зникли. Через 15 років після смерті Ізенбека при посередництві О.О. Кура (генерала Куренкова) та С.Лесного (Парамонова) почалась публікація переписаних Миролобовим текстів дощечок в ж. "Жар-птиця". Тоді й була названа книга Велесою. (Сан-Франциско, 1957-1959).

У 1968-70 рр. укр. мовою з'явилися публікації В.к. в Гаазі (вид-во "Млин") і в ж. "Календар

ВЕЛИЧАННЯ

канадійського фермера". Ці публікації базувалися на дуже недосконалому перекладі Андрія Кирпича (Англія). Журнал "Дніпро" 1990 (№ 4) ознайомив укр. читача саме з цим текстом В.к. В газ "Русь Київська" (1994. — № 1-3) було оприлюднено ритмізований переклад укр. мовою автентичного повного тексту В.к., який зібрав і опублікував в 1972 і 1975 рр. М.Скрипник. Ці укр. публікації через Б.Ребіндера (Франція) потрапили в Санкт-Петербург (колишній Ленінград) і вийшли передруком 1990. Ритмізований переклад, що побачив світ в "Русі Київській", зробив Борис Яценко. Саме цей переклад вважається найбільш вдалим. Він вийшов разом з автентичним текстом окр. числом ж. "Індоевропа" в Києві 7502 року від сотворіння світу.

Ставлення вчених до тексту В.к. стримане і упереджене завдяки експертизі 1959 р., яку зробила Л.Жуковська за вказівкою акад. В.Виноградова. Висновок експертизи однозначно стверджував, що текст В.к. — це підробка XIX ст. Існує підозра, що на цей висновок сильний вплив мали чисто політ. чинники — кн. вперше досліджувалась в емігрантських колах і має безпосереднє відношення до прадавньої історії України, яка завжди нехтувалась Москвою як імперським центром, у якому до сьогодні панує нім. тенденція часів М.Ломоносова щодо рус. історії.

В додатку до виданого в Києві окр. кн. тексту В.к. Б.Яценко, спираючись на детальний аналіз лексики, графіки, орфографії, палеографії цієї пам'ятки доводить, що про підробку не може бути й мови. Бо "... навіть вел. колектив вчених енциклопедичних знань не зміг би виготовити такий текст, а ще до того й майстерно спотворити його".

Виходячи з того, що В.к. — найдавн. пам'ятка слов'ян. писемності суч. наука зобов'язана звернути увагу до вивчення та дослідження всіх можливих її рівнів та аспектів.

Ігор Зварич

ВЕЛИЧАННЯ або **ЗВЕЛИЧАННЯ** — поет. висловлювання пошани до людини, прославлення її найкращих рис і вчинків. Переважно В. безпосередньо спрямовується реальному адресатові. Предметом В. можуть бути також події чи явища.

Генетично В. пов'язані із **замовляннями**, тому В. часто поєднані з побажаннями.

Основними худож. засобами В. є **гіпербола**, а також **постійний епітет**, **порівняння**, **повторення**, **риторичні звернення**.

В. мають місце в різних жанрах календарно-обрядових та **родинно-обрядових пісень**. З календарно-обрядових пісень величальне забарвлення мають **обжинкові пісні** та надто **колядки** і **щедрівки**, що в них величають господаря дому, порівнюють його з ясним сонцем, господиною — з ясною зорею, дітей — із зірками. Величаючи парубка, називають його хоробрим

воїном, дівчину — красунею, князівну, королівну або царівною.

У **весільних піснях**, які співають при печінні короваю перед весіллям і в саме весілля, величають молоду пару, рід молодой та молодого, гостей, бажаючи їм усяких гараздів.

Деякі автори (М.М.Шубравська) неточно визначають В. як жанр нар. пісні.

Наявність В. у різних фольклор. жанрах спричиняє постання специфічних мікрожанрів, як от різновид великодніх пісень — **риндзівки**, які були записані на Яворівщині та видані В.Гнатюком. Риндзівки виконувано другого-третього дня великодніх свят. В них величали дівчат або молодичь, які нещодавно побралися.

Специфічно білор. є **валачобні пісні**, які виконуються на перший день Великодня та **родинні величальні пісні**. У рос. фольклорі характер В. мають **в'юншіні**, **масляничні пісні** та **віноградіє** — один з трьох типів великодніх пісень (ін. типи: **колядка** та **овсень**).

В. є основним засобом хвальних літ. жанрів: **сканд. драапа**, **близькосх. касида**, **араб. мадх**, **європ. ода** і **панегірик**. В укр. письменстві вірш. панегірики були поширені у XVI-XVIII ст.: "Вірші на жалосний погреб Сагайдачного", "Вірш на похвалу гербу Острозьких", "Похвала на герб Льва Сапіги" тощо.

У муз.-вокальному мист-ві величальний характер має жанр **прославної кантати**.

Анатолій Волков

ВЕЛЬША ТЕОРІЯ — погляд на появу **постмодернізму**. За нім. культурологом В.Вельшем, "...постмодерн хоч і з'являється після Нов. часу", але по суті справи аж ніяк не "після модерну". Він збігається в часі і просторі з модерном XX ст., відмінність від останнього — лише в інтенсивності: те, що вперше було вироблено модерном у вищих езотеричних формах, постмодерн здійснює на широкому фронті буденної реальності. Це надає право назвати постмодернізм екзотеричною формою езотеричного у свій час модерну.

Володимир Єшкілев

ВЕРЛІБР (від франц. *vers libre* — вільний вірш) тип поет. цілого, з ритмоутвірною основою, отже й одиницею виміру, якого є рядок вірша; теор. межами В. є, з од. боку, **тонічний вірш**, а, з ін., — **поезія в прозі**.

Єдиного словникового визначення В. немає. Це пояснюється розмитістю його теор. критерію, що дозволяє включати у змістовний об'єм цього поняття різноманітні вірш. форми — від поліметричного (такий В. Г.Шенгелі, Б.Бунчук та ін. називають "метризованим"), які можуть входити в компетенцію силабо-тонічної системи віршування, до прозовірша, що характеризується графічним поділом тексту на рядки і обов'язковим сильним наголосом на останньому слові вірша. Різноманітність видів В. дозволяє деяким ученим (В.Баєвський, С.Кормілов, Г.Сидоренко та ін.)

вважати його особливою системою віршескладання; при цьому ряд віршознавців уводять у цю систему деякі форми тонічного вірша, напр., О.Квятковський — **акцентний вірш**; В.Пяст, окрім цього, — **дольник**. Ін. ж розглядають В. як одну з вірш. форм тонічного складання віршів (М.Гаспаров).

При визначенні В. вчені висувають як домінуючу ознаку: або метр. (напр., В.Брюсов характеризує В. як поєднання різних за якістю і кількістю стоп віршів: Кормілов — як нерівноскладові та нерівнонаголошувані вірші), або синтетичну (напр., В.Жирмунський під визначенням В. розуміє вірші, що ґрунтуються на ритміко-синтаксичному паралелізмі), або — інтонаційну (Р.Веллек та О.Воррен, Л.Тимофеев, В.Бурич, В.Рагойша, М.Червенко і М.Горалек, В.Ковалівський та ін.). Здебільшого визначають В. на основі поєднання різнорівневих **фігур** поет. мови (Баєвський вважає, що В. — це неримовані й такі, що не мають розміру, вірші, М.Гаспаров говорить про В. як про неримований акцентний вірш, Сидоренко висуває як основну ознаку інтонаційно-синтаксичну сумірність віршів, а А.Метс — інтонаційно-графічну і т.д.). Комплексний підхід до вивчення В., заснований на співвіднесеності різнорівневих повторень поет. мови, розроблений поль. літ.-знавцем З.Черні, а також А.Жовтісом. В останні часи все голосніше заявляє про себе прагнення дослідників не обмежуватися у визначенні В. його мовленнєвими параметрами, а виробити теор. судження про нього як про худож. ціле. Так, М.Бузеглі доводить, що вільний вірш являє собою ритмоподібну поет. думку, В.Купріянов надає В. статус особливого жанру і т.д.

У цілому, плюралізм теор. роздумів про В. симптоматичний, поет. вільний вірш не вичерпав свого змістовного потенціалу, про що свідчать його інтенсивна розробка і розповсюдження в різних нац. л-рах XX ст., хоча його формування почалося ще в епоху перед- і романтизму, а його витокими були бібл., народнопоет., ант. та літургійні вірші.

Найраніше (у II пол. XVIII ст.) склався нім. вільний вірш. Його формування почалося в імітаціях А.Клопштоком ант. метрів при наслідуванні **Асклепіадової** та **Алкеєвої строф**. Особливу вагу в становленні нім. В. мали переклади давн-грец. поета Піндара (Клопшток, поети "бурі і натиску". Й.-В.Гьоте, Ф.Гьольдерлін), ритм. відтворення якого потребувало "вільних ритмів", заснованих перш за все на принципі нерівностоповості. Цими ритмами користувались поети XIX-XX ст., особливо у тих тв., які були пов'язані з ант. культурою або містили **алюзії** на неї (напр., "Дуїнські елегії" австр. поета Р.-М.Рільке). У XX ст. В. писали Б.Брехт, Г.М.Енценбергер та ін.

Франц. "звільнений вірш" (так іменувався спочатку В., а під "вільним" розуміли те, що в рос. термінології відповідало "вольному стиху"), почав формуватися

в кін. XIX ст. в поезії символістської орієнтації (перш за все А.Рембо) з розхитаного силабічного вірша (порушення правил альтернансу і цезурування, введення нетрал. рими та ін.). Особливого значення В. отримує у XX ст., насамперед у поетів "аполлінерівської" школи — Г.Аполлінера, А.Жаррі, М.Жакоба та поетів, пов'язаних з сюрреалізмом (Л.Арагон, П.Елюар та ін.).

Засновником вільного вірша в амер. поезії вважають В.Вітмена, що видав 1855 зб. віршів "Листя трави", ритми якого зазнали виразного впливу бібл. вірша. Окрім вітменівського вірша, який вплинув на багатьох поетів наступних поколінь (К.Сендберг, М.Голд та ін.), значну роль у розвитку В. відіграли франц. символісти, особливо у перші десятиліття XX ст., не без участі яких була вихована така поет. течія, як **імажизм** (Е.Льюел, В.К.Вільямс, Х.Дулітл, Ф.Г.Флетчер та ін.), зачинателем і метром якого був англомов. поет Е.Паунд, творчість якого розвивалася під сильним впливом кит. худож. свідомості. В. зостається однією з найпродуктивніших форм і в амер. поезії 2-ї пол. XX ст., напр., у поезії "бітників" (А.Гінзберг, Л.Ферлінгетт та ін.).

Англ. вільний вірш створювався у 2-й пол. XIX ст. не без впливу В.Вітмена, а також традиції **білого вірша**. У XX ст. В. представлений іменами Т.С.Еліота, Р.Черча, Дж.Баркера, Д.Д.Енрайта, Д.Холбрука, М.Хемберджера, Т.Х'юза, Е.Тудейта, Д.Кларка та ін. Часто користувалися ним англ. імажисти.

У поль. романт. поезії В. зароджується незалежно від зх.-європ. впливів, навіть раніше ніж в Америці й у Франції (Ю.Словацький, Ц.Норвід). Франц. вплив позначається лише на модерністській поезії С.Виспяньського та Я.Каспровича. В міжвоєнне двадцятиліття В. переважає в творчості т.зв. краківської авангарди (Т.Пейнер, Й.Бжековський, Й.Курек, Й.Пшибось). У ці ж роки поль. віршознавство ретельно розробляє теорію В.

У Росії формування вільного вірша пов'язане з іменем В.Жуковського, який зробив поет. переспів "Слова о полку Ігоревім": текст був поділений на неримовані і неритмізовані рядки. Пізніше (у 40-50 рр.) Я.Полонський, А.Фет та ін., наслідуючи Гьоте і Г.Гайне, зверталися до форми вільного вірша, який звучав у рос. інтерпретації вільним, тобто нерівнонаголошуваним, білим дольником. Відзначимо і переклади І.Тургенєвим (1872) Вітмена, хоча вони і не були оприлюднені свого часу. На поч. XX ст. В. з'являється у М.Кузіна, О.Блока, В.Хлебнікова, В.Маяковського, С.Єсеніна, М.Цветаєвої, А.Ахматової, І.Сельвінського та ін. Пізніше він почав сприйматися не без ідеологічного тиску як власне зх. форма, і лише з кін. 50-х рр. знову і все наполегливіше освоюється як перекладно, так і оригінально поетичне (М.Заболоцький, К.Некрасова, Є.Винокуров, Б.Слуцький, Д.Самойлов, Є.Євтушенко та ін.). У суч. рос. поезії існує ціла плеяда верлібристів.

Укр. В. формувалася під впливом народнопоет. традиції (*Думи*) і нерівноскладових віршів XVI-XVIII ст. Сидоренко розрізняє два періоди становлення В. в укр. поезії: від досилабічного до вільного ("байкового") вірша і вільних віршів Т.Шевченка, який орієнтувався на фольклор. досвід у галузі просодії, і від 2-ї пол. XIX ст. до нашого часу. Цілоком самостійною формою В. стає у Лесі Українки (пер. Гайне "Sturm", близькі до В. оригінальні тв. "Ave regina!" та "Уривки з листа"), а також у І.Франка (пер. "Прометей" Гьоте, вірш. цикл "Вільні вірші"). Значного поширення В. набуває у XX ст. (В.Еллан-Блакитний, М.Шеремет, П.Тичина, Б.Бойчук, Е.Андрієвська, Б.Рубчак, Ю.Тарнавський, І.Калинець, Г.Чубай, В.Герасим'юк, І.Римарук, М.Воробйов, Ю.Андрухович).

Представлений В. і в ін. нац. л-рах XX ст.: білор. (М.Танк та ін.), бельгійській (Е.Верхарн), ісп. (Л.Феліпо), казах. (О.Сулейменов), лит. (Е.Межелайтіс), рум. (Г.Віеру), чилійській (П.Неруда), шотл. (Х.Мак-Діармід), грек. (Г.Сеферис), порт. (Ф.Несса), фін. (Е.Седергран), тур. (Назим Хікмет, Орхан Велі, Меліх Джемлет, Октай Ріфат), корейській (Мьон Донук), ганській (Коджо Тиней Кай).

Спільним для всіх нац. л-р засновком звернення час від часу до В. є зміни в культ. орієнтації епох, які вимагали, зокрема, руйнування нормативного типу вірша. І в цьому В. виявляється вільним щодо вірш. канону. Так, напр., для япон. поезії вільним віршем буде той, який стає опозиційним до **хокку** і **танка**, а для слов'ян. л-р ці інонац. форми сприймаються як вільні за своїм характером, як В. У цілому ж, будучи особливим типом худож. мовлення, який займає проміжне положення між віршем і прозою, В. втрачає периферійне значення, яке він мав у різних нац. системах віршування, і усвідомлюється як вагома міжнар. форма, яка відповідає інтеграційним процесам, що відбуваються в суч. культурі.

Борис Іванюк

ВЕРСІЯ (фр. *version*, від лат. *verso* — зміна, зворот мови). 1. Особливий спосіб шось розповідати як в плані деталей, так і в плані значення. Напр., В. є Біблія для дітей.

2. Спосіб інтерпретувати факт, або серію фактів (версія злочину). В цьому значенні версія виступає з XVII ст.

3. Термін В. часто збігається з **варіантом** у тих випадках, коли під В. розуміють кожний з текстів з якими-небудь змінами. Сім варіантів пісні про Роланда у франц. літ.-знавстві, напр., називаються версіями. Цього значення В. набула в XIX ст.

4. **Переклад** чи **переказ** тв. з однієї мови на ін. Існує багато версій казки про Попелюшку, які відрізняються між собою нац. реаліями та особливостями засвоюючого мов. середовища.

5. Існування яких-небудь тв. у різних видах миства. Так, В. повісті М.Коцюбинського "Тині забутих

предків" є кінофільм С.Параджанова під тією ж назвою. В такому значенні версія ототожнюється з **інтерпретацією**.

(Див. **Интерсеміотика**)

Ігор Зварич

ВЕРТЕП — одна з найдавніш. обрядових форм укр. театру. Окр. дослідники (О.Шокало) вважають, що назва походить від праарійських слів-**архетипів** *вер*, *вир*, що означають вирувати, вертатися, відроджуватися, рости, а також теп — благословенна течія особливих космічних вод, світлової ріки. Звідси, В. має небесно-сонячну етимологію і являє собою обрядове священнодійство, а не видовище. Гол. ритуальним моментом була пісня-молитва, **колядка**. Колядники, які хором співали хвалу Сонцю, повідомляли людям про його народження і висловлювали побажання багатого врожаю, носили з собою п'яти-восьмипроменеви зірку, що знаменувала Сонце — знак Коляди-Радості. З тих часів відомий **гімн** Сонцю "Нова радість встала, що на небі хвала. Над вертепом звізда ясна увесь світ осіяла". З згодом поняття видозмінилося у зв'язку з виникненням і розвитком християнства й тлумачилося як форма лялькового чи нар. театру, або святкового дійства на честь народження Ісуса Христа. Згідно з легендою, в момент народження Месії засіяла ясна зірка над Віфлеємом. У христ. часи Ісусові почали поклонятися, як у поганські — сонцеві. Тому всі почесті воздавалися Христові, проте текст колядки змінився дуже мало:

Нова радість встала,
Яка не бувала.
Над Вертепом звізда ясна
Світлом засіяла.
Де Христос родився,
З Ливи волюплівся...

Отже в центрі уваги поруч з Ісусом — зірка, сонце. Т. ч. відбулася трансформація космогонічного міфу про народження Сина-Сонця Матір'ю-Колядою на легенду про народження Ісуса Христа — Сина Божого — Дівою Марією. Звідси й поняття В. почали тлумачити як синонім чи означення печери, де народився Ісус. Вважається, що одним із значень цього слова є *печера* або *печро* — під духа Сонця.

Іноді назва даного виду мист-в включає якусь певну символічну ознаку, від котрої розвивається загальне найменування. Так, у поляках цей тип творів має назву *jaselka* — від *ясла*, жоліб, де нібито Діва Марія народила свого сина, у білорусів — *бе(а)тлейка* — фонетична варіація від слова Віфлеєм та ін.

Переважаюча більшість дослідників вважає, що В. в Україні зародився в 2-ій пол. XVII ст. і був тісно пов'язаний з **шкільною драмою** та **інтермедією**. Проте трактування цього питання далеко неоднозначне. Шокало відзначає, що на Лівобережній Україні були відомі три тексти вертепних драм, а на поч. XVII ст. В. проник і в

Галичину. Відомо також, що поль. В. (*jaselka, szopka*) являв собою лялькову виставу літургійного плану і зустрічався на поч. XVII ст. (І.Дахновський "Діалог про чудесне народження Сина Божого", 1621).

В Україні В. називали скриньку, або будиночок для лялькових вистав. Це були різні за своїми конструкціями споруди: двоповерховий будиночок розміром 150x150x50 см (можливі відхилення), котрий демонструється у бібліотеці поміщика Галаганів у Сокиринцях на Полтавщині. Відомі й моделі триповерхової скриньки. На зх-укр. землях В. найчастіше являв собою макет селянської хати або церкви. В останньому випадкові видно явний вплив літургійного зх-європ. В. Ведучий В. за допомогою відповідних важелів, змінюючи тон, пересував фігурки і мовив за них. На горішньому поверсі, як правило, розігрувалися євангельські сцени з царем Іродом, сх. царями, янголами, смертю, чортом та ін. На нижньому — сцени земні, світські, пронизані гумором, а часто й сатир. зарядом, де брали участь Козак, Чорт, Солдат-Москаль, Шинкар-жид, Циган та ін. Досить часто вдавалися до **трагестії** — переодягання.

У свій час В. набув значного поширення й авторитету. Ним опікувалися офіційні установи (запис від 1666 про видатки Львівським братством на будівництво В.). Укр. В. з самого поч. був демократично-світським, що дуже різнило його з зх-європ. ляльковим театром, котрий перебував у лоні Церкви.

Напр., поль. В. (*шопка*) маючи довільний текст, все ж більш ніж на одну третину, являв собою **перифрази** святого письма, які поєднувалися з окр. світськими елементами. Видовища народження Сина Божого демонструвалися або в костюлах, або в "законних" чи єзуїтських школах. В Україні з В. найчастіше ходили студенти Києво-Могилянської академії, мандрівні дяки. Вистави проводилися не лише у різдвяні дні, а й впродовж усього року. Фактично В., як оригінальний різновид лялькового театру, став засобом існування бідних студентів, які й поширили його у XVIII ст. далеко за межі України (Центр. Росія, Сибір — Іркутськ).

В. не має усталеного тексту, існує кілька його **редакцій**. Найдавніш. з них — Волинська редакція, збережена у рукописному збірнику 1788-1791 рр. і опублікована І.Франком, Сокиринський вертеп (1771). Перша публікація укр. В. належить М.Маркевичу (у кн. "Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян", 1861). У вертепних текстах яскраво простежується тема возвеличення Сонця-Зорі-Звізди, на яку пізніше накладалися христ. ідеологічні нашарування. Центр. же образом залишається Зоря — Знак Коляди, яка й відбита на вертепних будиночках, — оскільки з першою вечірньою зорею починається обряд В. й колядки, а з вранішньою припиняється.

Складається вертепна драма з двох частин-дій. Перша з них являє собою різдвяну драму, дія якої розпочинається на верхньому поверсі будиночка бібл. легендою про народження Ісуса Христа та подальше винищення всіх немовлят чоловічої статі за наказом Царя Ірода. Як правило, перша частина складалася з 13-17 картин, де і розгортався **євангельський сюжет**. Цар Ірод постійно оточений воїнами-охоронцями, які проте не в силі зупинити Смерті, котра стинає кривавому тиранові голову, а Чорт із задоволенням тягне безгладлене тіло у лебло. Перша канонічно-рел. частина сповнена також і окр. світськими первнями, часто нац. забарвленими. Так, пастихи були одягнені як селяни, мали сопліки, говорили нар. мовою. Важлива функція відводилася хорові, котрий, співаючи, повчав у епізоді, коли Ірода Чорт тягнув до пекла: наголошував, що це доля всіх тих, хто розкошував на цьому світі.

Смерть виступала в образі кістяка з косою і, виголошуючи монолог, відзначала, що ні походження, ні становище не врятують від коси. У канонічній частині є ряд побутових елементів, значна також сатир. наповненість. Сцени рел. змісту під впливом інтермедійної частини скорочувались, або й зовсім зникали, залишаючись тільки як сцена приходу пастихів до печери-вертепу, де народився Христос.

Друга частина — світська, яка виконувалася на нижньому поверсі, являла собою серію картин-інтермедій (як правило 28-31), котрі практично не були пов'язані з попередньою дією. Лише Чорт брав участь у другій частині, всі ж ін. персонажі були нов., а їх склад значною мірою відтворював структуру тогочасного сус-ва, його звичаї. Образи вертепної драми були яскраво індивідуалізовані різними засобами. Так, Козак-Запорожець був значно більшим від усіх ін. дійових осіб і уособлював собою героїчну постать, сповнену соц. сили й людської гідності. Козак, як правило, завжди перемагає усіх ворогів, а у монолозі розповідає історію визвольної боротьби народу проти різноманітних поневолювачів. Кожен образ-персонаж був індивідуалізований за допомогою мов. засобів, а також зовнішністю ляльки та її одягом. Вертепні образи сповнені гумору з різними сміховими відтінками — від сарказму і ідкої іронії до теплого добродушного гумору.

Завдяки комічно-побутовим сценам В. став основою для розвитку в подальшому укр. літ. комедії.

Одночасно з ляльковими у багатьох місцевостях існував "живий" В., котрий являв собою фольклор. театр відомий під назвами: іроди, героди, королі, ангели, пастирі та ін. Характерною його ознакою були костюмовані виконавці, які в залежності від етнографічної зони здійснювали варіантність тексту, складу виконавців, костюмів та ін. При тому в основі була новозавітна легенда про народження Ісуса Христа.

Юрій Гречанюк

ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ — пісні, що супроводжують хід весільного обряду. В.п. органічно пов'язані із обрядом весільної драми, вони описують дійових осіб весілля, констатують дії учасників, супроводжують обряд на кожному етапі: сватанні, заручинах, плетінні вінка, виготовленні гілля, розплетінні коси, покриванні молодою та ін. Під час весілля звучать пісні заклиального, величального, гумор., ритуального чи лір. характеру. Весілля також супроводжують причитання та **замовляння**. В.п. виконуються переважно дружками від імені молодої чи її батька або матері. Під час виготовлення, випікання та прикрашення короваю коровайницями виконуються коровайні пісні. Часом весілля супроводжує жіночий хор. На сватанні від імені молодої співають пісні про несподіваність приходу старостів:

Ой поїду я ла шавелю рвати —
То ж у мене свати в хаті.
Я думала, що гулять прийшли, —
Вони мене підмовлять прийшли.

Мотиви пісень на заручинах такі ж як і на сватанні: розлука з батьківським домом, туга за дівочтвом, непокоєння за свою майбутню долю.

Протягом усього весільного дійства звучать пісенні побажання радості, любові, злагоди та доброї долі молодим. Пісні, що виконують під час випікання та прикрашення короваю, звучать із заклиральними інтонаціями:

Мина коровай ідемо,
На коровай муку несемо,
Ще й рожові квіти,
Щоб любились діти.

На дівич-вечорі подруги молодої співали сумні пісні про красу нареченої та її тугу прощання з батьківським домом, про майбутню тяжку долю в чужому домі.

Вел. групу становлять лір. В.п., у яких розповідається про долю молодої в чужій сім'ї, жаль за батьківським домом, прощання з вінком як символом дівочтва. Ці пісні виконують на сватанні, заручинах, плетінні вінка, запросинах на весілля, за столом у молодої після шлюбу. Поширена діалог. форма таких пісень (розмова дочки і матері, уявна розмова молодої із майбутньою свекрухою):

"Куди дочку убираєшся,
Чи між дружки?
Що так рано умиваєшся?
А чи між бояри,
Чи між турки?
"Піду, ненюко, між чужії люди,
А чи між татари.
Ой мені там горенько буде."

В.п. характеризуються особливою поетичністю, наявністю власної системи образів, у якій молоду називають зорею, ластівонькою, вишенькою, зозулею, княгинією, молодого — князем, соколом, місяцем.

Скрізь у слов'ян. народів існує давн. звичай зачиняти ворота та двері у домі нареченої. Брати молодого обороняють вхід у двір, але ніде, окрім як у білорусів, не зустрічаються елементи озброєного захисту нареченої, стрільби із рушниць, взламывання дверей чи воріт. Це є специфічною ознакою білор. весілля, яка залишила свій слід у обрядових піснях:

Кола щеслева двара	Штобы дзевачку там узязи
Да высокая гара,	Бярэце Марічку мыладу!
А ні ухаць, ні узьці,	Умня рыба баяры,
А ні міма перайці!	Бярэце ружжы, грамады,
Трэба гору руйнаваці,	Пушчайце стралу па сялу
Трэба двору дабываці,	Прабывайце сцену кам'яну.

Вищеперелічені етапи обряду містять у собі прадавні спільні слов'ян. первні. Так, напр., звичай викрадення нареченої, плетіння вінка, випікання короваю чи символічне пов'язання молодих, що знову ж таки зафіксовано у В.п. Напр., у білор. весільнім обряді:

Свінчалі, свінчалі, малых звязалі
Шо жавым платочкам,
Што ня ручкамі разв'язалі,
Што ня ножыкам разрэзалі,
чив укр. В.п.:
Зв'язали твою дочку з панічем,
Зв'язали рученьки рушником.

У худож. лір-чимало тв., у яких зображується весільний обряд чи він стає центр. подією. В укр. письменництві це — "Наталка-Полтавка" І.Котляревського, "Маруся" та "Сватання на Гончарівці" Г.Квітки-Оснор'яненка, "Назар Стодоля" Т.Шевченка, "За двома зайцями" М.Старицького, "Великий шум" І.Франка, "Земля" О.Кобилянської, "Свіччине весілля" І.Кочерги та ін.

Наталія Лихоманова

ВЕСНЯНКА — календарно-обрядова пісня слов'ян. народів. Співають такі пісні з березня — місяця пробудження від зимового сну дерев, зокрема берези, з соку якої робили напій (звідси й назви березень, березіль). В. починають обрядовий цикл забезпечення врожаю — саме в цьому полягає давн. магічний сенс, до якого додалися пізніше різні нашарування. Виконували В переважно дівочі хори, закликаючи весну: "Ой, весна-красна, що нам винесла? Ой, винесла тепло і добрее літечко". Зиму, мороз, смерть закликали та гнали.

У найстаріших В. очевидні риси первісного синкретизму, пісні — танка-гри: поєднання тексту, наспіву, міміки, руху й драм. дії в ігровому хороводі; пісня-танок-гра у воротаря, дударя, короля, мака, перепілку. Показова відома всім слов'янам В. "Просо". Вона виконується в хороводі, що розбитий на два "ключі" (т.зв. антифонний спів). Перший ключ наступає, співаючи, другий відступає:

А ми просо сіяли, сіяли,
Ой, дід ладо, витогнем, витогнем!

Другий, співаючи, наступає; перший відступає:
А ми просо витогнем, витогнем,
Ой, дід ладо, витогнем, витогнем!

Така пісня-танок-гра відображує прадавню боротьбу рільників за землю й загрози сусідів-кочовиків. В. назагал притаманне поєднання аграрних мотивів з мотивом здобуття дівчини. В цій В. суперечка завершується переходом дівчини з другого ключа до першого. В пізніших В. театр. складником немає: лишається хороводний спів і т.зв. кривий танець.

У В. кличуть птахів, а на день "сорока мучеників" печуть "сорок жайворонків" (за законом наслідувальної магії приліт птахів мав спричинити прихід весни). Мотиви магічного впливу на сільськогосподарські роботи (орання, сіяння) сполучаються з мотивами культу померлих. У пізніші часи В. втрачають магічний сенс, перетворюючись на трад. молодіжні ігри, а водночас стають лір. піснями. Часом у таких В. звучать і сумні й гумор.-глузливі, а найбільше любовні, поєднані з напрозорчуванням весілля, мотиви:

Ой, дощику-поливайкичу,
Поливай, поливай,
Козаченьку до дівчини
Прибувай, прибувай!

У Галичині замість назви В. вживають слова: **гагілки, гаївки, ягівки**.

До мотивів і образів В. зверталися укр. поети І.Франко, П.Грабовський, Леся Українка, М.Рильський, А.Малишко.

Людмила Волкова

ВИБІРКА — процес формування вибіркової сукупності худож. матеріалу, який безпосередньо вивчається методом **кількісного** аналізу. Визначення В. — один з найважливіших етапів наук. дослідження. Соціологи розрізняють поняття генеральної та вибіркової сукупності. Генеральна сукупність включає всі без винятку елементи, що складають об'єкт дослідження (напр., всі **варіанти** однієї казки; всі тв. на певний традиційний сюжет входять у генеральну сукупність). Вибіркова сукупність включає тільки певне число елементів, напр., ті варіанти казки, які зафіксовано в покажчику А.Аарне або Больте-Полівки; лише ті тв. на даний трад. сюжет, які вказано в покажчику Е.Френцель.

Визначення вибіркової сукупності повинно максимально збігатися й за основними якісними характеристиками зі структурою генеральної сукупності. Вірне визначення вибіркової сукупності дозволяє при допустимо мінімальній кількості досліджуваного матеріалу робити достовірні наук. висновки.

При формуванні вибіркової сукупності худож. матеріалу використання видів і методів В. різко обмежено. Це пояснюється гол. чином тим, що в більшості випадків неможливо визначити генеральну сукупність, тобто встановити, скільки всього худож.

матеріалу знаходиться в певний літ.-іст. період. Відсутність каталогів, майже не досліджена творчість маловідомих письменників, загублені або невидані худож. тексти утруднюють цю роботу. За цих умов, коли необхідно визначити В. чисельного матеріалу, доцільно застосовувати випадкову В. з використанням методу "снігового клубка".

Метод "снігового клубка" передбачає формування вибіркової сукупності, числа тв., необхідних для додаткового виявлення послідовного і кропіткого виявлення худож. текстів на основі бібліографічних та ін. джерел. Другий етап формування вибіркової сукупності пов'язаний з визначенням якісних ознак (формально-об'ємних та змістовних), виявлених у худож. текстах. Формування В. може вважатися закінченим у тому разі, коли спостерігається процес "насичення" В., а саме — нові додатково виявлені тексти вже не впливають на гол. характеристики і тенденції якісних ознак родової спільності.

В тому разі, коли невідома генеральна сукупність худож. матеріалу, об'єм вибіркової сукупності чисельної системи можна визначити за допомогою певної процедури. Експериментальні дані засвідчують, що "насичення" об'єма вибіркової сукупності настає при вивченні більше як п'ятдесяти відсотків виявлених текстів. Якщо врахувати, що за яких-небудь причин не визначена така ж сама кількість худож. текстів, то очікувана генеральна сукупність буде становити вдвічі більше текстів, ніж реально виявлених. На основі очікуваної генеральної сукупності визначається кількість тв., необхідних для дослідження.

При визначенні об'єму вибіркової сукупності необхідно врахувати і те, що при вивченні якісних ознак кількість худож. текстів визначається для кожної родової спільності або для кожного періоду окремо (напр., для вивчення якісних ознак ХІХ-ХХ ст. об'єм вибіркової сукупності потрібно визначити окремо як для ХІХ, так і для ХХ ст.).

У кожному конкретному дослідженні тип В. і об'єм вибіркової сукупності значною мірою залежатиме від предмета дослідження. В роботах, які застосовують кількісний аналіз численних худож. тв., особливу увагу слід приділяти опису видів і методів формування В., а також використовувати експертні оцінки літ.-знавців та соціологів.

Микола Ярмистий

ВИД ЛІТЕРАТУРНИЙ — відносно стійкий тип худож. структури в межах літ. **роду**. В логіці родо-видові відношення впорядковують елементи класифікаційної системи: під родом розуміють клас, що містить в собі ін., під видом — клас, що міститься в ін. Відповідно і в літ.-знавстві розрізняють види **епосу** (**епопея, роман, повість, оповідання, казка** та ін.), **лірики** (**пісня, буколічна поезія** та ін.) і **драматургії** (**трагедія, комедія, власне драма**).

На існування В.л. вказував ще Арістотель, коли говорив, що за предметом наслідування серед драм. тв. слід розрізняти комедію та трагедію. В подальшому В.л. знаходить теор. обґрунтування в працях Н.Буало, Г.Е.Лессінга, Ф.Шіллера, Г.В.Ф.Гегеля, В.Белінського та ін.

У наш час під В.л. здебільшого розуміють модифікацію літературного **роду**; в свою чергу, модифікацією В.л. називають **жанр**.

Незважаючи на формальнологічну стрункність такої системи, чимало вчених з нею не погоджуються: іноді просто пропонуються ін. термінологія: рід — жанр — жанр. різновид, модифікація або форма; в ін. випадках заперечується доцільність самого потрійного поділу як надто подрібненого (напр., пропонуються розрізняти тільки рід і жанр). Певною підставою для подібних поглядів є той факт, що незрідка (особливо в ліриці) досить важко буває розрізнити В.л. і жанр. Т. ч. питання про необхідність застосування поняття В.л. залишається відкритим.

Олександр Бойченко

ВИДИННЯ — жанр сер-віч. л-ри, який являє собою розповідь відомого християнина про "бачене" ним у "потойбічному світі". Це могла бути як благочестива, так і грішна людина, що після "повернення" спокутує свій гріх. В. задовольняло інтерес віруючих до життя після смерті, до долі грішників у пеклі та праведників у раю тощо. Звичайно В. мало певний настановчий характер, оскільки скеровувало людину на праведне життя.

Розповіді "очевидців" про пекло, чистилище та рай були поширені як у візант., так і у зах.-європ. сер-віч. літ-рі. В. притаманний багатий фант. первень, який поєднаний з побутовими, реаліст. образами та деталями. Іноді В. були частиною житій святих та літописних оповідань. Ще за ант. часів з'явилися вигадані оповідання у формі В. (Платон, Плутарх, Ціцерон). Апогею цей жанр досяг у "Божественній комедії" Данте. До XII ст. В. (крім сканд.) створювались лат. мовою. Так, першу частину ісландської "Едди молодшої" (1222-25) складає "Видіння Гульві" — своєрідний унікальний огляд давньогерман. **міфів**. На ін. мови переклади з латини з'являються з XII ст., а з XIII ст. — оригінальні В. нар. мовами. За своїми джерелами цей жанр пов'язаний з канонічною та апокрифічною рел. л-рою.

Жанр В. споріднений жанру чудес, бо В. є також чудо. Як жанр він склався вже у ранньосер-віч. л-рі: тут присутній стандартний план та набір образів і мотивів. "Зустрічі" з іст. особами, що мучаться на тому світі за негідне життя, давали можливість авторам висловити свої політ. пристрасті.

У лат. л-рі XII-XIII ст. тв. в жанрі В. створювалося небагато, але вони мали вел. популярність. Напр., "Видіння Тнугала" (XII ст.), "Видіння Фулберта" (XIII ст.) збереглися у багатьох

рукописах та різномов. перекладах. Гол. прийом В. — "одкровення уві сні" невдовзі перейшов у куртуазну та міську дидактичну л-ру ("Роман про Троянду", "Видіння Петра-Орача").

В. відомі слов'ям. Надто поширеним було "Ходіння Богородиці по муках", яке побутувало в Хорватії, Далмації, Боснії, Сербії. В Болгарії більшість В. перекладалося з грец., але в них вносились деякі риси тогочас. життя болгар. Монг.-татар. навала спричинила в давн.-рус. л-рі переклад **апокрифа** "Видіння Даниїла", який відповідав траг. подіям на Русі. Були тут й свої В. Так, у "Киево-Печерському патерику" В. призначалась роль піднесення та зміцнення авторитету рус. церкви у політ. житті сусп-ва.

Широко використовувалися В. у л-рі **бароко**. За їхньою допомогою Стефан Яворський прославляв могутність Рос. держави. Але вже його сучасник Феодан Прокопович виступив проти цього жанру й наполіг на його забороні.

Згодом В. як жанр зникає, але продовжує існувати як худож. прийом. В. галюшінаші, сон як форма худож. умовності стала трад. у світ. літ-рі. До неї зверталися як романтики, так і реалісти. У нім. л-рі — Е.Т.А.Гофман, Т.Манн ("Чарівна гора"), Г.Гессе ("Степовий вовк"), С.Гермлін ("Лейтенант Йорк фон Вартенбург"); в англ. — С.Т.Колридж ("Кубла хан, або Видіння вві сні"), Дж.Фаулз ("Хробак"); в амер. — Е.По, Н.Готорн, А.Бірс (новела "Випадок на мосту через Совиний струмок"), Дж.Лондон ("До Адама"), у франц. — Г.Флобер ("Спокуса святого Антонія"), Ш.Бодлер; у поль. — А.Міцкевич (балада "Романтичність", "Дзяди"), Ю.Словацький ("Поема П'яста Дантишка, герба Леліва, про пекло", "Кордіан"); у чех. — К.Чапек ("Мати"); у молдавській — Й.Друце ("Птахи нашої молодості"). Широко прийом В. застосовувано в рос. літ. від "Видіння на берегах Лети" К.Батюшкова. "Видіння" К.Рилєєва. "Лефортовська маківниця" А.Погорельського, "Відлюдний будинок на Васильєвському" В.Титова аж до драми К.Симонова "Четвертий". Особливо варто виділити використання укр. фольклор. мотивів В. у "Вечорах на хуторі біля Диканьки" М.Гоголя.

Представлений цей прийом і в укр. л-рі. За його допомогою Т.Шевченко в поемі "Сон" змальовує вражаючу сатир. картину аморальної державно-кріпосницької дійсності. Прийом зустрічається й у творчості І.Франка ("Каменярі", "Сон князя Святослава"), М.Коцюбинського ("З глибини", "Сон"). У новітній л-рі прийом В. використовували М.Куліш, В.Дрозд, В.Шевчук.

Валерій Лавренюк

ВИМИСЕЛ (худ. вимисел) — теор. категорія, що складалася іст. і зазнає суттєвих змін в процесі розвитку мист-ва різних епох. У найширшому розумінні слова ця категорія являє

собою вільне розкриття твор. думки митця, все те, що уявлене автором і є результатом його твор. фантазії. Т. ч., робота уяви є психол. підставою для В., який, залежно від різних підходів до розкриття його заг. значення і місця в л-рі та мист-ві, має два рівні: В. як "життя" та В. як "фантастика". Якщо для першого рівня характерне відображення реальності життя, прихильність до нього автор. думки, то для другого, що з'явився значно пізніше, — навпаки, звільнення В. від реалій життя, вільний політ твор. фантазії. Однак для обох рівнів характерний підхід до В. як необхідної обставини створення дійсно худож. твору.

Худож. В. — це передусім В. образний. У представників різних твор. напрямів ідейне звучання того чи ін. образу може бути зовсім відмінним (напр., образ Б.Хмельницького — у Н.Рибакі, Загребельного — і у Г.Сенкевича, П.Куліша; образ Пугачова у О.Пушкіна, В.Шішкова — і у гр. Г.Саліаса). В. зумовлений світоглядом письменника, його життєвою позицією. Він пов'язаний з поняттям артефакту, з процесом творіння, а не простого відображення життя. В. є структурною основою мист-ва, необхідною умовою, при якій воно виникає і розвивається.

Митець намагається створити світ таким, яким він його бачить, в багатьох випадках ідучи шляхом його ідеалізації. Ще в ант. часи митці не виходили за межі красивого в буденній природі, поліпшували людську натуру. Ідеалізація світу в людській уяві вбачається і у різних фольклор. жанрах, які можуть бути з настановою на В. чи без неї. Така настанова яскраво проявляється в **казці**. Але В. завжди обмежений там, де є певна традиція.

Проблема відношення худож. образу до відтвореної реальності вперше постає в Давн. Греції. За словами Г.Е.Лессінга, ст.-давні греки вважали остаточною метою мист-ва, на відміну від науки, не істину, а утіху, тому в них навіть мист-ва підлягали громадським законам. Але прив'язаність їх до реального життя, обов'язковість правди і виразності в мист-ві вплинули на зародження теорії "наслідування природи", згідно з якою вже самий факт правдоподібного відображення дійсності є важливим естет. досягненням (Платон, Арістотель, Демокріт). Арістотелеві належить теза про те, що мист-во як особливий вид творчості може відтворювати не тільки те, що було чи є, але й імовірно в житті. Наслідування, з якого бере поч. мист-во, є нахилом, притаманним людині, як і ін. живим істотам, але розвинутим в ній значно більшою мірою. Т. ч., Арістотель одним з перших в історії звертає увагу на природу мист-ва, рівень мислення людини. Саме завдяки неадекватності дійсності, багато в чому залежної від об'єктивних законів та мист-ва, в якому, завдяки привнесеній автор. суб'єктивності,

дійсність може бути зображено не тільки такою, якою вона є, але й кращою або гіршою, і виникає В.

Протягом століть мист-во сприймалося багатьма авторами як відтворення реальної дійсності, а про створення ним неймовірного, заснованого на вільній фантазії автора світу йшлося тільки у зв'язку з натяком на важливі повчальні сторони дійсності, прихованою метою вираження правди. Значну роль також відіграла традиційність форм, сюжетів, як напр., в добу Сер.-віччя при створенні **лицарських романів** та поем.

Давня ідея переваги реальності перед суб'єктивністю, уявою, до відкритого відбиття якої у мист-ві сусп-во довгий час ще не було психол. готовим, знаходила відгук у трактатах Леонардо да Вінчі, А.Дюрера, Ж.А.Ватто, якоюсь мірою у Д.Дідро, Лессінга та багатьох ін. митців. Широко відображена вона в **класицизмі, реалізмі** і особливо в **натуралізмі** (теорію "наслідування природи" часто називають "первісним натуралізмом"). У класицизмі, теоретиком якого був франц. поет Н.Буало, ця ідея виражалась в **єдності** місця, часу і дії в худож. тв., суворому слідуванні певним жанрам, приділенні особливої уваги правдоподібності, яка була протиставлена правді.

Значні відмінності у ставленні до худож. В. існують між **романтизмом** та реалізмом як двома різними, але взаємодіючими худож. системами. У сфері естетики романтики протиставили класицистичному "наслідуванню природи" твор. активність митця, який намагається перетворити реальний світ. Митець створює свій світ, красивіший і реальніший за світ дійсний. Романтики захищали твор. свободу митця, його фантазії, тяжили до фантастики, **гротеску**, демонстративної умовності форми, тобто до В. другого рівня, а також боролися за широку іст. основу для поезії. У зв'язку з цим дуже характерним є інтерес до фольклору (в Німеччині — зб. нар. пісень, видані А. фон Арнімом та К.Брентано, нар. казки, видані братами Грімм). Для романтиків краса мист-ва — не у створенні типового (як для трад. реалістів), а у створенні нов., незвичайного.

Зовсім ін. підхід до розуміння В. знаходимо в реалізмі. М.Чернишевський писав про мист-во як про "підручник життя", "суррогат" дійсності, а І.Тургенев наполягав на тому, щоб художник завжди лишався вірним правді, бачив найвище щастя у відображенні істини, реальності життя. Тобто, в реаліст. тв. факти життя лежать в основі В. Він виявляється в тісному зв'язку з типізацією в зображенні різних явищ, людських характерів їх узагальненням, знаходженням якоїсь окр. риси чи характерного моменту, який би найяскравіше підкреслював те більш широке явище чи психол. тип, про який ідеться у тв. (напр., купівля мертвих душ в поемі М.Гоголя "Мертві душі"). Худож. В. в реаліст. тв. служить правді і виступає поруч з поняттям "іст. правди". Хоча іноді (особливо в л-рі т. зв. **соціалістичного**

реалізму) "іст. факти" можуть виявлятися хибними (напр., в укр. л-рі — в п'єсах О.Корнійчука "Загибель ескадри", "В степах України", в рос. л-рі — в романах О.Фадєєва "Молода гвардія", П.Павленка "Шастя"). В цьому випадку неправда офіційно видається за правду і служить для досягнення певної політ. мети.

Натуралісти (Е.Золя, бр. Гонкури, М.Успенський, Г.Запольська, та ін.) взагалі відмовлялися від В., прагнучи до точної документованості літ. твору і вважаючи, що "вел. мист-во повинно бути наук. і безособовим" (Г.Флобер).

Підхід модерністів до В. був зовсім іншим. Л-ра і мист-во **модернізму** пішли далі від романтиків шляхом звільнення В. від реалій життя. В їх тв. він є наслідком мислення про цей світ (за висловленням П.Пікассо), вільний політ фантазії. Разом з тим, він серйозно відрізняється від **наукової фантастики**. Напр., романи Ж.Верна, Г.Дж.Веллза, які, хоч і змальовували такі явища, які здавалися надзвичайними і яких в реальності не було (елемент надзвичайності, дивовижності, певною мірою понадприродності має вирішальне значення для визначення фанта. тв.), але всі ці явища в принципі могли б бути в реальності (багато з них вже дійсно існує), науково вони виправдані. Модерністи ж намагалися створити нову реальність, нові **міфи**, не перетворювати дійсність, але створювати власну. Прикладами можуть слугувати картини А.Матісса, П.Пікассо, К.Малевича та ін. малярів, проз тв. В.Брюсова, М.Кузміна та ін. письменників. За словами О.Вайлда, "мист-во — дзеркало, що відображає того, хто в нього дивиться, але зовсім не життя". Якщо, напр. М.Прішвін ототожнював казку з реальністю, а В. — з правдою, писав про виховну роль мист-ва, то Вайлд, навпаки, зосереджував увагу на некорисності мист-ва та виступав проти "культу фактів".

Повністю відходить від цього культу і широко розповсюджений у 80-і — на поч. 90-х рр. ХХ ст. в багатьох країнах світу жанр **фентезі** (У.Толкієн, С.Кінг та ін.), що являє собою повністю звільнену від реальності, комплексу "правдоподібності", фантастику, більш схожу на вел. літ. казку. Хоча В. у фентезі пов'язаний з міфологією, різними фольклор. сюжетами, але цей зв'язок є лише поштовхом до В. другого рівня і майже не обмежений трад. формами.

Взагалі, придивившись до різноманітних напрямів, течій в малярстві, л-рі нашого століття (**імпресіонізм, естетизм, неоромантизм, імажизм, імажинізм, акмеїзм, футуризм, експресіонізм, ексистенціалізм, поп-арт, соц-арт** та ін.), можна з впевненістю сказати, що ХХ ст. — період розквіту різних форм худож. В. В цей час зростає також інтерес до психол. суті В., про що писали З.Фройд, К.Юнг та деякі ін. вчені.

Культури Сх. або Африки й деяких ін. регіонів, в яких ніколи не вимагалось такого естет.

критерію, як *мімесис*, подають численні зразки вільного фантазування, тут В. грає набагато конструктивнішу роль, ніж в європ. культ. регіоні.

Юрій Ткачов

ВІДРОДЖЕННЯ, або **РЕНЕСАНС** (франц. Renaissance) — самобутня цілісна іст.-культ. доба переходу від Сер-віччя до Нов. часу, яка відзначається надзвичайно потужним сплеском інтелектуально-креативної енергії та стрімким злетом твор. духу, що явив себе у вишуканій досконалості **сонетів** Ф.Петрарки, неосяжній чарівності "Мони Лізи" Л. да Вінчі, філос. смутку геніальних трагедій В.Шекспіра.

Синтезуючи ант. та сер-віч. традиції, Ренесанс не тільки сформував оригінальний якісно нов. тип культури, але й створив плідні стимули подальшого культуротворення, накреслюючи магістральні шляхи багатовікового розвитку європ. цивілізації.

Іманентна сутність ренесансного типу культури зумовлена тим, що створюючи зону взаємного контакту двох основоположних начал європ. духовності (античності та християнства), він постає водночас і як тип *перехідний*, і як тип *новаторський*. Ця амбівалентність спричинює глибинні внутр. протиріччя, і певну типол. цілісність даного типу культури, який зачаровує необмеженою розкутістю твор. уяви, грандіозністю інтелектуальних прозорь і вражає тим, що полярні сторони людського буття ("верх" і "низ") одержали статус рівноправних об'єктів мист. уваги.

Ренесанс характеризується універсалізмом (міцною спаяністю, відносною нерозчленованістю культ. аспектів), а також певними просторово-регіональними та хронологічними відмінностями нац. проявів.

Ренесансознавство — сукупність різноманітних гуманітарних студій, об'єктом дослідження яких виступає доба В., взята як цілісність чи у будь-якому із своїх багатогранних аспектів — і на зорі свого існування (Лібрі, Ж.Мішле, Г.Фойгт, Я.Буркхардт, П.Біцилли та ін.), і на суч. етапі розвитку має яскраво виражений дискусійний характер. Стартовою точкою процесу вивчення В. вважають етико-філос. та естет. праці ренесансних мислителів (зокрема Л.Валли, Л.Б.Альберті, Ульріха фон Футтена, Еразма з Роттердаму, Н.Макиавеллі, М.Фічіно та ін.), які не тільки чітко усвідомлювали принципову відмінність своєї доби від попередніх, але й намагалися окреслити сутність тих сусп.-політ., світоглядних і духов. змін, безпосередніми свідками яких вони виступали. Потужний масив саморефлексій, відгомін численних дискусій, що проривався на сторінки тогочасних літ. тв., є по суті своєрідним "поглядом із середини", який дозволяє наблизитися до хронологічно віддаленої культ. доби, відчутти нервово напружене пульсування сусп. думки, затамувати подих від передчуття несподіваних знахідок і відкриттів.

Слово "ренесанс" (*renascita*) ввів до наук. обігу італ. історик мист-ва Дж. Вазарі ("Життєпис найвизначніших живописців, скульпторів та зодчих", 1567). Він використав цей термін для означення нов. фази в історії малярства, що воскресила ант. норми прекрасного і знаменувала собою остаточне подолання кризових явищ, характерних для попередньої стадії розвитку мист-ва (стадії суцільного занепаду). Як термін поняття "ренесанс" фігурує на тих сторінках другого видання "Загальної словника" (1701) А.Фюрет'єра, де йдеться про історію малярства. Розширенням семантичних меж терміну завдячуємо авторові "Історії математичних наук в Італії з часів Ренесансу" (1838) Лібрі, який уперше застосовує поняття *renaissance* для характеристики духов. розвитку у певний хронологічний період. Чіткої конкретизації, загальнокультурологічної інтерпретації термін набуває 1855, коли виходить друком "Відродження" Мішле, де зроблено перший крок до концептуального осмислення сутності тих культуротвірних процесів, що розгорталися у Зх. Європі XIV — XVI ст., і сформульовано *провідні мотиви Ренесансу* — твердження цінності зменого буття, апологетика індивідуалізму, відкриття нов. уявлень про світобудову і місце людини в ній. Перша спроба комплексного наук. аналізу проблем ренесансного гуманізму — провідної ідеології доби — була здійснена 1859 Г.Фойгтом у монографії "Відродження класичної древності, або Перше століття гуманізму". Що ж до славнозвісного "міфу про В.", наріжні камені якого заклалися ще самими гуманістами, то його формуванню значною мірою сприяла фундаментальна праця швейцарського історика культури Я.Буркхарта "Культура Італії в епоху Відродження" (1860). Ця кн. не тільки створила, так би мовити, хрестоматійний образ Ренесансу (*розквіт мистецтв — оптимістична тональність сусп. настроїв — культ античності — апологетика освіченості та індивідуалізму — Вел. географічні відкриття — нова картина світоустрою — світськість культури — обмирщення рел. свідомості — нове розуміння зменого призначення особистості*), а й запустила надзвичайно потужний механізм наук. полемізування, покликаною, з од. боку, уточнити, скорегувати і доповнити буркхардтівську візію В., заповнюючи ті "білі плями", яких чимало на створеному Буркхардтом полотні. з ін. — концептуально переосмислити деякі з положень, обґрунтованих швейцарським вченим. Хвилі дискусій навколо проблематики Ренесансу, які сколихнули інтелектуальний простір гуманітарних наук ще наприкінці XIX — поч. ХХ ст. (Г.Тодє, К.Бурдах, Л.Куражо, О.Ренаде, Е.Джудичи, Й.Гейзінга та ін.), не затихають протягом багатьох десятиліть, сприяючи кристалізації чітких концепцій.

На сьогодні остаточно з'ясовані соціокульт. та гносеологічні передумови Ренесансу, сутнісний зміст та іст. перспектива кардинальних змін, що відбувалися в європ. інтелектуально-духов. просторі за часів В.

Виникнення та стрімкий розвиток ренесансних тенденцій безпосереднім чином пов'язані з зародженням ранньокapіталістичних відносин, що прийшли на зміну феодалізму, який вже майже вичерпав власні потенції. Розхитування усталених корпоративно-станових кордонів, напружено драм. зіткнення приватних, громадських, рел.-конфесійних та державних інтересів, стрімкий розвій мануфактури і мережі нов. сусп. відносин, пошквалювання торгівлі, а також інтенсифікація політ. життя — все відкривало широку обрії перед енергійним і активним індивідуумом, що усвідомлював і сміливо відстоював власне право на ініціативу. Відбувалося "пробудження самотності духу" (Г.В.Ф.Гегель), а людська особистість, її внутр. світ і багатоманітність її зовн. проявів постали рівноцінними об'єктами мист. уваги. Долаючи ієрархізм сер-віч. мислення, згідно з яким благородство корелювалося зі знатним походженням, ренесансні гуманісти обґрунтували принципово відмінний погляд на природу шляхетності й висунули ідеал яскравої, сильної, гармонійної особистості, яка органічно поєднує внутр. духов. красу, вихованість, ерудицію і етико-моральну досконалість. Такий тип людини, що прийшов на зміну сер-віч. ідеалам (святий, аскет-ченець, воїн-лицар), був спроможний зійти на підготовлений для нього п'єдестал — стати справжнім "вінцем творіння".

Суттєво трансформувалися і уявлення про універсум. Сер-віч. доктрина, що спиралася на концепцію світобудови, сформульовану й обґрунтовану Августиним Блаженным, почала здавати свої позиції під натиском гуманістичної філософії та природничих і точних наук, які розвивалися надзвичайно стрімкими темпами. За словами тогочасного філософа П.Рамуса, "... впродовж одного сторіччя суч. наука здійснила більш грандіозні та успішні кроки, ніж наші предки протягом попередніх чотирнадцяти віків". Птолемеївська картина світоустрою (геоцентризм), освячена авторитетом Арістотеля і Кат. Церкви, не витримала конкуренції з нов. уявленнями, які репрезентувалися у космологічних теоріях М.Коперніка, Дж.Бруно, Г.Галілея, і врешті-решт поступилася місцем геліоцентричній системі. Подорожі відважних мореплавців, найвідомішими з яких були Х.Колумб, В. да Гама і Ф.Магеллан, привели до Вел. географічних відкриттів, вел. як за масштабністю, так і за іст.-культ. ролею. Ці відкриття істотно розширили обрії відомого тогочасним європейцям світу і довели, що Земля має форму кулі. Руйнування ст. системи географічних та космографічних уявлень супроводжувалося зростанням скептицизму і критицизму щодо теологічних догм, а також

активізацією еретичних рухів, спрямованих на реформування інституту Римо-Кат. Церкви. Поширення вільнодумства, боротьба зі схоластикою, формування і розквіт гуманістичної ідеології стимулювали **секуляризацію** мист-ва та сприяли подоланню духов. монополії Кат. Церкви. У центрі нов. системи культ. цінностей було поставлено зем. життя людини, величності і прекрасної у своїй індивідуальності.

Кардинальні зміни спостерігаються в усіх сферах життя Зх. Європи — утворюються централізовані нац. держави, формуються і набувають високого статусу нац. мови: трактати "Роздуми у прозі про нар. мову" (1525) П.Бембо, "Захист і ушляхення франц. мови" (1549) Ж. дю Белле, "Захист поезії" (1595) Ф.Сідні та ін. — відбувається становлення нац. л-р, нац. за формою, за духом, за масштабністю.

Для абсолютної більшості ренесансних л-р Зх. та Центр. Європи характерні спільні риси (культ. античності, орієнтація на зображення повноти земного життя, інтерес до реальної людини) і близькі за іманентною сутністю принципи худож. мислення. Це дозволяє вважати Ренесанс провідним напрямом европ. л-ри XIV — поч. XVII ст.

Якщо для сер-віч. творців, в худож. просторі яких відбувалася "спіритуалізація прекрасного" (В.Татаркевич) і структурувалися основи психологізму, провідними способами худож. відтворення дійсності виступали **символ**, **алегорія**, **знак**, то ренесансні митці, змальовуючи реальний світ як самоцінний, оригінальним чином поєднували реаліст., життєво-правдиве та міфол., містичне в єдину цілісність (М.Ігнатенко), яка поставала і органічно-гармонійною, і, водночас, сповненою внутр. діалогізмом.

Адекватне розуміння специфіки худож. мислення В., яке визначає характер образотворчості ("на реальне падає відблиск ідеального, а ідеальне ніби набуває реального буття" — Д.Наливайко), не можливе без урахування концептуальної сутності таких принципово важливих для ренесансного мисленнево-психол. континууму моментів як роля античності та Сер-віччя. Втім, суч. літ.-знавство орієнтується не так на пошук однозначної відповіді на це по суті риторичне запитання, як на з'ясування характеру засвоєння ант. і сер-віч. складників культурою В., на вивчення механізмів реалізації генетичного резонансу в процесі культуротворення. У дослідженнях В.Руттенбурга, Б.Пурішева, А.Горфункеля, К.Шахової, Д.Наливайка, М.Баткіна та ін. переконливо продемонстровано потужні культуротвірні потенції ренесансної орієнтації на античність, виявлено й проаналізовано ті евристичні зрушення, що відбулися у семантичному арсеналі культури Новочасся завдяки відродженню ант. топіки. У працях О.Лосева, С.Аверінцева, С.Стама, І.Ельфонта, М.Ігнатенка та ін. з'ясовується генезисна спорідненість Ренесансу та Сер-віччя на рівні худож. мислення.

визначається характер впливу христ. традиції, національної готики, фольклору на культ. парадигму В.

Ренесанс — цей найпарадоксальніший у світ. історії тип культ. процесу — надає греко-рим. древності високого культ. статусу, оновлює її здобутками Сер-віччя, здійснюючи при цьому надзвичайно "потужний ривок уперед, зберігаючи культурну орієнтацію назад" (М.Петров).

Структурування чітких уявлень про В. не можливе без з'ясування співвідношення таких понять, як "гуманізм" та "Реформація", визначення хронологічних та географічних меж Ренесансу, аналізу проблем типології та своєрідності нац. ренесансів.

Наголошуючи на неправомірності ототожнення гуманізму (і ширше — Ренесансу) та Реформації і піддаючи критиці прагнення деяких вчених проголосити процес контрреформації "катол. Відродженням" (Дж.Тоффані), прибічники клас. концепції В. (В.Руттенбург, Горфункель, І.Черняк, Наливайко) переконливо демонструють, що попри спільність цих онтологічних і до певної міри гносеологічних передумов, що сприяли В. і Реформацію, ці явища мали принципово відмінну природу, характер розвитку й іст.-культ. наслідки. Гуманізм — ідеологічна доміна В. — проголосив антропоцентризм, свободу мислення, звільнення людини від диктату церк. догматизму своїми провідними засадами. Як рання форма нов. світогляду, гуманізм дійсно був одним з чинників, що сприяли розгортанню Реформації — рел. руху, опозиційного Римо-Кат. Церкві. Втім, навіть тоді, коли гуманізм звертався до осмислення рел. проблематики, він мав підкреслено світський характер, в той час як Реформація, залишалася рухом суто рел. Цей контраст простежується в культурі Італії, хоч і тут гуманістичний рух не був однорідним і пройшов декілька етапів іст. розвитку (Треченто, Зріле чи Високе В., кризова фаза — Чинквеченто).

Гуманізм не можна забарвлювати ні у антихрист., ні у прокат. тон: як ідеологія, серцевиною якої є антропоцентризм і учення про свободу волі, він хоч і розглядав людину поза теологічною схемою буття, втім не ставив під сумнів концепт віри і не заперечував христ. догматику. Особливе місце посідає проблема христ. етики у т.зв. христ. гуманізмі: Еразм з Роттердаму (псевдонім Герта Гертсена), Т.Мор, Г.Бюле, Лефевр д'Етапль, — який, не поділяючи ні догматично-формального (ревні католики), ні містико-афектаційного (ревні протестанти) розуміння релігійності, залишався при цьому, за влучним виразом франц. дослідниці М. де ля Гаранері, своєрідним "гуманістичним християнством". Отже, і Реформація, і контрреформація були своєрідними рел. реакціями на гуманістичне вільнодумство, хоча шляхи розвитку гуманізму у XVI ст., особливо у Франції, Німеччині та Нідерландах, виявились різноспрямованими і специфічними.

Питання про хронологічні та географічні межі доби В., як і проблема **типології** та своєрідності нац. ренесансів, залишаються об'єктом наук. дискусій. Полемизуючи із концепціями "медієвізації" та "готизації" В. (Е.Жильсон, Й.Гейзінга, Г.Вейзе, А.Гаузер та ін.), суч. науковці наголошують на необхідності суворого дотримання принципу історизму та чіткого усвідомлення нетотожності понять "Ренесанс" (як доба), "ренесанс" (як літ. **напрямок**) та "ренесансний стиль" л-р та мист-ва. Хронологічні межі функціонування згаданих понять не збігаються, і ігнорування цього факту ймовірно і виступає однією з гносеологічних передумов виникнення теорій, які безмежно розсувають часопросторові кордони доби В. або ж ототожнюють пізній ренесанс із **маньєризмом** чи раннім **бароко**.

Прибічники клас. концепції В. вважають, що Ренесанс мав місце виключно в Зх. і Центр. Європі (в Італії XIV — XVI ст., в ін. нац. культурах — II пол. XV — поч. XVII ст.). Втім, у літ.-знавстві 60-х рр. було висунуто гіпотезу, яка згодом набула популярності і структурувалася в "теорію всесвітнього В." (акад. М.Конрад). Її сутність в тому, що Ренесанс репрезентується як явище дискретне, яке наче хвиля прокотилося потужним потоком зі Сх. на Зх., від Китаю (VIII ст.) до Англії (XVI ст.) і спричинило однотипні явища в культурах сх. та зх. країн. При такій інтерпретації іст.-культ. етап, який зветься добою В., постає як закономірна і неминуча фаза іст. розвитку будь-якого народу, котрий мав довготривале, безперервне і сповнене визначного культ. змісту життя.

Ідея "Ренесансу без берегів" мала вельми широкий резонанс: започаткований Конрадом нетрад. підхід до розуміння В. призвів до "параду ренесансів" — тобто спричинив появу і стимулював розробку концепцій, які обгрунтовують правомірність розгляду автохтонних і відображених (вторинних) ренесансів: кит. (Конрад, Б.Вахтін, О.Фішман, Л.Позднеєва), кор. (А.Тен), ірано-тадж. (І.Брагинський, В.Нікітіна), інд. (С.Челишев, І.Рабинович), тур. (Р.Моллов, І.Бороліна), вірм. (В.Чалоян), азерб. (А.Гаджиев), груз. (В.Чантурія, Ш.Хідашелі, І.Кенчовшілі, Н.Натадзе, Е.Хінтібідзе).

Науковці, що стоять на позиціях клас. концепції В. і не погоджуються з теорією всесвітнього В., єдині у визнанні правомірності виокремлення таких нац. моделей ренесансного типу культури, як італ. (XIV-XVI ст.), нім. (кін. XV-XVI ст.), нідерландська (XVI ст.), франц. (2-а пол. XV-XVI ст.), англ. (кін. XV — поч. XVII ст.), ісп. (остання чверть XV — 1-а пол. XVII ст.), далматинсько-дубровницька (кінець XV-XVI ст.), чес. (XV-XVI ст.), поль. (XV-XVI ст.).

В Італії, яка є колыскою гуманізму, ренесансні тенденції виникли на межі XIII-XIV ст. (Данте). Етапи розвитку італ. л-ри В. пов'язані з

розгортанням гуманістичного руху. У жанр. системі італ. **Відродження** чільне місце посідають **новела** (Дж.Боккаччо, Дж.Ф.Страпарола, Л.да Порто, М.Банделло, Чинтіо), **лірика** (сонети Петрарки), **поема** (Боккаччо, Л.Пулчі, М.М.Боярдо, А.Аріосто, Т.Тассо), **роман** (психол. — "Елегія Мадонни Фьяметти" Боккаччо, пасторальний — "Аркадія" Я.Саннаццаро), **діалог** (Л.Бруні, П.Браччоліні, Валла, К.Ландіно, К.Салютаті), трактат (Піко делла Мірандола, А.Поліціано, Макиавеллі).

Становлення ренесансного типу культури у Франції проходило під впливом як ідей італ. гуманістів, знайомство з якими відбувається вже наприкінці XIV ст., так і "галльської" традиції вільнодумства. Активізація гуманістичного руху припадає на XVI ст. і пов'язана з діяльністю таких майстрів слова, як Г.Бюде, К.Маро, Маргарита Наваррська, Ф.Рабле, Агріппа д'Обін'є, М.Монтень та поети Пляеди, очолювані П.Ронсаром та Ж. дю Белле. Франц. л-ра останньої чверті XVI ст. позначена зростанням скептицизму щодо гуманістичної віри у необмежені можливості індивідуума знайшло втілення в есеїстичних "Дослідах" (1580-1588) Монтеня.

Розквіт ренесансної л-ри у Німеччині та Нідерландах відбувається в атмосфері зростання реформаційних настроїв, що зумовило домінування крит.-сатир. тенденцій в творчості Ульріха фон Гуттена, С.Бранта, Г.Сакса, Еразма з Роттердаму. Найвизначнішими нім. тв. цієї доби вважають оригінальну пам'ятку гуманістичного письменства "Листи темних людей" (1515-1517), "Цікаву книжку про Тіля Ейленшпігеля" (1516) анонімного автора, публіцистику М.Лютера і Т.Мюнцера. Щодо твор. здобутків двох останніх, які були активними діячами Реформаційного руху, то їх доцільніше співвідносити з т.зв. л-рою Реформації (а не Ренесансу).

Яскравою самобутністю і оригінальністю позначена англ. модель В. Перші паростки ренесансних тенденцій з'явилися ще за часів Дж.Чосера (1340-1400), однак подальше їх зростання було настільки уповільненим, що остаточне становлення ренесансного типу культури відбулося тут лише у XVI ст., тобто розквіт англ. В. хронологічно майже збігався з поч. і успішним завершенням тюдорівської Реформації. Це накладало відбиток і на характер англ. гуманізму, що відзначався жвавим інтересом до світської теології та христ. етики, і на ставлення англійців до інокульт. духов. надбавь, яке відзначалося морально-етич. критичизмом й упередженістю і незрідка супроводжувалося бажанням кинути виклик ант. чи тогочасному континентальному зразкові.

Жанр. палітра виявляється навдивовижу барвистою: інтенсивний розвиток проз. жанрів — роману (Дж.Гаскойнь, Дж.Лілі, Ф.Сідні, Т.Лодж, Р.Грін, Т.Неш, Т.Делоні), новели

(В.Пейнтер, Дж.Фентон, Дж.Петті), трактату (Т.Елліот, Р.Ешем, Р.Рекорд, Ф.Бекон), **памфлету** (Дж.Нокс, Дж.Ейлмер, Грін, Неш, Т.Деккер), хроніки (Р.Голіншед, Дж.Спід, Дж.Стау), **літературної біографії** (Дж.Бейл, Дж.Кавендіш, В.Ропер, Ф.Гревіль) супроводжується блискучим розвоєм лірики (Е.Спенсер, Сідні, Шекспір, Дж.Донн) та безпрецедентним розквітом **драматургії** (К.Марло, Шекспір, Б.Джонсон). У митців, що репрезентують пізню фазу англ. В. (Шекспір, Т.Гейвуд, Дж.Вебстер, Лодж, Донн та ін.) відчутною є стильова поліфонія, що зумовлено поєднанням характерних рис Ренесансу, маньєризму і раннього бароко. Англ. авторам вдалося максимально точно й майстерно передати "зворотний бік ренесансного титанізму" і траг. присмак розчарувань у ідеалах високого В., які були проголошені та оспівані їх континентальними "сучасниками".

В Іспанії та Португалії, які завдяки інтенсивній колонізаторській політиці та успіхам мореглавлів стали у XV-XVI ст. своєрідним "перехрестям трьох культур", формування ренесансних тенденцій відбувалося у специфічних умовах (ісп. абсолютизм, колоніальна експансія, Реконкіста, інквізиція, ідеологічні переслідування інакомислячих). Репрезентативними жанрами ісп. В. були **лишарський, шахрайський** (пікарескний) та пасторальний **романи** (відповідно, анонімний "Амадіс Галльський" (1508), анонімний "Життя Ласарільо з Тормеса" (1554), "Діана" (1558) Х. де Монтмайора, героїчна драма, **комедія плаща та шпаги** (Л. де Вега). Шедевром є роман "Дон Кіхот" (1605-1615) М. де Сервантеса, який відзначається глибинним філос. змістом, жанр. новаторством, синтезом ренесансних і барокових тенденцій.

Розвиток ренесансної культури у зх-слов'ян. і пд-слов'ян. світі пов'язаний з творч. і громадською діяльністю таких особистостей як Я.Гус, Я.Благослов, Я.А.Коменський (Чехія), М.Рей, Я.Кохановський, Ш.Шимонівич (Польща), М.Марулич, Ш.Менчетич, Д.Држич, П.Зоранич, Маріо Каботі (Далмація і Дубровник).

Духов. розвиток сх-слов'ян. народів у XV-XVI ст. абсолютно більшістю науковців співвідноситься із сер-віч. типом культури. Втім, існує декілька взаємовиключних концепцій так званого "рос. Ренесансу", який на думку деяких вчених відбувався у XVI ст. (А.Боголюбов), ін. — у XVII-XVIII ст. (І.Йоффе), чи, навіть, у 1-й третині XIX ст. (М.Бердяєв, В.Кожин). В цілому ж ця проблема залишається однією з найдискусійніших у ренесансознавстві.

Об'єктом наук. дискусій стали теорії білор. (С.Подокшин) та укр. В. (В.Яременко, В.Ісиченко, І.Паславський), в процесі полеміки з якими викристалізувалася доволі чітка і аргументована концепція. Згідно з нею в укр. та білор. л-рах XVI-XVII ст., які в основному зберігали сер-віч. структуру, мали місце ренесансні тенденції, що

проникали завдяки активним безпосереднім контактам сх-слов'ян. світу із Зх. (навчання молоді в ун-тах, розповсюдження друкованої продукції, діяльність поль. уніатів). У лат-мов. л-рі Галичини (Павло Русин, С.Оріховський), у київ. поетиках XVII-XVIII ст., в полемічній л-рі кін. XVI ст. — поч. XVII ст. (Христофор Філалет, Стефан Зизаній, І.Вишнький) відчувається знайомство з ідеями зх-європ. гуманістів. Більшість суч. науковців (В.Крекотень, Наливайко, О.Мильников, О.Циганок та ін.), єдині в думці, що наявність ренесансних первнів, рис і тенденцій у культ. процесі, який розгортався на теренах України, не є достатньою підставою для висновків про існування розвиненої ренесансної культури на укр. ґрунті.

Втім, тенденція безсистемного і довільного використання поняття Ренесанс у контексті вивчення сер-віч. культури країн Сх. та сх-слов'ян. світу XVIII-XIX ст. залишається відчутною, це надає особливої актуальності тим дослідженням, що орієнтовані на розробку ренесансологічної проблематики і націлені на конструювання абстрактно-теор. моделі В. Однією з вдалих спроб концептуального осмислення ренесансного типу культури є робота М.Петрова "Проблема Відродження у советській науці". Дискусійні питання регіональних ренесансів" (1989). У цьому дослідженні виокремлено й всебічно охарактеризовано ті провідні риси культ. розвитку, які в цілокупності й системній єдності, забезпечують можливість виникнення на теренах тієї чи ін. культури такого явища як Ренесанс. Згідно з концепцією Петрова інваріантними ознаками В. є: розквіт культури, що зумовлений надміром енергетичного потенціалу духовності нації на певному етапі її розвитку, наявність *перевороту* у культ. розвоі (тобто такого зламу або зрушення, що спричинило появу і оформлення якісно нов. типу культури), *перехідність* (або межовий характер, який передбачає одночасну присутність нов. і ст., поступове зародження одних культ. первнів і відмирання ін.), радикальне оновлення культури в процесі *масштабної рецепції давн. традицій* (рецепції, яка передбачає не тільки відтворення й культивування древності, а й перетворення її на чинник, що стимулює рішучий відхід від сер-віч. традиційності й рух у напрямку Новочасся).

Здійснене суч. наукою з'ясування основ теорії Ренесансу має стати надзвичайно важливим кроком на шляху створення заг. типології нац. ренесансів та структурирування органічної і цілісної концепції В., яка синтезувала б інтелектуальний досвід, накопичений багатьма поколіннями ренесансознавців.

Наталія Торкут

ВІДШТОВХУВАННЯ — докорінне концептуальне переосмислення першоджерел у процесі *рецепції (переробки, запозичення, наслідування, впливу)*, внесення в ст. сюжет нов. змісту, аж до протилежного первісному. В. спричиняє зміну складників на всіх структурних рівнях. Досить часто худож. полеміка проти ідеологічної скерованості першотв. має місце при зверненні до ст.-завітних, нов.-завітних, **агіографічних** сюжетів. Так, сутність **ірої-комічної поеми** Вольтера "Орлеанська дівка" (1735) полягає в запереченні кат. культу святих. Основні рел. уявлення заперечуються в поемах Дж.Г.Н.Байрона "Каїн" (1821), сатир. повісті А.Франса "Повстання янголів" (1914), серії сатир. малюнків франц. графіка Ж.Еффеля.

Переосмислення соц. тенденції може йти в різних напрямках. Шодо цього показові тлумачення **легенд** про страшного розбійника в слов'ян. л-рах сер. XIX ст. У чеха К.Я.Ербена в баладі "Загорожеве ложе" (1853) та поляка А.Ю.Глінського в "Казі про доброго кміта, сина його Несподзянка й про Мадея" легенда має відповідно до церк. традиції рел.-моралістичне звучання. У М.Некрасова в поемі "Кому на Русі жити добре" (1862-76) — перетворюється на легенду про Кудеяра з антипоміщицьким рев.-демократичним забарвленням. Різна ідейна насага пояснюється конкретними особливостями нац. іст.-літ. процесів: більшою революційністю рос. л-ри того часу й відносно сильнішими рел. впливами в чес., а надто поль. л-рах. Казки І.Франка "Рубач" і "П'яниця" написано на матеріалі нар. варіантів тих самих легенд, що й нар. оповідання Л.Толстого "Чим люди живі" та Грішник, що кається". Однак ці тв. Франка і Толстого мають протилежне ідейно-моральне спрямування: Франкові казки містять внутр. полеміку, спрямовану на подолання толстовських ідей.

Докорінно переосмислюватися може й запозичений образ-персонаж. Гебр. сер-віч. легенди, що виникли як заперечення християнства, прославляля Юду як суперника Христа, що викрив брехню апостолів про воскресіння Христа. Й.В.Гьоте та низка нім. письменників змальовували Юду як ошуканого патріота.

Різновидом В. є гостро протилежне трактування образів іст. осіб, залежно від іст. умов, нац. приналежності та політ. поглядів авторів. Протилежне розуміння образу Петра I, а відтак проблематики рос. державності й рос.-поль.-укр. відносин знаходимо в поезіях А.Мішкевича, О. Пушкіна, Т.Шевченка. Як спостеріг свого часу В.Спасович, Пушкін відповів "Мідяним вершиком" Мішкевичеві, заперечуючи ту концепцію рос. державності та ролі Петра I в її становленні, що була розвинута поль. поетом у поезіях "До російських друзів", "Олешкевич", "Пам'ятник

Петру Великому". "Полтава" (1828) Пушкіна є певною мірою худож. запереченням валенродизму, що був започаткований іст. поемою Мішкевича "Конрад Валленрод" (1828).

Вільне ставлення письменника-реципієнта до першоджерела не обов'язково є запереченням, полемікою. В "Чуді святого Антонія" М.Метерлінка, "Адамі-творці" бр. Чапеків ідейне філос.-сатир. спрямування не заперечує першотв., націлено на цілком ін. об'єкти. Тут протосюжет через відомість й емоційну силу стає підґрунтям для створення нов. тв., що не має спільного з першотв. у ідейному змісті.

В. як засіб худож. заперечення може поєднуватися з "перелицюванням", **тревестуванням**, зміною мов.-стил. складників. Постають різновиди наслідування В.: **пародія, травестія, бурлеск, сучасний літературний апокриф**

Анатолій Волков

ВІЗАНТІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА — л-ра Візантійської імперії (IV-XV ст.), створена давн.-грец. та серед.-грец. мовами. Її історія, як і історія візант. культури — найменш розроблений в літ.-знавчій науці розділ, позаяк тривалий час вона вважалася періодом занепаду ант. л-ри та культури. Вивчення В.л. розпочалося лише з 2-ї пол. XIX ст. Підсумком досліджень В.л. в XIX ст. стала капітальна "Історія візантійської літератури від Юстиніана до кінця Східноримської імперії (527-1453)" Карла Крумбахера (1827). Поширеною є думка про відсутність її самотності та посилення на суто богословський характер. Дослідження суч. візантологів спростовують таке твердження. У порівнянні з культурою пізньоант. часу візант. культура була більш розвинутою. Важливу роль в її формуванні відіграли численні культ. впливи та їх синтез на візант. ґрунті. Цьому сприяли традиції багатьох народів, які входили до складу імперії або мали з нею певні стосунки. На терені Візантії жили народи з оригінальною ст.-давн. культурою. На формуванні культури Візантії позначився вплив не тільки **геллінізму**, але й культур Сирії, Палестини, Єгипту, Ірану, арабів, вірменів, народів Мал. Азії, Закавказзя, Криму та частково слов'ян, які перебували в межах імперії. Це викликає труднощі у вивченні візант. культури, бо для з'ясування характеру й особливостей її необхідно часто звертатися до порівнювань з культурою ін. регіонів сер-віч. світу. Особливої ваги набуває метод типологізації. "Виявлення заг. та особливого у візант. культурі в порівнянні із Сх. та Зах., встановлення синхронності й асинхронності розвитку культури цих регіонів, їхньої схожості та розбіжності, протиставлення й взаємовпливу допоможе врешті-решт визначити не тільки тип візант. культури, її іст. "образ", але й її місце в культ. житті сер-віч. світу" (З.Удальцова).

В історії візант. культури дослідники виділяють три періоди. У перший, початкововізант. або пізньоант. (IV-VII ст.) відбувається перехід від античності до Сер.-віччя. Це час інтенсивної переробки ант. традицій у рел.-христ. дусі, становлення сер-віч. типу світосприйняття. Другий період (VII-IX ст.) відзначається остаточним створенням сер-віч. худож. культури. Значним явищем цього часу було т.зв. іконоборство (VIII-IX ст.). Пізньовізант. період (X-XV ст.) характеризується посиленням відцентрових політ.-економічних тенденцій, піднесенням провінційних центрів, а в культурі — стабілізацією худож. **канону**.

Візант. культура формувалася в умовах ідейних протиріч першого періоду, які перейшли в гостру боротьбу з філос., етич., природознавчими та естет. поглядами ант. світу. Ант. традиції ще були поширені, але християнство, яке стало з IV ст. панівною релігією, вело проти них наступ. Це був процес заміни ідеології. Найжорстокіше переслідувались різні єретичні течії (аріанство, маніхейство, монофізізм), котрі були поширеними у Візантії й були небезпечними для церкви та держави. Згодом ці єресі сприяли появі богомільства у Болгарії та відповідно **богомільського письменства**. Але й за таких умов саме у Візантії тривалий час зберігались поруч із церк. і філос. школи (Александрія, Єдесс, Афіни), де навчалися філософії та риториці навіть церк. діячі.

Гол. напрямком у філософії був неоплатонізм, хоча у тв. світських істориків, риторів та в худож. л-рі помітний вплив стоїцизму й скептицизму, деяких ідей епікуреїзму. У світогляді різних соц. верств перемишуються елементи поганства та християнства, традиції минулого та їх переосмислення. Боротьба двох релігій відбилася в протистоянні філос. шкіл, вчених та письменників, що наслідували традиції пізньоант. л-ри і церк. діячів, представників **патристики**.

Якщо у IV-VI ст. світські історики та ритори дотримувалися ант. традицій і заперечували, або були байдужі до християнства, то наприкінці пізньоант. доби вони ставляться до нього позитивно. Більшість філософів намагалося примирити неоплатонізм з християнством. Напр., Діонісій Псевдо-Ареопатіт (V ст.) спробував використати неоплатонізм для обґрунтування христ. вчення. Його праці справили вплив на сер.-віч. філософію, зокрема пізнішого зх. мислителя Тому Аквінського. У VI ст. для обґрунтування християнства почали використовувати також систему Арістотеля. Погляди непримиренних критиків християнства висловлював у своїх тв. (листах, **памфлетах, сатирах**) імператор Юліан (331-363), який звинувачував християн у лицемірстві, жорстокості, неосвіченості.

У ранньовізант. період значного розвитку набувають історіографія, **агіографія**,

гімнографія. Автори іст. тв. наслідували Геродота, Фукидіда, Полібія. Значними істориками V ст. були Євпатій, Олімпіадор та Зосім. У історіографії IV-V ст. існувало дві течії — христ. та поганська. Перша відбилася у "Церковній історії" Євсевія, єпископа Кесарійського (бл. 264-340), друга — у тв. Євпатія із Сард (бл. 347-414) та Зосіми. Останній у своїй "Нов. історії" стверджує, що поширення християнства спричинило занепад Рим. імперії.

Історіографія VI — поч. VII ст. залишила тв. видатних авторів. Відомий політ. діяч, сучасник Юстиніана, Прокопій Кесарійський в "Історії воєн Юстиніана" (8 книг) увагу приділяв опису воєн імператора з вандалами, готами та персами. У "Трактаті про будови" у панегіричному дусі вихваляє правління Юстиніана. Але в таємно написаних мемуарах ("Таємна історія") він відбив опозиційні настрої незадоволених правлінням Юстиніана аристократів, що наблизило цей тв. до політ. **памфлету**. Юстиніана тут зображено тираном, злодієм, руйнівником імперії. Прокопій змальовує грандіозні іст. картини, в яких читач бачить Пд. Африку, Італію, Іспанію, Балкани, Іран та країни Пд.-Сх. Азії. Світ сприймається крізь призму гострих соц.-політ. конфліктів, до якої він залучає вставні новели, екскурси, майстерно володіє худож. засобами зображення. "Історія воєн Юстиніана" Агафія Мірінейського, історика та поета, молодшого сучасника Прокопія, продовжує його зазначений вище тв. з такою ж назвою. За філос. поглядами та літ. стилем обидва наслідують ант. історіографію. Вплив нов. часу, ідеалів християнства сильніше відчувається у тв. Фіофілакта Сімокатти (кін. VI — перша пол. VII ст.), який також звертається до ант. взірців, використовує їхні засоби зображення, **ремінісценції** та трад. риторику. В "Історії" він викладає політ. концепцію держ. влади, змальовує образ ідеального володаря. Отже, в ранньовізант. істориків світського напрямку поєднуються первні ант. та нов. сер.-віч. культури. Хоча в їх тв. ще має місце відлуння ідеології рабовладн. світу (уславлення величі Риму тощо), вони набувають ознак христ. світогляду.

Зміни в ідеологічному житті Візантії сприяли виникненню нов. жанрів історіографії: з'являються жанри церк. історії та **всесвітніх хронік**. Постає потреба у створенні христ. світобачення, нов. іст. мислення, ін., ніж у античності, форми іст. тв. та нов. іст.-філос. концепції **всесвітньо-іст. процесу**. Ця концепція будувалася на ґрунті христ. ідеології, але одним з її складників була певна частина ант. спадщини.

Творцем христ. іст.-філос. концепції був Євсевій Кесарійський (бл. 265-340). Саме він, як на Зх. Аврелій Августин, заклав фундамент нов. трактування іст. часу, яке стало домінуючим протягом Сер.-віччя. На його іст.-філос. погляди справили вплив близькосх. бібл. традиції, Платон та неоплатоніки. Цінуючи христ. теологів, Євсевій з повагою ставився до спадщини поган. філософів Платона, Піфагора, Плотина та ін. Від Платона та неоплатоніків він запозичив уявлення про вічність. Євсевій визнавав поступ. хід історії, постійне оновлення людини під впливом християнства. Т.ч., у церк. історіографії ранньої Візантії, в працях Євсевія та його послідовників виникла заснована на **Біблії** христ. концепція **всесвіт. історії**. Змінилось уявлення про іст. час та простір. Ант. теорію циклічності заступила концепція лінійного часу, відлік якого йдеться від створення світу. Тезу про виключність Рим. імперії, яка з презирством ставилася до варварських племен, заступає відкритість христ. **ойкумени**, що збирає до себе всі народи, незважаючи на расову та етнічну приналежність. Христ. **всесв. історія** дивно поєднується з поганськими міфами та ант. **ремінісценціями** у ранньовізант. хронографії. Хроністи, надто відомий у Києві, Русі Іоанн Малала (VI ст.), зазнали вплив Геродота, Фукидіда, Тіта Лівія, навіть Есхіла, Евріпіда, Вергілія. Хроніки будувалися за суворим хронологічним принципом, але компіляції з різних джерел призводили до того, що індивідуальні риси та автор особистість зникали, а мова та стиль значно спрощувалися.

Важливу роль у сусп. житті ранньої Візантії відігравала **риторика**, яка була ареною гострої ідейної та рел. боротьби. В її межах розвинулися жанри похвальних промов та **панегіриків** на честь василевсів та членів їхніх родин, що проголошувалися на свята. Тут використовувалися не лише форми та худож. засоби, але й образи ант. міфології та л-ри. Видатними риториками були прибічник поганської релігії Ліваній (314 – бл. 393) та мислитель і поет Сінесій Кіренський (бл. 370 – бл. 413), який пізніше перейшов у християнство і став єпископом у Пн. Африці. У промові "Про царство" він закликав імператора Аркадія відродити грец. армію та не приймати до неї варварів. У філос. тв. та літургійних **гімнах** спробував поєднати ант. культуру з християнством. В дусі ант. поезії Сінесій уславлював народження Христа, його появу змальовував в одному з гімнів у супроводі ант. богів. Поганські ритори Фемістій, Гімерій, Ліваній вражали слухачів ерудицією й ораторським миством. Звертаючись до імп. Йована, Фемістій (бл. 317 – 390) проголошує ідею рівності всіх віровизнань. Імператори, які нав'язували якусь релігію, за його думкою, лише примусили багатьох приховувати свої почуття зі страху перед покаранням.

Рішучу боротьбу з поганством та ант. культурою проводили христ. церк. проповідники. Зразком церк. красномовства були промови Іоана Златоуста (бл. 350-407), який викривав пороки поганської знаті. Його величезна літ. спадщина складається з тв. теологічного та полемічного характеру, з тлумачень Св. письма, проповідей та листів. Вони перекладалися у сер. віки різними мовами й були дуже популярні. Златоуст належав до письменників, які виторили завершену ідеологію православ'я і стали засновниками візант. христ. віровчення. До отців церкви належать також Афанасій Александрійський, Василій Великий, Григорій Богослов, Афанасій Александрійський (296–373) відомий як один з борців проти єретика Арія (256–336), що очолив опозицію проти офіційної церкви. Суперечку викликало вчення про Святу Трійцю. Афанасій вважав **незаперечною єдиністю** та нероздільністю Бога-отця, Бога-сина і Бога-духа. На Нікейському соборі 325 ця теза була включена до священного догмату православ. церкви — символу віри. На протипагу йому Арій стверджував, що Син не вічний, не існував до народження й не був безначальним. Визнати Сина "частиною Єдиносутнього" для Арія означало вважати "Отця складним, таким, що розділяється та змінюється". Боротьба з аріанством була тривалою: закінчилася лише наприкінці IV ст., коли 381 імператор Феодосій знищив його репресіями. Хоча до VII ст. воно утримувалося у остготів, вестготів, в Іспанії, у вандалів в Пн. Африці, а також у бургундів та лангобардів, Афанасію Александрійському належать кілька апологетичних тв., три з яких спрямовано проти аріан, та житіє св. Антонія. Літ. спадщину Василія Кесарійського (Великого, 331–373), складають проповіді, апологетичні тв. проти аріан, тлумачення, повчання та листи. Він встановив літургію як чин церк. богослужіння. Отримавши освіту у Константинополі та Афінах, він спочатку присвятив себе риториці. Але згодом прийняв християнство і став єпископом у Кесарії, де віддав проповідницькій та літ. діяльності. Була поширена **дидактична література**, до якої належить "Шестоднев" Василія Великого, що мав вел. популярність не лише у Візантії, але й у слов'ян. землях. Переробивши матеріал пізньоант. вченості у христ. дусі, автор дав зразок багатомовної традиції "Шестидневів", відомий й у Київ. Русі.

Епіфаній Кіпрський (367–403) був істориком єретичних вчень, автором "Фізіолога", що був перекладений на болг. мову і потрапив до сх. слов'ян, де набув значного поширення.

Нові естет. ідеали висунули в той же період представники нар. течії у християнстві, які наближали л-ру до народу й відривали від античності. Вони вводили простонар. світосприйняття, побожність та практицизм. Це

нар. середовище, активно впливає на **життя**. Тому поруч з легендарними зустрічаються мотиви, навіяні життям. Краші зразки життєвої л-ри, позбавлені фант. крайнощів, присвячено описові життя видатних діячів, що боролись за нову культуру та просвіту. Це були худож. біографічні повісті. До них належать "Житіє св. Антонія" Афанасія Александрийського, "Лавсаїк" Палладія (V ст.), "Луг духовний" Іоанна Мосха (VI-VII ст.), від яких беруть початок численні слов'ян. "лімонарії".

У перехідний від античності до Сер.-віччя період, коли остаточно оформлюється візант. православ'я й Церква веде рішучу боротьбу із залишками спадщини ант. науки та філософії, візант. поезія відзначається поетами, які зберігають ант. традиції. Вони використовують ант. принципи віршування та сюжети. Це такі поети, як Нонн (V ст.), Агафій (VI ст.), Павло Сленціарій (VI ст.), Георгій Пісіда (VII ст.) та ін. Визначним поетом був Агафій, який вже згадувався як історик. Він — автор вірш. зб. "Дафніака" у 9 кн. Його тв. написані у дусі Анакреона та Сафо. Павло Сленціарій склав декілька **епіграм** еротичного та сатир. характеру. Нонн, за походженням копт, оволодівши грец. мовою, написав величезну епіч. поему про Діоніса. Але вже в творчості цих поетів з'являються церк. мотиви у візант. дусі. Нонн, напр., переказує **гекзаметром** Євангеліє від Іоана. Агафій пише поезії про святість Луки, Георгій Пісіда створює філос.-богослов. поему "Шестоднев". З часом переважає церк. поезія: Роман Солодкоспівець, якому належить велика кількість церк. співів. Це була специфічна нов. типу лірика, що тяжіла не стільки до поетики леанів та дифіраблів, але й до поетики Біблії (**Псалми**).

У VII-IX ст. в громадському та культ. житті Візантії відбувались значні зміни. Послаблення центр. влади, боротьба за володарювання призвели до політ. нерівноваженості та частоті зміни імператорів, які репрезентували інтереси різних угруповань. Невдоволення народу постійними війнами, здириством, посиленням визиску, вилилося у значне поширення ересей. Іконоборство, яке виникло як опозиція офіційній Церкві, використовувалося угрупованнями знаті у боротьбі за владу. У 2-й пол. VIII – поч. IX ст. набуло розмаху перше антифеодалне повстання під гаслами павліканської церкви. Все це відбилося на стані науки та освіти. Перемога духівництва у духов. культурі призвела до зневажання природничих наук та змін у гол. жанрах л-ри, а, головне, у їх змісті. Хроніка, агіографія, **літургійна поезія** — провідні жанри у Візантії VII-IX ст. Їх творцями були ченці та священнослужителі.

Найвидатнішим представником В.л. цього часу, л-ри "іконошанувальників" — переможців, що спромоглися ліквідувати культ. спадщину своїх ідейних противників-іконоборців та павлікан. — яка тому й не збереглася, був,

передусім, Іоанн Дамаскін (бл. 675–753). Він автор багатьох тв. догматичного, аскетичного та полемічного характеру, які були скеровані проти різних сектантських віровчень ("Змагання християнина з сарацином", "Змагання православного Іоана з маніхеем", "Проти несторіанської ересі" і т. ін.). У найбільшій праці "Джерело знання" він поставив завдання побудувати цілісну систему ортодоксального християнства. Цей тв. озброював христ. богословів чіткою аргументацією у боротьбі з різними ерет. вченнями, зокрема з доктринами несторіан, маніхеев, пізніше павлікан та богомилів. Разом з тим Дамаскін не заперечував ант. філософії, а навпаки, використовував для створення своєї богословської системи вчення Платона, логіку Арістотеля, ант. науку. Він полемізував з захисниками ісламу, виступав проти іконоборчого руху. Його праця зробила значний вплив на сер.-вічне богослов'я як Візантії, так і Зх. Європи. Другий ідеолог ортодоксального богослов'я — Теодор Студит (759–826) у величезній літ. спадщині — богословських трактатах, промовах, листах, настанових ченцям та рел. гімнах — узагальнив аргументацію іконошанувальників. Значним письменником був патріарх Фотій (820–891), автор численних богословських та філос. трактатів, проповідей і листів. Заступником л-ри та науки був візант. кесар Варда. Обидва, Фотій і Варда, організували дипломатичну та просвітницьку місію слов'янських першовчителів Костянтина та Мефодія у Вел. Моравію. Молодший з братів, Костянтин (у чернецтві Кирило) був учнем Фотія і одержав освіту в Магнаурській академії у Константинополі, яку заснував Варда.

Серед тв. іст. жанру найвідоміші "Хронографія" Феофана Сповідника (752–818), "Бревіарій" ("Стисла історія") патріарха Нікіфора (сер. VIII ст. – 828) та хроніка Георгія Амартола (IX ст.). Іст. тв. Феофана та Нікіфора сповнені **легенд.** часто неймовірних, опису чудес та стихійних лих (землетрусів, посухи, мору) та проводять думку про всещілья божественного промислу. Образність та жвавість викладення матеріалу, чисельність барвистих фактів та легенд зробили хроніку Амартола популярною далеко за межами Візантії. Вона була перекладена слов'ян. мовами та стала дуже відомою у слов'ян. землях, зокрема у Київ. Русі.

Вплив рел. ідеології на л-ру посилюється у VIII – 1-й пол. IX ст. Життя святих цього періоду багато запозичили з агіографічної л-ри ранньої Візантії. Вони будувалися за суворо встановленим **канонам**, містили багато чудес, надприродних подій, знамень та віщувань. Змінювано лише час і місце дії, іст. ситуацію. Але образ героя залишався незмінним: він мав певні христ. чесноти. Значними агіографічними тв. іконоборчого періоду були життя Стефана Нового та Філарета Милостивого. Кризь стереотипи тут

виступають риси нар. життя.

Треба зазначити, що **канон** був значною естет. категорією візант. культури назагал. Він панував не лише в мист-ві (передусім у іконографії), але й у л-рі. Це не говорить про те, що всі митії, наслідуючи канон, подібні один на одного. Хоча часом важко за манерою та мовою визначити, кому належить певний тв. Вміння приховувати індивідуальне за трад. було найвищим проявом майстерності. Традиція була еталоном і разом з тим штампом, хоча сприйняття цим не обмежувалося, а стимулювалося незначними відхиленнями у суворо зазначених канонічних межах. Цей худож. прийом, притаманний егип. малярству, можливо був відомий візантійцям. Але він мав й свої корені у Візантії: античність з часом почала скоювати форми літ. тв., а коли християнство почало домінувати у культурі, воно охопило всі її сфери. Канон жорстко зафіксував сюжетно-композиційний рівень зображення, що обмежило твор. можливості митця. Автоматичне використання сюжетно-композиційні схеми примусило митця зосередити увагу на худож. засобах зображення, внаслідок чого в малярстві, напр., виникає "витончена і тому часто незрозуміла мова" (В.Лазарев).

Принципи побудови образу героя також підлягали заг. засадам. Якщо античність створила ідеал гармонійно розвинутої особи, то християнство зауважило у світі дисгармонію та диспропорційність. Воно побачило протиріччя світу, яке прагнуло зняти, примирити, поєднати те, що неможливо поєднати, збудувати міст між землею і небом. Тому воно зосередило увагу на образі Боголюдини. Всупереч ант. традиціям візант. мист-во створює ін. естет. ідеал: не гармонійна єдність тіла та духа, а протиріччя плоті та душі. Духов. начало тут постає домінуючим. На відміну від античності візант. митець приховував тіло людини одягом. Його не лякали спотворені обличчя, порушення пропорційності. Диспропорційність постає худож. засобом у малярстві. Канони наслідують й письменники. Через трад. портрет розкривається духов. начало героя (очі відкривають золоту душу, уста — це вулик, де живуть слова-бджоли). Часто героєм постає маленька неповноцінна людина, слабка плоть якої не відповідає величчю її духу. Герой агіографії — жалюгідна, смиренна людина, раб, юродивий. Але він також чудотворець, захисник скривджених, обранець божий. Таке трактування позитивного героя надавало можливості подвійного осмислення: терпіння та лагідність визнавалися за подвиг, страждання було випробуванням в ім'я Бога і, разом з тим, підкреслювалися чесноти маленької людини, що мали викликати співчуття до неї. Т.ч., В.л. улашлювала велич непомітної людини. Поруч з традиційною формул існувала у В.л. канонізована усталеність "законів жанру". Напр.,

закони похвального слова відрізнялись від законів ін. жанрів. Жанр. розрізнення було закріплено й словесно: лексика урочистих віршів, написаних **гекзаметром**, відрізнялась від лексики **ямбів**.

У літургійній поезії іконоборчої доби виділяються Андрій Критський та Іоан Дамаскін. Андрій Критський (бл. 660 – бл. 726) продовжував традиції Романа Солодкоспівця. Його канони та гімни відзначалися душевною емоційністю, яка поєднувалась з офіційною урочистістю. Філософ і теолог Іоан Дамаскін створив багато церк. гімнів, яким притаманне теологічне розумування, схоластичний пафос, витонченість форми. Його літургійна поезія набула вел. популярності й поширилася у ін. країнах, зокрема в Україні та всій сх. й пд.-слов'ян. зоні.

Протягом зазначеного періоду не завмирала й світська поезія. Захисник іконоборчої доктрини Іоан Граматик (IX ст.) зберігав прихильність до античності, писав поеми та вчені трактати. Від його спадщини залишилися лише уривки. Тв. Ігнатія насичені ант. ремінісценціями, а поема про гріхопадіння Адама та переказ **Езопових байок** вирізняються чистою аттичною мовою та вишуканою клас. формою. У вченої черниці Кассії (бл. 810 –кін. IX ст.) на першому місці — дидактизм і повчальність. Вона написала чимало епіграм, ямбичних **сентенцій**, літургійних гімнів, до яких сама створила музику. Її мало цікавлять рел. суперечки, але приваблюють заг.-людські проблеми.

Останній період візант. історії починається з узагальнення та класифікації досягнень науки, богослов'я, філософії та л-ри. Виникають праці енциклопедичного характеру з питань історії, сільського господарства, медицини. Трактати імп. Костянтина Багрянородного (913–959) "Про управління державою", "Про феми", "Про церемонії візантійського двору" містять вартісні відомості про політ. і адміністративну структуру Візант. держави, а також цікавий матеріал етнографічного та іст.-географічного характеру про сусідні країни і держави, зокрема про слов'ян (в т.ч. сх.). Сімеон Метафраст (X ст.) систематизував і зібрав у єдиний зб. багато житій, написаних у різні часи. Він виправив мову та стиль, вилучивши помилки та суперечності. Енциклопедичний характер мають також праці патріарха Фотія (820–891). Його "Міріобібліон" ("Безліч книг") містить короткі характеристики творчості 280 ант. та ранньовізант. письменників з поширеним цитуванням їх тв. Тут зустрічаються праці з філософії, богослов'я, медицини, історії, любовні романи, описи подорожей і ораторські тв. Багато тв. ант. авторів збереглося лише у переоповіданні Фотія. Візант. історіографія X ст. налічує багато іст. праць та хронік, серед яких помітні праці Тенесія, Іоанна Каменіта, Льва Діакона. Останній подає цінний матеріал з історії Болгарії та Русі.

Серед поетів вирізняється Іоан Геометр, автор поем, в яких відбито політ. події його часу. Цікавий анонімний діалог "Філопатріс" ("Патріот або Повчаємий"), було написано за взірцем Лукіана. Це памфлет, де висміюється невігластво ченців та астрологів-шарлатанів. Яскравою постаттю був Михаїл Пселл (1018–1097). Збереглися його тв. з богослов'я, права, медицини, музики, астрономії, філософії, історії. Віддав він данину й поезії. Його філос. трактат "Логіка" був поширений на Зх. Ідеї Пселла та його послідовників перегукуються з філос.-рел. настроями П'єра Абеляра (XII ст.) на Зх. Вони сприяли розвитку зх.-європ. схоластики й проклали шлях ідеям Ренесансу.

В л-рі XI–XII ст. відбувається зміна жанрів. Місце клас. життя заступає світська повість, всесвітніх хронік — мемуари та пр. істориків. До мемуарів належать "Поради та оповідання" полководця Кевкамена. Це поради синові, де поєднуються елементи дидактичної л-ри з особистим досвідом письменника. Образи людей тут часто замінюються алегоріями етич. понять. Христ. **алегорія** — не лише засіб худож. вираження, але й уявлення про дійсний і разом з тим надреальний зв'язок між двома явищами, особливо між явищами земного та небесного світу, між видимою дійсністю та царством сутностей. Нов. явищем в іст.-мемуарній л-рі була "Хронографія" Пселла, яка вражає реаліст. відображенням життя та високою худож. майстерністю. Продовжувачами Пселла в іст. жанрі було подружжя Никифор Врєнний та Анна Комніна дочка імп. Олексія I, Іоанн Кіннам, Микита Акомінат. Їхні тв. мають панегіричний характер щодо імператорів, яким вони надають риси ідеальних лицарів. За худож. засобами та тематикою історіографія наближається до феодального **героїчного епосу**. Нов. рис набуває хронографія XII ст. Змістовним джерелом з всесвітньої історії був "Короткий виклад історії" Іоанна Зонари. Перекладений зх.-європ. та слов. мовами, він використовувався давн-рус. літописцями. Вірш. форму мала хроніка Костянтина Манассії, а Михаїл Гліка до хроніки включає богословські міркування та природознавчі описи. Написана ж вона у вигляді настанов синові. У IX–X ст. поширилися т. з. "акритські пісні" та **воїнські повісті**, у яких уславлювалися перемоги прикордонних воєводей-акритів. Найвідомішим став створений у X–XI ст. епос-поема про Василя Дігеніса Акрита, який стоїть в одному шереху з "Піснею про Роланда" та ін. Дігеніса добре знали в ін. країнах, зокрема у Русі, де з'явився переклад під назвою "Девгенієве діяння".

В XII ст. відроджується пізноант. роман: з'являються проза та поет. романи, побудовані на ант. матеріалі ("Роданфа та Досикл" Теодора Продрома, "Дросілла та Харікл" Микити Євгеніана, "Арістандр та Каллітея" Костянтина

Манассії). Поява цього жанру зумовлена зростанням інтересу до світського сюжету та змінами поглядів на любов і становище жінки в сусп-ві.

Після завоювання Константинополя хрестоносцями у Вл. також зустрічаються видатні літератори. Таким був Никифор Влеммід (1197 – бл. 1272) — філософ, богослов, прозаїк та поет, ритор. У його тв. у мемуарному жанрі помітні нові віяння у сприйманні Всесвіту та людини. Незвичним для того часу були посилення зацікавлення до внутр. світу людини та психол. аналіз її переживань. Після його "Автобіографії" до цього жанру звертались Георгій Пахімер, імп. Мануїл Палеолог, які продовжили його традиції психологізму. Іст. відомості про Нікейську імперію подає у своїй "Хроніці" вчений історик, поет, ритор Георгій Акрополіт (1217–1282). Значного поширення у XIII–XV ст. набула анонім. "Повість про подвиги Александра" — переробка в христ. дусі пізноант. сюжету про Александра Македонського, яка приваблювала фольклор. мотивами про чудеса. Повість стала популярною й за межами Візантії. У XIII–XV ст. набуває розквіту вірш. **лицарський роман** ("Каллімах та Хрисорроя", "Вельтандр та Хрисанца", "Лівістр та Родамна"), де оспівуються високі почуття, вірна любов, краса жінки, велич природи, ставляться проблеми долі, фатуму. Цей роман відображає реальну дійсність христ. Сер-віччя.

Нар. культура останнього періоду має свої досягнення. Від XIV–XV ст. зберіглося чимало епіграм та пародій, часто гостро сатирич. і антицерк. Популярними були новели на казк. та побутові теми та байковий **тваринний епос**. Прикладом є "Повість про чотириногих" (XIV ст.) — гостра сатира на тогочас. сусп-во, де у фольклор. образах змальовано реальні соц. конфлікти. Подібний характер має повість "Пулолог" ("Птахолов"). За аналогією з тваринним епосом існували тв., побудовані на **персоніфікації** світу рослин ("Плодослов").

Завоювання турками Візантії (1453) викликало від'їзд і навіть втечу вчених та діячів культури до Англії, Франції, Італії, Іспанії, де вони працювали в ун-тах, сприяли перекладу рукописів грец. мислителів.

Візант. культура мала величезний вплив на розвиток культур багатьох країн сер-віч. Європи. Найбільше там, де ствердилося православ'я. Засвоєння досягнень візант. культури в Болгарії, Сербії, Грузії, Вірменії, Давн. Русі сприяло подальшому розвитку їхніх культур. Перенесені на чужоземний ґрунт духом, надбання Візантії піддавалися значній трансформації, набуваючи нов. іоназо. рис. Особливо це стосується Вл., творче засвоєння якої пд. і, особливо, сх. слов'янами сприяло виникненню та становленню у них оригінал. л-ри. Завдяки цьому виникла розгалужена система жанрів з усіма їх специфічними особливостями: апокрифи, життя святих, церк. лірика,

ораторська проза, природничо-наук., іст. (**хронографи**) та повістєва л-ра. У Київ. Русі були відомі в перекладах хроніки Георгія Амартола, Георгія Синкела, Симеона Логофета, Іоана Малали, тв. проповідників Іоанна Златоуста, Григорія Богослова (Назіанзіна), Василя Кесарійського, повість про Александра Македонського, епос про Дігеніса Акрита. У Київ. Русь Вл. прийшла значною мірою через посередництво пд. слов'ян (**Другий південнослов'янський вплив**). Перекладені тв. отримували нове життя на давн-рус. ґрунті. Це сприяло не тільки зростанню майстерності книжників, але й могутньому, піднесенню л-ри назагал.

Валерій Лавренов

ВІЛЬНИЙ ПЕРЕКЛАД — один з двох основних типів перекладу (поряд з точним). Гол. ознака В.п. — намагання полегшити читачам сприйняття першотв., доповнюючи і переробляючи текст, наближаючи його до дійсності, що в ній живе перекладач і потенційні читачі. Такий погляд 1851 виразно висловив відомий рос. перекладач І.Введенський: "Перенесіть письменника, що його ви перекладаєте, під те небо, яким ви дихаєте, і в те сусп-во, серед якого ви розвиваєтесь, перенесіть і запитайте себе, якої би форми він надав своїм ідеям, якщо б жив і діяв в однакових з вами обставинах".

В.п. був поширений у минулих століттях, коли не було чіткого ані теор., ані практичного розмежування між ним і різними видами **переробки**, зокрема **переспівом**. У наш час В.п. майже не існує. Поява В.п. здебільшого спричиняє негативне ставлення. Показово однак, що М.Рильський, котрий сам не робив В.п., як теоретик припускав можливість їхнього існування як окр. форми літ. творчості. В.п. може містити в собі **онаціональнення**, перенесення (локалізацію), **осучаснення**, ідейну трансформацію.

Анатолій Волков

ВІНОК СОНЕТИВ — композиційний **цикл** із 15 сонетів. Виник в Італії, свого **канону** досяг у XVII–XVIII ст. Усталений зразок В.с. має таку внутр. організацію: кожний наступний сонет починається з рядка, яким завершується попередній сонет ("підхоплення"), при цьому 14-й сонет закінчується тим же рядком, яким починається 1-й сонет ("кільце"); останній, 15-й сонет ("магістрал") складається з перших рядків усіх попередніх сонетів і має значення **глюсси**. Магістрал звичайно пишеться першим. В тематичному відношенні В.с. не обмежений, може використовуватися у вел. ліро-епіч. тв., напр., поемі.

За час свого іст. розвитку, основними етапами якого в європ. поезії були поч. XIX ст., а також все XX ст., виникли різні варіації В.с. До основних належать: перенесення магістралу на початок

тв., заміна магістралу звичайним сонетом або його відсутність, заміна окремих слів магістралу ін. словами із збереженням його рим, зворотний, починаючи з 14-го, підхоплення рядків магістралу у сонетах, поява магістралу-акровірша.

В.с. існують у багатьох нац., зокрема, слов'ян., л-рах. Найвищим поет. досягненням є "Сонетний вінок" "словен. Пушкіна" Ф.Прешерна з магістралом-акровіршем. Переклад цього тв. Ф.Коршем (1889) був першим В.с. у рос. поезії. До цієї форми звертались В.Брюсов, К.Бальмонт, Вяч. Іванов, М.Волошин, І.Сельвинський, П.Антокольський, С.Кірсанов, В.Урін та ін. поети XX ст. Прикладом В.с. у поль. поезії є "Гармонія" А.Слоніського.

Перші укр. В.с. створили М.Жук (1918) та В.Бобинський ("Ніч кохання", 1923). Їх склали також Л.Мосендз ("Юнацька весна"), О.Тарнавський ("Життя"), Г.Плоткін, М.Терешенко, Б.Нечерда, М.Вінграндовський, Т.Коломієць, Л.Горлач, В.Підпалій, Вас.Колодій, пражський поет І.Мацінський та ін. Д.Паламарчук переклав "Сонетний вінок" Ф.Прешерна.

Крім В.с., в європ. поезії існують і "вінки вінків сонетів", які включають в себе 225 тв.

Борис Іванюк

ВІРЕЛЕ (від франц. *virelai*, від *virer* — кружляти) — шестирядкова строфа, що виступає як окр. мікрожанр. Зародився у сер-віч. франц. поезії, де третій та шостий рядки скорочені та римується між собою. Спочатку В. — танцювальна пісня (**балада, рондель**), яка була поширена у XIV–XV ст. серед поетів риторичної школи (Е.Дешан, Г. де Машо). У строфі дві рими, одна з яких є головною, а інша — другорядною (рими 3-го і 6-го рядків). Другорядна рима 2-го рядка стає головною римою 3-го рядка; другорядна 3-го рядка — головною 4-го і т.д. Число рядків В. нерівномірне. Останній рядок повторює структуру першого, але має зворотне розташування рим.

В укр. поезії, переважно у поетів-модерністів, вживались дещо спрощені форми В.:

Душа моя —
Мов з кришталю
Маязелей,
В нім весь мій скарб
Мрій, звуків, фарб,
Ідей.

Богині дар,
Горить там жар,
Не згаса...
Аймення їй
Богині тій —
Краса
(М.Вороний)

Людмила Сердюк

ВІРШ (від лат. *versus*) — 1. Метр. рядок вірш. тв. Типовою ознакою В. як одиниці виміру поет.

мови є ритм-інтонаційна завершеність, яка спричиняє обов'язкове відокремлення його кінцевою паузою, незважаючи на можливі перенесення.

2. Цілісний вірш, тв., невел. або сер. за обсягом, який характеризується структурно-змістовною єдністю (в укр. літ-стві термінологічним синонімом цього значення поняття В. є "поезія").

3. Поняття протилежне поняттю прози.
Див. **Вірш і проза.**

Борис Іванюк

ВІРШ-ДІАЛОГ — жанр-композиційна форма лір. поезії, структурною основою якої є діалогічне розщеплення та персонажна об'єктивізація мови поет. тв. В ролі учасників діалогічного спілкування можуть бути умовні (риторичні), іст., алегоричні тощо персонажі, але їх об'єднує суто мовленнєвий характер їхнього літ. буття на відміну від епіч. та драм. партнерів по **діалогу**, обтяжених сюжетною долею.

В.-д. є одним з варіантів композиційного способу мовленнєвої організації лір. тв. поряд з більш розповсюдженим в поет. практиці — монологічним, ширше — однією з варіацій діалогу — метародової форми композиційного розгортання худож. змісту тв. нарівні з оповідною та асоціативною.

Європ. В.-д. походить від давн.-грец. жанру амебейя з характерною для нього запитально-відповідною формою. Генетично В.-д. пов'язаний з антифонним співом, яким у найдавніші часи супроводжували колективну зустріч весни і у якому по черзі брали участь група дівчат та група хлопців (строфа та антистрофа). Цей ритуал існував як на Зх., так і на Сх. (Давн. Китай, Давн. В'єтнам та ін.).

Вірш-діалог використовується у різних лір. жанрах: **дифірамбі** ("Тезей" давн.-грец. поета VI ст. до н. е. Вакхїліда), в **епіграмі** (описова епіграма Посидіпа на скульптуру "Випадок" Лісіпа), у сер.-віч. дебаті ("Еклого" письм. XI ст. Феодула, в якій "неправда" та "істина" у вигляді типових персонажів **пасторалі** обмінюються чотиривірш. переказами ант. та бібл. міфів), у **вірш сатири** ("Коротка бесіда між Паном, Войтом та Плебано" польс. поета XVI ст. М.Рей), у поемі ("Суперечка між Теймуразом та Руставелі" груз. поета XVII-XVIII ст. Арчила Багратіоні), у **буколіках** (іронічні "Волинські буколіки" укр. поетеси XX ст. О.Лятуринської), а також у **інвективі**, **тенсоні**, **діатрибі**, **тропі**, **пастурелі**, **сирвенті**, **муназарі** та ін. В.-д. можна вважати не тільки жанр-композиційною ознакою В.-д., але й факультативною ознакою лір. жанр. системи. Особливе жанр. значення В.-д. виявляє при утворенні лір. **циклу** інтертекстуального типу: давн.-япон. ута-моногатарі, проз.-поет. жанр, що поєднує адресовані у формі **танка** вірш. послання між закоханими, подружжям тощо та проз. коментарі до них, переважно про обставини написання тв. (напр., жіночий "Шоденник метелика" ("Кагеро ніккі") Міцудана-но хаха, XI ст.);

"Послання Михайлу Ігнатовичу" П.Самсонова та "Відповідь Петру Самсонову" М.Ігнатовича — **епістоли** рос. поетів-віршевиків XVII ст.; болю — жанр, введений в бірманську л-ру у XIX ст. принцесою Хлайн, його композиційною основою є чергування **монологів** чоловіка та дружини з інтимними натяками, зрозумілими лише їм обом. В укр. поезії В.-д. зустрічається у поетів XX ст. О.Лятуринської, в її "забавлянках", у М.Шаринника ("Орат вертається з півдня"), в рос. поезії — у Д.Веневітінова ("Домовий", XIX ст.), Ю.Левітанського ("Що відбувається в світі? А просто зима"), а також у ряді тв. XIX ст., що розвивають своєрідно-нац. варіант теми **"ars poetica"** — "Розмова книгопродавця з поетом" О.Пушкіна, "Журналіст, читач та письменник" М.Лермонтова та "Поет і громадянин" М.Некрасова.

Борис Іванюк

ВІРШ-ЗАПОВІТ — лір. жанр, генетично пов'язаний зі структурою заповітного розпорядження, яке містить у собі "предмет", "виконавця" і "суб'єкта" волевиявлення. Але як худож. висловлювання В.-з. імітує цю структуру з суто риторичною метою, тому його не можна розглядати як вірш. переказ звичайного заповіту, у якому є настанова на практичне виконання (реалізація бажань "суб'єкта" виходить за рамки жанр. компетенції В.-з. як, напр., перепоховання Т.Шевченка "на Україні милій" згідно з його "Заповітом").

Факультативність приводу написання В.-з. не дозволяє вводити його в систему прикладних жанрів (**епіталама**, **епітафія**, **мадригал** та ін.), які зумовлені відповідними життєвими ситуаціями, а також розглядати В.-з. як жанр. невизначений "вірш на випадок". В.-з. у світ. ліриці досить поширений: напр. "Заповіт Робіну — ріполову" Геррика, "Заповіт" Д.Донна — англ. поетів XVII ст., "Заповіт" франц. поета XIX ст. Ю.Лапера, "Прошання" ісп. поета XX ст. Ф.Гарсія Лорки, "Рядки заповіту" італ. поета XX ст. П.Пазоліні та ін.

Не менш поширений В.-з. у л-рах Сх. Європи: "Заповіт Давида Гурамішвілі" Д.Гурамішвілі, "Мій заповіт" Ю.Словацького, "Мої пісні" Х.Ботева, "Заповіт" В.Незвала. В рос. л-рі В.-з. знаходимо у О.Пушкіна, М.Лермонтова, О.Жемчужнікова, І.Анненського, М.Гумільова, М.Заболоцького, Г.Поженяна, О.Кузнецова.

Визначальну вагу для здійснення структурно-сміслові цілісності В.-з. має образ суб'єкта волевиявлення, який виражає ціннісні орієнтири автора тв. Щодо цього В.-з. є надзвичайно вагомим у структурі автор. світогляду. Як правило, у ролі суб'єкта волевиявлення виступає лір. двійник автора, хоча зустрічаються тв., в яких цей суб'єкт "персоніфікований", що зумовлює опосередкований характер зв'язку між образом автора та змістом заповіту (напр., "Заповіт скнари" чес. поета XVII ст. Ш.Ломницького, "Заповіт Кіра (За Ксенофонтом)" вірм. поета XX ст. Н.Зар'яна та

ін.). Діапазон стильового інтонування тем в В.-з. коливається від жартівливого ("Заповіт Кюхельбекера" Пушкіна) до патетичного ("Заповіт" Шевченка), коли домінує типова для цієї жанр. форми елегійна інтонація.

Що ж до "виконавця", то його значення в структурі В.-з. суто умовне, про що свідчить мінливий набір жанр. ознак, найтиповішим з яких є "уособленість".

В.-з. має досить стійкий жанр. зміст, тематично він близький до автоепітафії, поезій-пам'ятників, останніх віршів (напр., "Останній сонет" нім. поета XVII ст. А.Гріффіуса, "До себе самого" італ. поета XIX ст. Дж.Леопарді, "Ріка часів..." Г.Державина, "Люби натхнення вихованця" Д.Веневітінова, "Останні вірші Альфреда де Мюссе").

Мотив заповіту може входити до тематичної структури тв. як його складник ("Мені дісталась одна гулянка..." С.Єсеніна, "Реквієм" А.Ахматової).

Борис Іванюк

ВІРШ-ТРОП — тип худож. цілого, в якому тропова структура охоплює весь тв. У В.-т. троп, з од. боку, виконує щодо рецептивної свідомості роль правила сприйняття всього тв. і тому характеризується, як і кожна змістовна форма, і перш за все, жанр. апріорною комунікативністю, а з ін. боку, зумовлюючи взаємодію всіх складників худож. цілого, забезпечує тв. тим самим його стильову характерність. В залежності від видової змістовності тропу існують **вірші-порівняння**, **вірші-метафори**, **вірші-символи**, **вірші-алегорії**, **вірші-метонімії**, **вірші-синекдохи**. Наведемо приклад вірша-порівняння укр. поета О.Олеся:

Пілібти голуби знімались
З землі до променя ясних,
І знов на землю обривались,
І червонили груди їх...

Знялися згукі і упали
На біле саріє моє знов...
Вони в безоднях десь пропали,
А з серія виступила кров.

В.-т. необхідно відрізнити від троповості (напр., символічності, алегоричності і т.д.) як ознаки образної свідомості взагалі, іст. варіантами якої є, напр., **психологічний паралелізм** у слов'ян. фольклорі, нац. емблематична алегорія в сер.-вічних л-рах Зх. і Сх. і т.д.

Виникнення В.-т. в європ. поезії визначається трьома чинниками: еволюцією — жанру, стилю і тропу. В процесі іст. переходу від міфол. типу колективного мислення до міметичного побутового й культового правила поведінки (обряд), що відповідає змістові життєвої ситуації, перетворюється в жанр. трад. ознаки якого зберігаються аж до романтизму. Романтизм ж настанова на "емансипацію принципу суб'єктивності" (С.Аверінцев) сприяє мутації

жанру, зокрема, руйнує стійкий, особливо у класицистів, зв'язок жанру з темою як відображенням "ситуації життя в л-рі" (Г.Гачев). Внаслідок цього сусп. значення жанру як "форми бачення й розуміння дійсності" (П.Медведєв) і як комунікаційного посередника між автором і читачем послаблюється, він трансформується в жанр. пам'ять тв., перестає виконувати функцію змістовної форми худож. цілого, яка переходить до стилю. Якщо в класицистичній л-рі стиль сприймався назагал як індивідуальне виконання **жанрового канону**, то в добу романтизму він, будучи вираженням авторського світообразу, стає носієм худож. цілісності тв.

Це змінює уявлення про функціональне призначення тропу. Орієнтуючись на ант. риторикі, що відносили тропи поряд з мов. фігурами до засобів здійснення жанр. орієнтації тв., класицисти уявляли троп як елемент мов. орнаменту. Л-ра романтизму "звертається до самої себе як до суб'єктивності, що пише" (М.Фуко), і ця зростаюча суб'єктивність худож. мислення потребує організаційного вираження, яке здатне відтворити структуру автор. світообразу. Звідси й пошук таких композиційно-стильових форм, які витримали б навантаження романтичного "Я", рівновел. в межах фіхтеанської дихотомії — "не-Я". Цій вимозі повною мірою відповідає троп, структура якого надає можливість інакомов. виразу змісту суб'єкта "в його внутр. життєвості" (Г.В.Ф.Гегель) через подібне до нього і зовн. щодо нього явище. Т.ч., "уповноваження" тропу розширюються, він починає виконувати ролі структурної форми цілого тв., перетворюючи його у В.-т.

Історія В.-т. не написана. В зх.-європ. поезії XIX-XX ст. В.-т. представлений в творчості А. де Він'ї, Ж. де Нервалья, Ш.Бодлера, Р.Лесноса (Франція); М.Метерлінка, А.Роденбаха (Бельгія); І.Целліца, І.Майєргофера (Австрія); С.Льюїса, Р.Брука (Англія); О.Баратинського, О.Пушкіна, М.Лермонтова, Ф.Тютчева, О.Жемчужнікова, О.Блока, Вяч.Іванова (Росія); Ф.Прешерна, І.Мурн-Александрова та ін. (Словенія); Г.Гессе (Німеччина); К.Лейно (Фінляндія); В.Клоса (Голандія) тощо.

В укр. поезії В.-т. зустрічається у І.Франка, Лесі Українки, М.Вороного, О.Олеся, П.Карманського, М.Рудницького та ін.

Борис Іванюк

ВІЧНІ СЮЖЕТИ ТА ОБРАЗИ — наук. некоректний вираз для позначення деяких **традиційних сюжетів та образів**, які побутують впродовж століть у великій кількості казусів (Прометей, Христос, Фавст, Дон-Жуан, Дон Кіхот тощо).

Насправді немає сюжетів та образів, які функціонують вічно. Всі вони виникли на певному іст. етапі, митці звертаються до них лише за певних іст. обставин, залежно від конкретних соц. причин. Кількісний критерій тут відносний. Частотність використання того чи ін. "В.с. та о." в певний літ. період або в певному літ. напрямі

може бути меншою, ніж трад. (не "вічного") або просто запозиченого. З ін. боку, немає якихось теор. засад для виділення В.с. та о. з широкого кола трад. Отже, термін є антиіст. і гіперболізованим.

Анатолій Волков

ВКЛЮЧЕННЯ або **ЕПІСТРОФА** (грец. episcophe – обертання) – **фігура**: повторення того ж самого слова чи групи слів у реченні або періоді: в поезії – на поч. та в кін. строфи, або вірш. тв.:

І вибухли сльози ширі

– без міри

На моє дитинство ясне

прекрасне,

На молодість дику, пінну

вершинну,

На вік мій зрілий, зрілий

прозрілий:

І вибухли сльози ширі

– без

міри...

(Є. Маланюк)

Ін. назва – кільце.

Анатолій Волков

ВОДЕВІЛЬ — 1. **П'еса** мал. драм. жанру, яка ґрунтується на анекдотичному, парадоксальному, як правило любовному сюжеті, в якому для доповнення співом, **куплетами** і танцями.

З'явившись у Франції у XV-XVII ст., за однією версією, як нар. сатир. пісня в долині річки Вір, котра і послужила для найменування жанру (*Val de Vire*), а за другою — з міського фольклору (*voix de ville* — "міські голоси"), В. первісно не мав нічого спільного з драм. мист-вом і був самостійним пісенним, лір. жанром. У XVII ст. пісенські-В. почали використовуватися в одноактних веселих п'есах для ярмаркових театрів, де драм. текст був приводом для оформлення чи виконання сатир. пісень, які пізніше перетворилися на куплети. Подібні п'еси мали, як правило, дивертисментний характер. В 2-й пол. XVIII ст. В. поступово втрачає відособлені, розважальні риси і стає складовою частиною п'еси. У 1791 (за ін. даними — 1792) р. в Парижі відкрився *Theatre vaudeville*, репертуар якого складався тільки з В. Саме в цей час В. зміцнився як самостійний, рівноправний комедійний жанр. Синтетичний, заснований на злитті першвих різних видів мист-ва — драм. дії, музики, танців і куплетів, за типом драм. дії близький **комедії ситуації** чи **інтриги**, **фарсу**, **буфонаді**, **балагану**, **побутовій комедії**, а за характером музики — коміч. опері та **комедії-балету**. В. не раз зближався з ін. драм. жанрами.

В. як жанр генетично близький коміч. опері (Франція — А.-Р.Лесаж, Ш.Фавар, Росія — О.Аблесімов, Я.Княжин), **зінгшпілю** (Німеччина і Австрія — Й.Гіллер), **інтермедії** і **вертепу**,

балагану (Україна — анонімні автори, М.Довгалевський, І.Одровонж-Мигалевич, Г.Кониський), **тонадилі** (Іспанія — А.Герреро, Л.Місон, П.Естеве), опері-буф (Італія — Дж.-Б.Перголезе, Дж.Паїзіелло, Д.Чімароза) та ін.

З початку існування В. в тій чи ін. нац. драмі в ньому визначились два напрямки: оригінальні п'еси та обробки.

Останні, в свою чергу, розділялися на три групи: водевілі, штучно пристосовані до того чи ін. нац. ґрунту, **вільні переклади** з іноземного оригіналу, В., які не одержали в процесі обробки істотних відхилень від оригіналу, але сприймалися як нац.

Жанр В. передбачав: а) наявність персонажів (в Росії — часто в портретному гримі) з гіперболізованою загостреністю якоїсь однієї риси й одержимістю в досягненні своєї мети; б) багату на всілякі несподіванки, переодягнення, плутанини, перешкоди інтриги, в) обмежену обставинами часу дію, г) швидкий темп дії, д) невід'ємну жанр. рису В. — *a parte* (репліка на бік), яка використовувалася для привертання уваги глядача, пояснення йому поведінки водевільного героя, для виклику симпатій, співчуття, сміху та оплесків. е) основу водевільного жанру — куплет, який поділявся на два види: куплет-розмова з глядачем (вступний куплет для представлення дійових осіб і обставин дії, заключний куплет з рядом прохань до глядача чи мораллю, висновком, куплет за ходом дії — посвячення в почуття й переживання героя чи ознайомлення з його біографією, куплет-повідомлення глядачеві про ставлення до того чи ін. героя, куплет як засіб літ. полеміки або розкриття тих чи ін. актуальних тем і куплет — речитативний діалог героїв В. як продовження їх розмовного діалогу; е) танець і підтанцювки, які тісно пов'язані з дією п'еси і передають різні відтінки настрою героїв та їх вчинків; ж) музику, яка пронизує всю дію і з'єднує різні частини в одне неоподільне ціле — В.

Одержавши поширення в країнах Європи XIX ст. (Франція — О.Е.Скріб "Ніч національної гвардії", "Ведміль і паша", "Дигломат", Е.Лабіш "Соломяна шляпка", "Подорож Перрішона", "Скарбничка", Польща — граф О.Фредро "Чужоземщина", "Пан Йов'яльський", "Дами й гусари", Німеччина — Г.Фрейтаг "Журналісти", Австрія — Й.Н.Нестрой "Злий дух Лумпгайвагабунд", "Шастя, зловживання й повернення", "Талісман", В. активно використовувався то для звертання до тих чи ін. актуальних сусп. політ-соц. проблем, чи то як засіб продовження літ. полеміки, чи то з суто розважальною метою.

На сх-слов'ян. ґрунті В. у чистому вигляді практично не приживається (здаймо нишівні характеристики М.Гоголя — "легка безбарвна іграшка", та В.Белінського — "мильні бульки водевілів"), зазнає жанр. змін. Росія — Д.Ленський "Лев Гурич Синичкін, або Провіщійна дебютантка", "Гарна й негарна, й дурна, й розумна", "Принц з чубом, бильмом і горбом", М.Некрасов "Петербурзький лихвар", "Осіння нудьга", "Актор", Україна — І.Котляревський

"Москаль-чарівник", І.Дрейсіг "Два брати з Санжарівки, третій з Хорола", Г.Квітка-Основ'яненко "Бой-жінка", "Сватання на Гончарівці", М.Кропивницький "По ревізії", "Дійшов до розуму" та ін.

На поч. XIX ст. з'являється полемічний В., побутовий В. В. характерів, В. ситуацій, В. з переодягненням та ін. В кожній нац. драматургії відбулася подальша жанр. модифікація (в Росії — власне В., опера-В., жарт-В., комедія-В., фант. В., В.-анекдот, в Україні — жарт-В., трагікомічний В., малюнок-В., комедія-В. та ін.). Це свідчить про становлення розгалуженої жанр. системи В.

З сер. XIX ст. В. поступово поступається місцем з одного боку опереті, а відтак **мозіклу**, з другого — соц. драмі, побутовій комедії та одноактним п'есам різних авторів. Деякі з них навіть уникали визначати свої п'еси терміном В., хоча їхні твори ("Жарт" Г.Квітка-Основ'яненка, "Етюд" М.Кропивницького та ін.) зберігали водевільні ознаки. Риси жанру в п'есах, які з'явилися пізніше, вже мало помітні — зовсім зникає танець і куплет, який заступає нар. пісня, популярний романс, арія. В. А.Чехова ("Ведміль", "Ювілей", "Про школу тютюну" та ін.) і за характером, і за інтригою становлять собою різновид побутової комедії, хоча й зберігають водевільну схему інтриги й побудову сюжету (стримкість дії, парадоксальність, раптовість розв'язки).

В л-рі XX ст. В. уже не займає таке значне місце, яке він займав у минулому, хоча й зустрічається в літ. практиці тих чи ін. драматургів.

2. У XVIII ст. у Франції — заключна чи вставна частина деяких класицистичних комедій, яка складалася з музики, куплетів та балету (П.О.Бомарше "Безумний день, або Весілля Фігаро").

3. На початку XIX ст. в Росії — окр. арія з того чи ін. драм. тв. ("Вже й водевіль співає граф хазяїн": О.Пушкін "Граф Нулін").

4. В укр. л-рі 2-ої пол. XIX – поч. XX ст. — невели. одноактна п'еса, що супроводжувала багатодіючу виставу ("малюнок" на 1 дію С.Васильченка "На перші гулі").

Андрій Близнюк, Анатолій Волков

ВОЇНЬСЬКА (ВОЯЦЬКА) ПОВІСТЬ — жанр сер.-віч. л-ри XI-XVII ст. Це світська іст. повість, що присвячена зображенню битв, військ. перемог та побуту. В основі сюжету можуть бути реальні або легендарні іст. події. Зміст В.п. просякнутий патріотичним пафосом, турботою про долю батьківщини. Помітне тяжіння до фактографічного опису. Жанру притаманні певні стил. формули та схеми зображення героїв, їхніх дій та почуттів. Зустрічаються часом монолози персонажів, звернені до певного адресата (Бога, воїнів, ворогів). Продовжуючи фольклор. епіч. традиції, В.п. взаємодіє з **історичною прозою** та **агіографією**.

З перекладних В.п. у Європі були широко відомі "Александрія" та "Юдейська війна" Йосифа

Флавія. У Давн. Русі популярністю користувалися тв. візант. походження "Девгенієве діяніє", "Троянські діяння", а пізніше — "Повість про Скандербега, князя албанського" та ін.

В.п. Київ. Русі розповідає про боротьбу княжих дружин із печенігами та половцями. Гол. герой В.п. — реальна іст. особа, князь, якому притаманні риси ідеального воїна-християнина. Яскравий опис битв досягається за допомогою сталих лексико-стиль. формул, що закріплені за цим жанром. Жанр. елементи В.п. мають й повісті про княжі злочини та суперечки. Після монг.-татар. навали характер В.п. змінюється. Мужність героя перед непереможним ворогом набуває трагіч. забарвлення та рис христ. подвижництва ("Повість про битву на Калці", "Повість про спустошення Рязані Батием"). В.п. деякими елементами наближається до жанру **житій** ("Житіє Олександра Невського"). Після Куликовської битви В.п. набуває мажорних тонів ("Задонщина", "Сказання про Мамаєво побоїще"). Зміни у військовій техніці, поява вогнепальної зброї спричинили появу нов. засобів опису битви. Зокрема це відбулось у "Повісті про захоплення Царьграду турками у 1453 р." Нестора Іскандера. Подальшого розвитку вони одержали в "Історії про Казанське царство" (XVI ст.). На цей час припадає й поява повістей про боротьбу із зх. сусідами: "Повість про приходження Стефана Баторія на град Псков", про Азов та ін.

Вплив жанру В.п. був досить глибоким в галицькій літ. традиції ("Галицько-Волинський літопис"). Досвід В.п. використовують укр. історіографи XV-XVII ст., зображуючи діяльність князя Вітовта ("Литовський літопис"), Костянтина Острозького ("Короткий Київський літопис"), події визвольної війни 1648-54 рр. та життя України 2-ої пол. XVII – поч. XVIII ст. (козацькі **літописи** Самовидця, Самійла Величка, Григорія Грабянки, "Історія русів"). З 2-ої пол. XVII ст. жанр В.п. починає поступати місцем побутової та пригодницької повістям.

Валерій Лавренко

ВОЛЬТЕР'ЯНСТВО — (*voltairianisme*) — умонастрій в Європ. духов. житті XVIII-XIX ст., в основі якого — ідея свободи в усіх її проявах. Це т.зв. лібертизм — вільнодумство, раціоналізм, дух сумніву, скептицизм у ставленні до офіційної рел.догми, зненависть до всякого роду обскурантизму і водночас толерантність до помилок людей, аристократична зневага до трад. авторитетів і морально-етич. норм, куртуазність, галантність, легкий присмак еротизму, гра думки, дотепність, фантазія.

Назва В. походить від імені Вольтера, однак, подібно до **руссоїзму**, котрий значно ширше власне соц.-політ. і філос. поглядів Руссо, В. виходить за межі поглядів Вольтера. Джерела В. виявляються задовго до Вольтера в ренесансній традиції життєлюбства і духов. розкутості, характерній для середземноморського світу ще за часів Епікура. В подальшому ця

традиція стала переважно прикметною рисою франц. л-ри, яка проявилась в творчості Ф.Рабле, М. де Монтеня, Ш.Сореля, П.Скаррона, А.Фюретьєра, М. де Сюдєра, Сірано де Бержерака, Ф.Ларошфуко, Т.Лабрюєра, Мольєра, Ж. де Лафонтена, Паскаля, А.Р.Лесажа, Маріво, А.Ф.Прево, Монтеск'є. Проте найважливішу роль у формуванні В. відіграли погляди і творчість самого Вольтєра. Досить поміркований філософ і політик (він сповідував деїзм, був прихильником просвітницької монархії, вельми скептично ставився до ідеї просвітництва мас), Вольтєр володів неперевершеним даром соц. викриття. Гостра критика Церкви і клерикалів, захист справедливості і прав людини зумовили його роль у підготовці і проведенні франц. революції 1789 р. Вольтєр став світоточем і символом революції і саме так був сприйнятий в усій Європі. Так чи інакше до нього апелювали якобіниці, Стендаль, Дж.Н.Г.Байрон, А.Мішкевич, П.Меріме, Г.Флобер, Г. де Мопассан, А.Франс, Р.Роллан, в Росії — Д.Фонвізін, О.Радішев, Новиков, декабристи, О.Грибоедов. Дух В. був притаманний О.Пушкіну, в творчості якого нац. проблематика органічно поєднувалась з легкістю та вишуканістю франц. генія. В кінці XVIII — пол. XIX ст. в Росії слово "вольтєрянець" увійшло в повсякденність ("Лихо через розум" Грибоедова, "Мертві душі" Гоголя, роман Вс.Соловйова "Вольтєрянець") і набуло значення "бунтар, порушник спокою", причому в залежності від сусп. позиції йому надавався позитивний чи негативний смисл.

Т. ч., з іменем Вольтєра пов'язаний важливий напрям в Європ. інтелектуальному житті кін. XVIII—1-й пол. XIX ст., в основі якого лежать ідеали свободи, просвітництва, віра в можливість розуму і науки, повага до прав людини, антиклерикалізм. В. відіграло значну роль у формуванні теорії лібералізму XIX—поч. XX ст.

В XX ст. В. втратило своє значення як сусп.-політ. явище, але збереглося в л-рі, його репрезентантами були А.Франс, Шевальє, Веркор, Р.Мерль, К.Чапек, бр. Стругацькі.

Юрій Попов

ВОРТЕЦИЗМ (від англ. *vortex* — вир, круговерть) — поет. метод, розроблений амер. поетом і теоретиком мист-ва Е.Паундом (1885-1972) на підставі принципів **імажизму** та особливостей кит. ідеографічної писемності. У формуванні теорії В. значну роль відіграла праця Фенолози "Китайські писемні знаки як поетичний засіб", у якій Фенолоза вказав на метафоричний потенціал ідеограм. Здатність ідеограми виражати абстрактну ідею засобом взаємодії конкретних піктографічних образів була покладена Паундом в основу теорії В. Суть В. полягає в поєднанні в єдиний вир на перший погляд не пов'язаних один з одним образів, що здатні, однак, виражати ідеї саме завдяки такому поєднанню. Паунд широко застосував цей метод,

напр., у зб. віршів "Старий Китай" (1915), епіч. поемі "Cantos" (1917-68), проте В. залишився літ. напрямом лише однієї людини. З погляду порівн. літ.-знавства В. є показовим проявом посилення на поч. XX ст. впливу культури сх.-аз. регіону на зх. світ.

Наталія Каряєва

ВПЛИВ — у **компаративістиці** XIX — поч. XX ст. позбавлений чіткої термінологізації вираз для позначення різних видів рецепції. Скомпрометований **впливологією** термін неохоче вживають суч. дослідники. Але наук. коректним і потрібним є цей термін для позначення одного з гол. видів рецепції — широкого (переважно свідомого) використання заг. твор. засад письменника чи літ. школи: гоголівський В. у драматургії Й.Л.Караджале або Б.Нушича, М.Чернишевського та М.Добролюбова на серб. публіциста С.Марковича (1846-1875), І.Тургєнева на серб. письменника Лазо Лазаревича (1851-1890) — ("серб. Тургєнев"); О.Пушкіна на І.Вазова, М.Гоголя, Марка Вовчка; Т.Шевченка на Л.Каравелова, О.Ожешко на укр. письменниць 80-х р. XIX ст. — Наталю Кобринську (1855-1920), Уляну Кравченко, Клементину Попович-Боярську, Гоголя на С.Васильченка.

Дуже полегшує всебічний В. мов. близькість. Так, нова білор. поезія розвивалась під В. творчості Т.Шевченка (тематика, образи, мотиви, назви тв., звернення до фольклор. стилістики тощо).

В. може здійснюватися й на окр. структурних рівнях — на **сюжетах** або образах-персонажах. У цьому випадкові на відміну від **запозичення** сюжети та образи не переносяться ніби готовими, але стають взірцем для створення подібних. На думку акад. М.С.Державіна, сюжетний кістяк, заголовні образи, деякі подробиці повісті Вазова "Митрофан і Дормидольський", що відбивають типову картину болг. патріархальної провінції 2-ої пол. XIX ст., створено під В. гоголівської "Повісті про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем". Через рік після видруккування в львівському "Літературно-науковому віснику" "Зловмисника" А.Чехова Л.Мартович друкує сценку "На суді", де вся ситуація, описи, діалоги, персонажі, портретні деталі скидаються на чеховські. Грунтом для сприйняття чеховського В. була наближеність сусп. ситуації, темність і забитість як рос., так і зх.-укр. селянина.

В. може позначатися не лише на творчості певного письменника, але й ширше — на нац. літ. процесі: слов'ян.-болг. В. на письменство Київської Русі, **другий південнослов'янський вплив** на рос. л-ру XIV-XV ст., поль. В. на сх.слов'ян. лри XVII ст., в. укр. культури на рос. культуру та л-ру XVII-XVIII ст. У XIX ст. В. рос. лри сприяв **пришвидшеному розвитку** серб. та болг. л-ри, зокрема, становленню реалізму. Історія слов. л-р може певною мірою розглядатися

як історія міжліт. взаємовпливів. Цієї справи торкнувся ще І.Франко (1894), розглянувши взаємовпливи поль. та укр. л-р протягом усієї їх історії. Поль. філолог А.Брюкнер в книжці "Про літературу російську й наш до неї стосунків нині і триста років тому" (1906) дав цінний нарис взаємовідносин цих двох слов'ян. л-р.

Різновидом В. є В. на стиль і літ. техніку, зокрема, версифікацію. На теорію та практику віршування всіх европ. народів вплинуло **античне віршування**. Показовим прикладом багатоступінчастого В. є розвиток нов. слов'ян. віршування. Поль. силабіка склалась за франц. зразком. Під поль. В. у XVII-XVIII ст. формується "слов'янська" традиція віршування в Білорусі, Україні, Молдові. З цих країн походять основні поети-силабісти в рос. л-рі: С.Полоцький (1629-1680) з Білорусі, Ф.Прокопович (1681-1736) з України, А.Кантемір (1708-1744) з Молдови. У XVIII ст. ця система перейшла до Сербії, а відтак до Болгарії. "Слов'ян." традиція не відповідала потребам нов. болг. нац. л-ри (так само, як укр., рос., білорус., серб. л-р). Нову техніку віршування болгарі розробили під рос. В. "За тематикою і за формою болг. поезія починає зростати на добре підготованому рос. поезією ґрунті. Болг. письменники були звільнені від багатьох блукань, від марного витрачання сил. Від росіян вони змогли цілковито взяти все **силабо-тонічне віршування**, добре розроблене й багатоманітне", — зазначав болг. акад. Е.Георгієв.

В. може здійснюватися водночас на багато л-р, бути інтернац. В.: діахронним — ант. л-ри на л-ри Європ. регіону або синхронним: рос. реалізму на світ. л-ру. Від В. чітко треба відрізнити **епігонство** (Див. **Аріостизм**, **Гьотеанізм**, **Оссіанізм**, **Петраркізм**, **Руссоїзм**).

Анатолій Волков

ВПЛИВОЛОГІЯ — іронічний вираз, вперше вжитий у 20-х рр. XX ст. поль. критиком Гжимала-Седлецьким для позначення псевдонаук. компаративістич. методології, що зводила процес рецепції до механічного переймання складників з тв. ін. письменників. Вираз В. поширений і в укр. літ.-знавстві. Вживаючи без чіткого термінологічного наповнення слова **вплив**, **наслідування**, **запозичення**, **ремінісценція**, В. відшукує т.зв. казуси подібностей між літ. тв., часто дріб'язкові. Бездоказово вбачаються ці казуси там, де діє типол. чинник, або має місце випадковий збіг. Фактографічно накопичуючи казуси, В. перебільшує їхню вагу, зводить творчість письменників до суми запозичених з чужих джерел складників. За межами дослідження залишаються питання про зумовленість сприйняття чужого матеріалу нац. іст.-літ. процесом, активність реципієнта, функціональність набутого. Властиве В. нерозуміння творч. характеру літ. рецепції призводило до закидів навіть вел. письменникам у несамостійності. Ю.Словацькому, Л.Кручковському закидали "плюшуватість", І.Франкові

докоряли за "витання по чужих світах". О.Пушкіна, І.Л.Караджале звинувачували навіть у **плагіаті**.

В. кін. XIX - поч. XX ст. був притаманний **європоцентризму**, коли здобутки всіх, зокрема слов'ян. л-р пояснювалися як такі, що постали під зх.-європ. впливом. Реакцією на цю тенденцію в советському літ.-знавстві 30-50-х рр. стало протилежне прагнення: нав'язливо і тенденційно провадилась думка про глобальний вплив рос. лри на л-ри світу, насамперед народів СРСР та Сх. Європи. Напр., довгий час некрит. повторювано твердження І.Стебуна, ніби М.Коцюбинський задумом і самою назвою оповідання "Коні не винні" (1912) завдячував одній з одночасно написаних "Російських казок" М.Горького. Аж П.Колесник указав, що вираз "худоба не винна" в М.Коцюбинського вживався вже в повісті "Fata morgana" (1904-10). Ін. прикладом є постійно повторюване твердження, начебто роман чес. письменника І.Ольбрахта "Сирена" створено під впливом повісті Горького "Мати". Але Ольбрахт заперечив цей факт, указав, що під час написання свого роману не знав повісті Горького.

Захистом від В. стають наук. сумлінність, виваженість і методичність: увага до хронології, **авторські вказівки**, ретельне зіставлення **текстів** тощо.

Анатолій Волков

ВСТАВНА ІСТОРІЯ — термін для визначення засобу **архітектоніки**, суть якого полягає у введенні в тканину худож. тв. (**повість**, **роман**, **поема**) більшого за обсягом одного або кількох менших, але з самостійною фабулою (**новела**, **оповідання**, **притча**, **анекдот**, **казка**, **бувальщина**, **лист**, **щоденник**) тв. Функції цього засобу різні. В.і. може бути важливим елементом форм.-змістової структури, використовуватись з метою суто орнаментальною, або виконувати утилітарну задачу (розширювати обсяг тв.).

Засіб В.і. є основою побудови **сюжету** на ранніх етапах розвитку л-ри, коли вел. епіч. тв. незрідка формувалась за принципом **стрижневої побудови**, нанизування ("Одіссея" Гомера, "Енеїда" Вергілія). Уже в ант. л-рі В.і. несла також суттєве ідейно-смислове навантаження (так, казка про Амура та Психею в романі Апулея "Золотий осел" відіграє важливу для заг. ідейної концепції роману роль, втілюючи вічне прагнення душі до любові).

Л-рі доби Відродження вельми властивий засіб множинної В.і., коли основний сюжет є лише своєрідною рамою для об'єднання вел. кількості не зв'язаних між собою епізодів: "Кентерберійські оповідання" Дж.Чосера, об'єднані хронопом дороги, "Декамерон" Дж.Бокаччо, в якому сто новел поєднані умовною ситуацією усамітнення оповідачів під час чуми, "Гептамерон" Маргарити Наваррської, розповідачі котрого об'єднані ситуацією негоди, "Пентамерон" Дж.Базіле тощо.

Значною мірою за принципом "нанизування" побудовані "Гаргантюа і Пантагрюель" Ф.Рабле, "Дон Кіхот" М. де Сервантеса, "Гусман із Альфараче" М.Алемана, "Кульгавий біс" В. де Гевари. Велими властивий цей засіб л-рі країні Сх.: ("Тисяч і одна ніч", зб. новел з заг. назвою "Опис дивного із кабінету Ляо" кит. письменника Пу Сун-ліна, кн. новел "Мужчина, незрівнянний в любовній жазі" японця Іхара Сейкаку.

Англ. просвітницький роман XVIII ст. також незрідка використовує засіб В.і. ("Подорож Гуллівера" Дж.Свіфта, "Історія Тома Джонса, знайди" Г.Філдінга, "Пригоди Перігріна Пікля" Т.Г.Смоллета). У франц. просвітницькій л-рі в такий спосіб побудований "Кандід" Вольтера. Слід розрізняти явне і неявне використання цього засобу. В першому випадкові В.і. вирізняється у вигляді озглавленого епізоду-глави (напр., "Історія грьського відлюдника" в "Томі Джонсі", "Історія старої" в "Кандіді", "Щоденник" в "Робінзоні Крузо" і т.п.). Проте частіше саме основний сюжет розгортається як ряд авантюристичних епізодів, що нанизуються на основну фабульну нитку (подорож, усамітнення кількох оповідачів, застілля бесіди і т.п.). Власне кажучи, епістолярний роман є також варіацією використання принципу множинної В.і. (листа). Близькою до цього типу архітекtonіки є численна мемуарна та щоденникова л-ра.

Особливого значення цей засіб набув у романтиків, які відмовилися від єдності дії і проголосили фрагментарність і архітекtonічне дроблення одним із своїх гол. естет. принципів. В.і. є для романтиків одним із засобів втілення проголошеного ними прагнення до синтезу мист-ва. Усякого роду відступи, іст. довідки, філос. та мист-вознав. роздуми, моральні **максими** втілюються в їхніх тв. часто у вигляді В.і., причому вони наявні не тільки в прозі, але укріплюються у вірш. тв. (вел. кількість епізодів, об'єднаних мотивом подорожі в поемах Дж.Н.Г. Байрона "Паломництво Чайлд-Гарольда", "Дон Жуан" тощо).

У творчості реалістів XIX ст. сформувався тип новели, побудований за принципом обрамлення "оповідання в оповіданні" ("Кармен" П.Меріме, "Випадок на мосту через совиний струмок" А.Біраса, більшість новел Гі де Мопассана). Засіб В.і. своєрідно використовує Ч.Діккенс в "Посмертних записках Півквіського клубу", задуманих спочатку як зб. підписів до гумор. малюнків. Засіб множинної В.і. лежить в основі композиції "Повістей Белкіна" О.Пушкіна, "Героя нашого часу" М.Лермонтова, "Мертвих душ" М.Гоголя.

В л-рі XX ст. засіб В.і. інтенсивно використовується в найрізноманітніших варіаціях ("Пригоди бравого вояка Швейка" Я.Гашека, "Зоряні щоденники Йона Тихого" С.Лема, "Марсіанські хроніки" Р.Бредбері, "Башта з чорного дерева" Дж.Фаулза, "Процес" Ф.Кафки, "Маленький принц" А. де Сент-Екзюпері, "Листи до незнайомої" А.Моруа, "Жовтневе світло" Дж.Гарднера, "Тітонька Хулія і писака" М.Варгас

Льйоса, вставні **притчі** в "Майстрі і Маргариті" М.Булгакова і "Пласі" Ч.Айтматова, "Лейтенант Йорк фон Вартенбург" С.Гермліна). Значною мірою поновили засіб В.і. письменники-модерністи, які активно впровадили в л-ру принцип **коллажу**, **кіномонтажу**, поєднуючи документи, газ. вирізки, малюнки, світліни (трилогія Дж.Дос Пассоса, "Вулик" К.Х.Сели та ін.). Засіб В.і. відбився в т. зв. принципі **симультанізму** — хронологічної **композиції**, коли в кожний певний період часу подається обсяг різних персонажів тв. ("За склом" Р.Мерля). Маніпулювання В.і., їхня перестановка є основним принципом побудови роману Х.Кортасара "Гра в класики".

Т.ч., можна виділити 3 типи В.і.: 1) Власне В.і. — епізодичне введення до гол. тв. вставного елемента (Казка про Амура і Психею в "Золотому ослі" Апулея), 2) Множинна В.і. — вставний матеріал обіймає більшу частину тв., інакше кажучи, це прийом рамкової композиції ("Декамерон" Бокаччо). Сюди ж можна віднести рамкову композицію новели, коли основний епізод викладається в тій чи ін. побутовій ситуації (подорож, обід тощо), 3) Паралельні сюжетні — коли дві або більше гол. сюжетних ліній переплітаються у вигляді окр. епізодів ("Тітонька Хулія та писака" М.Варгас Льйоси).

В широкому теор. аспекті прийом В.і. пов'язаний з проблемою співвідношення "автор — наратор — оповідач" і в такий спосіб порушує кардинальні проблеми процесу літ. творчості та її сприйняття читачем.

Юрій Попов

"ВТРАЧЕНА ГЕНЕРАЦІЯ" — шерг тв. європ. та амер. письменників 20-30 рр. ХХ ст., чий тв. присвячені 1-й світ. війні та її траг. наслідкам. Вираз В.г. (*lost generation*) належить амер. письменниці та літ.-знавцю Г.Стайн та використаний Е.Гемінгвеем як епіграф до роману "І сходить сонце" (1926). Під В.г. малась на увазі генерація, яка брала участь в 1-й світ. війні і вийшла з неї фізично та морально скаліченою (як герої роману Гемінгвея "І сходить сонце" Джейк Барнс). Письменники В.г. самі пройшли через цю війну і відобразили у своїх тв. траг. світовідчуття людей, що втратили на ній високі ідеали, романтик. уявлення про військові чесноти, зрозуміли брехливість офіційної пропаганди та безглуздість самої війни. Звідси й спроби деяких європ. інтелектуалів зайняти позицію "над сутичкою" (Р.Роллан), й братання вояків на фронтах, й оцінка війни як метафізичного, позаіст. катаклізму в тв. багатьох митців епохи. Саме так зображують війну письменники В.г., які належали до протидіючих воюючих сторін: німець Е.М.Ремарк, американці Гемінгвей, В.Фолкнер, Дж.Дос Пассос, Ф.С.Фіцджеральд, француз А.Барбюс, англієць Р.Олдінгтон, данець О.Т.Крістенсен. Здебільшого для тв. цих письменників характерний пафос стоїчного песимізму, відчуженість особистості,

розчарування в цінностях суч. ім. сусп-ва, викриття соц. демагогії й, головне, змалювання, часом досить натуралістично, всіх страхів та жорстокостей війни — щодо цього письменники В.г. близькі до нім. малярів-експресіоністів 20-х рр. Абсурдності та нелюдності навколишнього світу письменники В.г. протиставляють заг.-людські цінності — кохання, дружбу, мист-во, хоч і вони урешті-решт виявляються ефемерними та ламкими, і герой залишається сам-на-сам з долею. Найяскравішими тв. л-ри В.г. стали романи Ремарка ("На західному фронті без змін", 1929, "Повернення", 1931, "Три товариші", 1938), А.Швайга ("Спір про сержанта Гришу", 1927), Гемінгвея ("І сходить сонце", 1926, "Прошавай, зброє!", 1929), Олдінгтона ("Смерть героя", 1929, "Всі люди — вороги", 1938), Дос Пассоса ("Три солдати", 1921), Фолкнера ("Солдатська нагорода", 1926), Фіцджеральда ("Великий Гетсбі", 1925). Провісниками л-ри В.г. можна вважати слов'ян. письменників, що їх тв. з'явилися за дев'ять-шість рр. до трьох найтиповіших для цієї л-ри романів: "На західному фронті без змін" Ремарка, "Прошавай, зброє!" Гемінгвея, "Смерть героя" Олдінгтона. Насамперед це чех Гашек (звісно його не можна зараховувати до В.г., але ж у сатир. епопеї "Пригоди бравого вояка Я.Швейка під час світової війни" — (1920-1924) — вперше показано абсурдність цієї війни як кривавого трагіфарсу). Далі серб М.Црнянський — "Щоденник про Чарноєвича" (1923), хоча й цей роман не вкладається в л-ру В.г. Црнянський дає складніші філос. розв'язання, а худож. тяжіє до експресіоністської виражальності. Третій у цьому шерзі — зах.-укр. письменник О.Турянський — роман "Поза межами болю" (1923).

При подібності проблематики та ідейної насиченості тв. В.г. кожен з письменників цієї течії мав свій індивідуальний, неповторний стиль: тонкий ліризм та своєрідний гумор Ремарка, телеграфний стиль та "принцип айсберга" Гемінгвея, грікий сарказм та музикальність Олдінгтона, сповідальність **щоденника** Барбюса тощо. І водночас чимось подібні герої В.г.

Л-ра В.г. вичерпується в основному в 20-30 рр., але її відгомін відчувається в тв. про другу світову війну ("Час жити й час вмирати" Ремарка, "Де ти був, Адаме?" Г.Бюлля, "Нагі й мертві" Мейлера, "Звідсіля і в Вічність" Дж.Джонса тощо).

Після другої світ. війни постають типол. близькі до л-ри В.г. явища. В США — творчість письменників "розбитого покоління": Д.Керуак, А.Гінсберг та ін. В Англії — "сердитих молодих людей": Д.Осборн, Д.Уейн, у ФРН — "покоління тих, що повернулися": Г.В.Ріхтер, А.Андерш, Ф.Фюман. Перегукуються з л-рою В.г. також роман Дж.Б.Прістлі "Троє в новому вбранні" (1945) — перший худож. відгук на проблеми, що постали перед вчорашніми фронтовиками письменника старшої генерації. Цей роман користувався популярністю в СРСР і навіть став поштовок

для своєрідної худож. полеміки з ним — повісті харківського російськомов. письменника В.Добровольського "Троє в сірих шинелях". У ширшому контексті герої В.г. випереджають певною мірою персонажів екзистенціаліст. прози Ж.П.Сартра та А.Камю.

Показове ставлення до л-ри В.г. в тоталітарних державах. Розслаблений та розчарований герої В.г. аж ніяк не відповідав їхнім ідеологічним догмам, тому в гітлерівській Німеччині книжки Ремарка спалювалися, а в сталінському СРСР Ремарк та Гемінгвей вважалися непотрібними для широкого читача, який по-справжньому зміг познайомитися з ними лише в період "відлиги" кін. 50-х — поч. 60-х рр. (За винятком тв. Ремарка "На Західному фронті без змін", який 1929 був перекладений рос. мовою й у 30-ті рр. користувався величезною популярністю в читача. Л-ри В.г. в повному розумінні в СРСР не могло бути в силу ідеологічних чинників, однак деякі мотиви, близькі до л-ри В.г., відчужаються в прозі В.Некрасова, В.Распутіна, В.Бикова, К.Симонова, Ю.Бондарева, В.Астаф'єва тощо. Особливої актуальності тема В.г. набуває в худ.-публ. л-рі про афганську війну ("Цинкові хлопчики" Білор. письменниці С.Алексєвич).

Юрій Попов

ВУЛЬГАРИЗМИ (від лат. vulgaris — звичайний, простий) — бругальне чи навіть лайливе слово або словосполучення. (Від власне лайки В. важко відмежувати). В. є найхарактернішою особливістю низького стилю. Відчуття вульгарності іст. змінюється залежно від зміни звичаїв і культ. норм. У худож. л-рі — від **стилю** та **літературного етикету** певної доби та напрямку. Є тенденція поступового проникнення В. до нейтрального стилю. Так, В. широко вживаються в л-рі **постмодернізму** (Ю.Андрухович «Рекреації», «Московіада», «Перверзія»; Ю.Винничук «Ласкаво просимо в Щуроград»).

У худож. тексті В. мають дві основні функції. Перша: відображення щоденно-побутової мови персонажів, напр.: «Мучився отак з ним батько, мучився та, заплакавши, й каже Мотрі: «Ні, вже нічого яз харшюю не відію!» (Панас Мирний). Друга функція — вживання В. з гумор., сатир. чи викривальною метою: «Дивлюсь, цар підходить до найстаршого... та в пику як його затопить» (Г.Шевченко). Ці дві функції можуть поєднуватися в мов. партіях негативних персонажів, напр., у мові сільського активіста, комсомольця-хулігана — заголовного героя зб. сатир. оповідань Ю.Вухіяля «Життя й діяльність Федька Гуски»: «Це мене широкі кола трудящих так спаскудили на культурному фронті..., кугут ти чортів!» В. гостро знижують стиліст. забарвленість тв. Тому є чи не аайголовнішим мов.-стиліст. засобом **травестії**, зокрема, «Ещеїди» І.Котляревського: *Ірися, цюхла проклятуша, завзятіша од всіх брехухи*.

Анатолій Волков

ВЧЕНА КОМЕДІЯ (*la commedia erudita*) — драм. жанр доби Відродження, який створювався, наслідуючи ант. зразки (**комедії** Плавта, Теренція, **трагедії** Сенеки), і був призначений переважно для читання, а не для постановки на сцені. Крім такого визначення, існує ще низка найменувань цього літ. явища: *вчена драма*, *ренесансна комедія*, *літ. комедія*, *вчений театр* (в італ. мові *la commedia* означає не тільки власне комедію, але й театр загалом у всьому різноманітті видів і жанрів).

В.к. існувала практично в усіх країнах Європи й була пов'язана з вивченням і постановкою в ун-тах тв. ант. драматургів. Цей жанр виник в Італії у творчості відомого гуманіста П.Лето (1427-1497), який постановками п'єс Плавта і Теренція мовою оригіналу відтворив у Римі ант. рим. театр у всіх його деталях. Проте лат. мова була зрозуміла не всім, і 1486 на одному з придворних свят у Феррарі була представлена в **перекладі** комедія Плавта "Менехма".

В.к., як і п'єси, що були написані на ант. міфол. сюжети й зберегли форму **містерій** мали надзвичайно обмежене коло глядачів: п'єси А.Поліціано "Сказання про Орфея" (1480), Н. де Корреджо "Кефал" (1487), Б.Такконе "Даная" (1496).

Родоначалником оригінальної В.к. був італ. поет і драматург Л.Аріосто (1474-1533). Його тв. визначили два напрямки у подальшому розвитку В.к.: **комедія інтриги**, суто розважальні тв. (Л.Аріосто "Шкатулка", Б.Довіці "Каландрія") та **сатирична комедія** (Н.Макиавеллі "Мандрагора", П.Аретіно "Придворне життя" й "Лицемір", Дж.Бруно "Свічник").

Спершу тв. вченого театру відтворювали побудову, сюжетні мотиви й положення рим. комедій, хоча ант. персонажі й обстановка були сповнені **алюзій** на італ. побут. У подальшому ці п'єси стали збагачуватися реаліст. сюжетами й мотивами, запозиченими з новелістики. Багатий життєвий матеріал, який вводили автори у В.к., спричинював зруйнування **традиційної сюжетної схеми**. Сюжет перетворювався на клубок веселих і непристойних непорозумінь, вводилися нові, не по-античному вишукані еротичні мотиви й суто фарсова динаміка. В сатир. тв. викривалися пороки сусп-тва, з незрівняним мист-вом виводилася ціла галерея різноманітних типів: розпусники, скнари, педанти, шарлатани та їх довірливі клієнти, авантюристи, аферисти й куртизанки. В.к. писалась, переважно, прозою, що надавало діалогові більшої жвавості, природності й полегшувало індивідуалізацію мови окр. персонажа.

З розвитком В.к. в п'єсах Аріосто, Макиавеллі, Аретіно, Дж.-М.Чеккі, А.-Ф.Грашніні, Л.Медичі та ін. драматургів виробилися певні норми й правила. Дія відбувалася, переважно, в буржуазному середовищі, в навмисно ускладненому сюжеті контамінувалися сюжети

кількох ант. комедій та італ. **новел**. Теми були, в основному, любовні й зводилися до боротьби юнака за оволодіння коханою проти волі її батька, а гол. помічником закоханих був слуга. Розвиток інтриги, цікавість переважала обмальовку характеру й базувалася на прийомі перипетійної побудови сюжету, повороти якого були найчастіше пов'язані з прийомом впізнавання після тривалої розлуки (напад розбійників, корабельна аварія, спустошення міста), що й приводило до шасливої розв'язки. Тв. обов'язково ділилося на 5 актів, у ньому суворо додержувались **єдності місця, часу й дії**.

До сер.ХVІ ст. через те, що автори самі сприймали п'єси як суто літ. тв. й не дбали про їх сценічність, В.к. застигла у своєму розвитку, перетворившись на систему штампів і ходульних образів, і була витіснена власне комедією.

В.к. мала сильний вплив на **комедію масок**, на розвиток комедії як на теренах Італії, так і за її межами: творчість Б.Торрес Наарро, Лопе де Рueda (Іспанія), Дж.Гаскойн, В.Шекспір (Англія), П. де Ларіве, Ж.-Б.Мольєр (Франція). Проте В.к. не одержала значного розвитку й використовувалася лише тою мірою, якою сприяла розвиткові нац. драматургії.

Андрій Близнюк

ГАЇВКА — нар. термін, що його вживають на Галичині замість заг-слов'ян. **веснянка** (варіанти: *гаївка*, *галагілка*, *лаголойка*, *магілка*, *маївка*, *явілка*, *ягілка*, *ялівка*, *яголойка*). На відміну від власне веснянок Г. виконуються лише на Великі свята й тому мають ще назву великодні пісні. Але чітко відмежувати Г. від веснянки важко: напр., весняні і хороводні пісні "Воротар", "Жук", "Перепілка" побутують як веснянки. За словами В.Гнатюка, який найбільше назбирував Г., не кожному веснянку можна залічити до Г., хоча Г. є веснянкою. Аграрний характер Г., як і веснянок у цілому, — причина того, що вони майже невідомі в карпатському, який є переважно скотарським, регіоні. Професійна муз. обробка Г. зроблена львівським композитором С.Людкевичем.

Людмила Волкова

ГАЙДАМАЦЬКА ПІСНЯ — тематичний **цикл** в укр. пісенному фольклорі. Не має чітко визначеної жанр. форми. Виділяється з поміж ін. жанрів темою боротьби укр. народу за своє звільнення від ярма чужоземних завойовників та соц. гніту в ХVІІ-ХІХ ст. Корінням сягає періоду панування в Київ. Русі Золотої Орди (поч. ХІІІ ст.).

Жанр. спектр реалізації гайдамацької тематики дуже широкий: малі лір. форми, **баллади**, іст. пісні. Як правило, в цих піснях оспівуються улюблені нар. герої - Іван Гонта, Мамай, Гнат Голий, Максим Залізник та ін. Здебільшого Г.п. — це епіч. пісня-хроніка, що типол. близька до **козацької пісні** та **опришківської пісні**. Це зумовлено схожістю названих соц. рухів.

Ігор Зварич

ГАЙДУЦЬКІ ПІСНІ — (гайдук — від тур. *haydud*, *haydut* — розбійник з дороги, або угор. *hajto* — погонич худоби) — частина нар. **героїчного епосу балканської культурно-літературної зони**: болгар, македонців, сербів, хорватів, греків, албанців, румунів. Г.п. виникли як відображення гайдуцтва — своєрідної форми партизанської боротьби проти тур. поневолення. Гол. персонажем Г.п. був гайдук, як нар. захисник та месник. Гайдуцький рух розпочався після завоювання турками Балкан у ХІV ст. і тривав у балк. країнах до їх звільнення у ХІХ ст. (в Албанії та Македонії — до 1912). На відміну від героїв **юнацьких пісень**, які діяли поодинці, гайдуки об'єднувалися у загони (чети), що виступали не лише проти турків, але й проти своїх нац. багатіів-зрадників (у болг. — чорбаджіїв). Не маючи постійної дислокації, гайдуки завжди були готові напасти в несподіваному місці й зникнути в гірських лісах або селлах, де мали друзів та родичів. Переважно, починалося гайдуцтво з особистої помсти окр. людей (гайдуків) і поступово ставало масовим рухом, який особливо активізувався з весни до пізньої осені, хоча й міг тривати протягом цілого року. Процес утворення чети в подробицях розкривають болг. пісні.

Г.п. почали створюватися у ХVІ ст. Значного поширення набули у ХVІІ – ХVІІІ. надто — у ХІХ ст., коли спостерігається піднесення національно-визвольної боротьби.

Г.п. поєднують особливості іст. та соц. пісень. Безпосередньо пов'язані з історією, вони визначаються яскравою самотутністю та суто нац. характером. Дуже рідко зустрічаються міжнар. сюжети, які проникають шляхом **запозичення**. Але розробляються мотиви, що пов'язують їх з близькими за тематикою піснями ін. народів.

Як соц. пісні, вони відповідними мотивами наближаються до пісень ін. слов'ян та карпат. народів. Передусім — до серб. **ускоцьких пісень** та грец. **клефтських пісень**. Певна подібність спостерігається між Г.п. та рос. іст. й укр. іст. піснями та **думами**. Захопившись Г.п., ґрунтовну розвідку про гайдуцький рух написав І.Франко, де, зокрема, зазначив: "У пд. слов'ян, в лісах і полонинах, гуляли ті гайдуки, так, як колись наші опришки". Подібним до руху гайдуків та опришків був збойницький рух, що охопив гірські райони Польщі, Словаччини, Моравії, починаючи з ХVІІ ст. Імена видатних героїв збойницького руху збереглися в піснях словаків, українців та поляків. Зустрічаються образи спільних героїв, як, напр., образ сілезького збойника Ондраша у польс. та словац. **збойницьких піснях**. До зх-слов'ян. образів нар. месників близькі герої укр. **опришківських пісень** — Головач, Довбуш, Дожа, Кармалюк, Шугай.

Внаслідок іст.-культ. зв'язків між слов'ян. народами та подібних соц. процесів у їх пісенній творчості, крім ідейно-тематичної близькості, виробилася своєрідна спільна система образів і худ.-зображальних засобів.

Г.п., як і типол. до них подібні пісні різних народів, пов'язані з ін. фольклор. жанрами. Вони виникли на заг-фольклор. ґрунті й мають казк. (птахи й тварини — помічники гайдука) або пісенно-лір. елементи (порівняння, епітети). Їх поєднує героїчний характер сюжетів: персонажі не бояться смерті, кидають їй сміливий виклик, ставляться до неї зневажливо. Це стосується як гайдуків, так і збойників, і опришків. Підкреслюється благородність героїв: вони забирають майно в багатих, віддають бідним (гайдуки, Довбуш, Кармалюк, Ондраш, Яношкі). Скрізь простежується безпосередня близькість борців до природи. Але на відміну від Г.п. та грец. клефтських пісень, зх. та сх-слов'ян. пісні акцентують увагу лише на соц. боці боротьби, обминаючи нац.-визвольні змагання.

Разом з тим, Г.п. — оригінальне жанр. утворення. Їм притаманні сюжетність, динамічність дії, драматизм. Від юнацьких пісень вони відрізняються іст. конкретністю та розвинутими соц. конфліктами. Г.п. стверджують ідею нац.-визвольної боротьби та соц.

справедливості: гайдуки звільняють полонених, відбирають у турків зібрани ними в болгар та сербів гроші, мстяться туркам та чорбаджіям. Розкривається багатогранний образ гайдука: ставлення до народу, товаришів, родини. В Г.п. болгар та сербів часом виступають ті ж самі герої — Груїца, Радівой, Старица Новак (подібний образ Груї є також у молдаван). Подібність Г.п. балк. народів пояснюється типол.: однаковими соц.-іст. умовами їх життя протягом тривалого часу під тур. ярмом.

Є й деякі відмінності. Серб. Г.п. мають переважно десятискладовий вірш, болг. — восьмискладовий, який часто відповідає їх ліро-епіч. характеру. Серб. пісні епічніші, болг. часом наближаються до **балад**. У болг. Г.п. менше, ніж у серб., приділяється увага особистому життю гайдуків. Меншу роллю відіграє фантастика й майже нема міфол. первнів. У серб. Г.п. наявна **циклізація**, пов'язана з іменами відомих героїв. Існують і новелістичні та авантурні сюжети, які пов'язані з веселим та сміливим Груїцею.

Гайдуцька тема широко представлена у пл-слов'ян. л-рах, зокрема, у Х.Ботева, І.Вазова, В.Друмєва, Л.Каравелова, Н.Хайтова, Д.Чинтулова, П.Яворова: сербів Дж.Якшича, Й.Йовановича-Змая. Укр. мовою Г.п. перекладали М.Старицький, І.Франко, М.Рильський, Л.Первомайський. Образи та мотиви Г.п. використовували Ю.Фелькович, Леся Українка, Д.Павличко, Д.Білоус.

Валерій Лавренов

ГАРІБА (від фарс., гарібі — чужинні) або пандухта — вірм. пісні та **айрени** про пандуха — блукача на чужині. Цей мотив вагомий у вірм. поезії, надто у творчості **ашугів**, з огляду на траг. іст. долю вірм. народу.

Анатолій Волков

ГАРІБІ (букв. чужинні) — тадж.-фарс. фольклор. вірші, переважно у формі **рубай**, особливо популярні наприкінці XIX — на поч. XX ст. як пісні бурлак, мандрівників, що залишали рідні краї в пошуках заробітку. Основні мотиви Г. — важке життя бідняків, звинувачення баїв, еміра та ін., але й — туга за батьківщиною. Серед майстрів Г. найвідомішим був нар. співець XX ст. Бобо Юнус Худойдодзаде.

Олександр Бойченко

ГЕКСАМЕТР (від грец. *hexametros* — шестимірник) — ант. шестистоповий вірш, розмір. За переказом, вперше виник у ст.-давн. Дельфях як розмір священних **гімнів** в кін. II тисячоліття до н.е. Існує думка, що Г. склався на взір подібного розміру **хеттсько-хурритської літератури**, яка в свою чергу успадкувала його від праіндоевроп. спільноти.

Основу Г. складає дактилічна стопа, яка в **квантитативному віршуванні** була 4-дольною (4-морною) і нерідко могла змінюватись еквіметр. спондеїчною стопою. Т.ч., ант. Г. мав 24-дольний

(4 x 6=24) об'єм. Проте в ант. Г. лише перші чотири дактилі замінялися спондеями, п'ята стопа майже завжди була дактилічною, а шоста — каталектичною (усіченою на один склад). Метр. схема ант. Г. виглядає так: — UU — UU — UU — UU — UU — U

Еквіметричність дактиля і спондея дозволяла досягти вел. **варіативності** (можливі 32 комбінації). Ритм. гнучкості надавала наявність цезури, яка була рухомою і могла довільно розташовуватись у Г., однак найчастіше лежала на рівні половини, або ж після 2-ї і 4-ї стопи (подвійна цензура). — Оскільки в суч. европ., зокрема слов'ян., мовах відсутня така квантитативна характеристика, як довгота складу і дактиль у них є лише 3-дольною стопою, то ант. 24-дольник відтворюється 18-дольником (3 x 6=18), який, по суті, є лише імітацією ант. Г. (т. зв. рос. Г., введений В.Тредіаковським), а оскільки ритм. малюнок конкретного вірша може відхилятися від ідеальної метр-ї схеми, то на практиці ант. Г. незрідка передається поєднанням дактиля з хореем:

Сонце тим часом зайшло, і тіннями вкрились дороги

— UU — UU — // U — UU — UU — U

(“Одісея”, пісня 3, 497, пер. Б.Тена).

Неможливість відтворити звучання ант. Г. засобами нов. европ. мов спричиняє пошуки ін. рішень. Напр., поль. перекладач і вел. знавець античності Я.Парандовський переклав Гомера прозою відповідним чином не обґрунтувавши.

Г. — найпоширеніший вірш. розмір ант. поезії, що відзначається плинністю, урочистістю й монументальністю, тому він використовується переважно в епіч. поемах (Гомер “Іліада”, “Одіссея”, Гесіод “Теогонія”, “Труди і дні”, Енній “Аннали”, Лукрецій “Про природу речей”, Вергілій “Енеїда”, Овідій “Метаморфози”, Лукан “Фарсалия” тощо), однак охоче зверталися до нього і в менших жанрах і формах ант. поезії (гомерівські **гімни**, **буколіки**, епілли, **епіграми**, **сатири**, **послання**). В поєднанні з пентаметром Г. утворює т.зв. **елегійний дистих**. В Сер-віччі виник також т.зв. леонінський Г., в якому два піввірші єдналися римою. В л-рі нов. часу Г. відродився в перекладах ант. поезії та в ант. стилізаціях, у поетів европ. бароко. Серед найвідоміших тв. нов. л-ри, написаних Г., — “Месіада” Ф.Г.Клопштока, “Герман і Доротея” та “Райнеке-Лис” Й.В.Гюте, “Пори року” К.Донелайтиса, “Еванджеліна” Г.Лонгфелло, “Тіль Ойленшпигель” Г.Гауптмана, “Телемахіда” Г.Тредіаковського, “Ундіна”, “Наль і Дамаянти” В.Жуковського та ін. В Україні Г. з'явився в ренесансній лат. поезії (Ю.Дрогобич, П.Русин, Г.Тичинський, С.Ф.Кльонович), пізніше його намагався теор. обґрунтувати в “Поетиці” М.Довгалецький. Спроба точного метр. відтворення ант. Г. належить Г.Сморницькому (XVI ст.).

Як мішаний дактило-хорейчний розмір вживається в перекладах ант. авторів. Зрідка

зустрічається і в оригінальній творчості укр. поетів (Леся Українка, М.Зеров, П.Тичина, М.Вінграновський та ін.).

Петро Рихло

ГЕЛЛЕНІЗМ (ЕЛЛЕНІЗМ) — поняття, введене відомим нім. істориком І.Г.Дройзенем (“Історія геллінізму”, тт. 1-2, 1836-43) для означення: 1) культури, що виникла в результаті розповсюдження грец. (геллініського) впливу на країни Сх. (Єгипет, держави Мал. Азії тощо) після встановлення в грец. містах-полісах монархічного македонського верховенства і завоювальних походів Александра Македонського; 2) імітації, **наслідування** або використання грец. традицій, обрядів, мист-ва, філософії і т.п. Хронологічними межами Г. трад. вважається період від Александра (336-323 р. до н.е.) до рим. світ. панування (підкорення Римом останньої гелліністичної держави — Єгипту в 31 р. до н.е.) або навіть до падіння ант. світу (V ст. н.е.), тому в науці про античність інколи говорять про спільний гелліністично-рим. період.

Спочатку Г. був досить вузьким поняттям і означав не що ін., як граматично правильне вживання грец. мови негреками, пізніше під ним почали розуміти запозичення сх. народами гелліністичних звичаїв, обрядів, міфол. уявлень, рел. культів, системи освіти, мист. цінностей тощо. В нім-мов. регіоні та країнах Сх. Європи, а також на терені колишнього СССР термін використовується для означення іст., а у Франції, Англії, США — культ. доби. Г. був виразом економічних, культ. та сусп. змін, які вперше відбувалися в такому широкому — всесвітньому — масштабі, вплив якого відчувався аж до візант. часів.

Г. охоплював як сам період походів Александра Македонського аж до Індії і Китаю, так і розпад його гігантської військово-бюрократичної монархії і утворення замість неї т.зв. держав діадохів (спадкоємців), а також історію цих держав до підкорення їх Римом. Основними гелліністичними державами були династичні новоутворення Антігонідів (Македонія), Селевкідів (Сірія, Месопотамія, пізніше Палестина і частина Анатолії), Птолемеїв (Єгипет), Атталідів (Пергам), а також дрібніші державні утворення на пд. узбережжі Чорного моря (Віфінія, Каппадокія, Понт) та у Вірменії. Основні центри культури Г. — Александрія, Пергам, Антіохія.

Іст.-культ. значення Г. полягає у виробленні нов. форм сусп. життя, що прийшли на зміну полісній організації, розвиткові світ. економічних, політ. та культ. зв'язків, становленні “світ. культури”, в якій поєдналися грец.-рим. та орієнтальні елементи в одну змішану культуру (“супранац. культура”), зберігаючи свої специфічні властивості. Можливо, найнаочніше це проявило себе у синкретизмі міфології та релігії — геллініської, єгипет., гебр. (Зевс —

Серапіс — Ягве, Діоніс — Осіріс — Христос, Деметра — Ісіда і т.п.) в поєднанні обрядів, в утворенні спільної грец. мови — “світової мови” — койне. Через злиття грец.-рим. та орієнтальних (євр., єгипет., ефіопських, коптських) первнів починає формуватися нова рел. свідомість (монотеїзм), яка готує ґрунт для майбутнього християнства. Нові умови життя сприяють появі індивідуалістичних тенденцій, духу авантюризму (грец. богиня долі, удачі, випадку Тюхе стає чи не найпопулярнішим божеством трад. релігії), жаданню розкоші. Величезні матеріальні блага зосереджуються в одних руках, отож з'являються честолюбні задуми реалізації грандіозних проєктів (храм Артеміди в Ефесі, Колос Родоський, Фаросський маяк, Пергамський вівтар — т.зв. “чудеса світу”). З виникненням царських палаців грец.-македонських династій в нов. столицях, перш за все в Александрії, концентруються тв. мист-ва (Музейон, Александрійська бібліотека). Образотвор. мист-во все більш орієнтується на замовлення, в ньому з'являються риси манірності (Лісіпп, Скопас), швидкими темпами йде диференціація наук, що дістають відчутні імпульси для розвитку: астрономія (Арістарх Самоський), математика (Евклід, Архімед), механіка і фізика (Філон Візантійський, Стратон, Герон), географія (Ератосфен), історіографія (Полібій, Страбон, Діодор), літературознавство (Арістофан Візантійський, Арістарх Самофракійський). В філософії Г. відбилась криза полісної системи, її основні напрямки і школи — епікурейці, скептики, стоїки, кініки. Зусиллями вчених Александрійської бібліотеки формуються нова наука — філологія, виникають початки літ. критики (“екзегетика”). З'являється ідея гуманності, поняття класицизму (Перікліві Афіни), вперше ставиться проблема народності культури і мист-ва.

Найбільші завоювання Г. — “нова” аттична **комедія** (Менандр, Філемон, Діфіл), яка відходить від сусп.-політ. тем і зосереджується винятково на приватній сфері, зображенні побуту, сімейних відносин. Вчена александрійська поезія культивує як малі форми — **елегію**, **буколіку**, **ідилію**, **епіграму** (Феокріт, Мосх, Біон, Каллімах), так і жанр епіч. **поєми** (“Аргонавтика” Аполлонія Родоського), розробляючи при цьому рідкісні міфи, периферійні епізоди сюжетів літ. клас. періоду, демонструючи невичерпну винахідливість і віртуозність поет. техніки. З'являються белетристичні проз. **жанри** — фольклор. **новела**, **чарівна казка**, любовний **роман** (Харитон, Ахілл Татій, Лонг, Геліодор). Водночас грец. л-ра збагачується сх. складниками, зокрема легендами і апокаліптичними мотивами.

Дана епоха зображувалась і в худож. л-рі: “Роман про Александра” Псевдо-Каллісфена (III ст.); легенди про Іскандера в перс. л-рі (“Шах-Наме” Фірдоусі, бл. 1000 р.; “Іскандер-Наме” Нізамі, XII ст.); сер-віч. **лицарський роман**

"Роман про Александра", відомий у численних перекладах і переробках в різних нац. л-рах; драма Расіна "Александр Великий" (1665); романи Я.Вассермана "Александр у Вавілоні" (1905), К.Манна "Александр" (1929), В.Штайнберга "Ніч опускається на Вавілон", І.Сфримова "Таїс Афініська", Л.Воронкової "Син Зевса" тощо. В укр. л-рі гелліністичну епоху відтворюють "Елліни Тавриди" М.Костомарова, "Герострат" В.Самійленка, деякі сонети М.Зерова ("Олександрія", "Херсон"). Залишки культури Г. (архітектура, матеріальна культура) наявні в Криму.

Петро Рихло

ГЕРМЕНЕВТИКА. Суч. філософія визначає Г. як теорію інтерпретації, учення про розуміння смислу. Синонімом Г. є "екзегетика" (грец. "тлумачу"). У ряді країн (особливо нім.-мов.) Г. є основою літ-знавства і критики, виконує функцію з'ясування в худож. тексті культ. традицій як сутності людської історії. Етимологія пов'язана з іменем Гермеса — міфол. посланця олімпійських богів. Передаючи їх повеління і повідомлення людям, він був зобов'язаний тлумачити і пояснювати божественні тексти. Для називання їх у XVI ст. вперше був застосований термін *Hermeneutika Sacra*.

Зародившись в ант. культурі, Г. еволюціонувала в напрямках іст. та символістично-алегоричного тлумачення. У сер. віки значний розвиток одержала "істинна" інтерпретація священних текстів у світлі церк. традицій. Г. втрачала схоластичний характер засвоєння **Біблії** в добу Реформації в XVI ст. і в тлумаченні Нов. Завіту Іоаном Златоустом, виданих в Україні на поч. XVI ст. В добу **Відродження** утверджується текстуально-іст. вивчення з метою удосконалення пізнання (Ф.Бекон). Але до виникнення європ. романтизму Г. по суті була допоміжною дисципліною філології, теології та юриспруденції. "Батьком суч. Г." зх. теоретики називають нім. філолога-класика доби романтизму Ф.Шляєрмахера (1768 — 1834), який убачав призначення аналізу худож. тексту в розумінні чужої індивідуальності і духов. світу автора в акті його творчості. У тлумаченні тексту він розмежовував сферу граматичної інтерпретації і сферу психол. "вчуття" в думку, орієнтуючись в основному на лінгвістику. Нім. філософ В.Дільтей (1833-1911) розумів Г. в світлі "наук про дух", дослідження на основі психології розуміння як пізнання одного життя з ін. за допомогою інтуїції, уяви і перевтілення (**Духовно-історична школа**). Його співвітчизник, філософ-екзистенціаліст М.Гайдеггер (1889-1976) прагнув очистити теорію розуміння тексту від суб'єктивізму і психологізму, йшов за методикою т.зв. "герменевтичного кола" з його правилом: ціле не можна зрозуміти, не розуміючи його частин, а розуміння його частини передбачає, що ціле уже

зрозуміле. Нім. теоретик Г.Г.Гадамер у кн. "Істина і метод" (1960) розглядає герменевтичний аналіз текстів як зближення "обріїв" автора і тлумача. "Обрій" реципієнта в процесі тлумачення "розширюється" за рахунок "обрію" автора. Г. збагачується *решетливою естетикою*. Принципи якої висвітлено в кн. рум. літ-знавця Р.Яусса "Історія літератури як провокування" (1970). Історичність л-ри встановлюється тут не на підставі фактів взаємозв'язку літ. явищ, а на попередньому пізнанні тв. читачами. Рос. і поль. філолог-класик Ф.Зелінський (1859-1944) виділяв два різновиди Г.: аналітичну і синтетичну. Аналітична пояснює літ. пам'ятку як таку, синтетична — не обмежується однією пам'яткою, досліджує її як "міст між філологією і історією", охоплює й ін. пам'ятки з метою вирішення проблем іст.-літ. процесу. Методологія Г. перебуває ще в стадії становлення і дискусій. Суч. Г. ставить питання про те, що слід бачити за текстом: 1) автор. особистість? 2) питання суч. епохи? 3) культ. традицію? дає принципи інтерпретації, орієнтує на виявлення конкретно-іст. змісту культури; спрямовує критика на цілісний підхід до тв. і сприяє застосуванню тексту в суч. культ. житті. Г. збагачувалася прийомами порівн. літ-знавства, позаяк тлумачення тексту в багатьох випадках змушує звертатись до більш ранніх форм, до виявлення традиції. Славістами XIX і XX ст. була пояснена більшість помилок і темних місць "Слова о полку Ігоревім" (В.Міллер, О.Потебня, О.Смірнов, Е.Барсов, В.Перетц, Д.Лихачов). Текстологами підготовлені наук. вивірені повні зібрання тв. О.Пушкіна, М.Лермонтова, М.Гоголя, І.Тургенева, Ф.Достоевського, Л.Толстого, Т.Шевченка, І.Франка з ґрунтовними коментарями. У методику герменевтичного аналізу входить відновлення і підготовка тексту, вирішення проблеми його істинності, часу написання, авторства, участі ін. авторів, **переробок**, а також складання коментарів (лінгвістичних, літ., незрозумілих місць). Детальні примітки можуть повідомити про джерела сюжету, образів-характерів, літ. **запозичення**.

Микола Нефьодов

ГЕРОЙ — 1) персонаж давн-грец. **міфів**, напівбог на зразок Геракла, або ж сусп. діяч типу Солона, чи загиблий в бою уславлений воїн, який, вважалося, здатний впливати на життя людей і по смерті. 2) В міфах та **легендах** різних народів фігурує тип **культурного героя**, з яким пов'язується виникнення цивілізації та її моральних норм; це, напр., Кецелькоатль в міфології ацтеків і т.п. 3) З погляду теорії **архетипів** в міфології, фольклорі та л-рі виділяють постать героя як персонажа особливого рангу, якому, за Дж.Кемпбелом, притаманні: а) покликання; б) мандрівка в сферу надлюдського буття; в) осягнення її істини й розплата за це осягнення стражданням або й тимчасовою смертю; г)

повернення в світ людей і провіщення осягнутих істин; неважко спостерігти тут паралель з культурним Г. 4) Г. в суч. літ-знавстві часто іменують просто персонажа епіч. або драм. тв., проти чого виступав Л.Тимофеев, який, підкреслюючи особливий статус героїчного персонажа, по суті, намагався зберігти ауру надзвичайного обдарування та покликання, яка була властива Г. в словесності архаїчних епох. 5) Існує також поняття **ліричного героя**, яке часом протиставляли поняттю "автор лір. тексту" і сенс якого в цьому зв'язку заперечується; однак, цар Ассаргаддон в поезії В.Брюсова, від імені якого подано лір. монологу, є все ж таки не автопортретом автора, а саме лір. Г., автор. об'єктивованим "я".

Семен Абрамович

ГЕРОЇЧНИЙ ЕПОС — (грец. *epos* — слово, оповідання, нім. *Epos* в розумінні "епопея"). Найбільш суттєві типол. характеристики нар. епосу (на відміну від **балади**) — героїчна ідеалізація іст. минулого народу (народності, етносу) шляхом створення монументальних образів богатирів, захисників його волі та незалежності в боротьбі проти іст. ворогів і лоневолювачів, втілення в поет. формі кращого нар. характеру, "розуміння і оцінки народом свого минулого" (Д.Лихачов). Як фольклор. жанр Г.е. не знає якоїсь універсальної форми. У різних народів він не ідентичний, що зумовлено особливостями епіч. традицій і фольклору. культури назагал. В архаїчних формах епосу (напр., карел. і фін. руни "Калевали", якут. "Олонхо", багатирські поеми тюрко-монг. народів Сибіру, пд. кавк., нарський епос, пн.-амер. Сказання про Гайявату", окр. частини вавілонського "Гільгамеша", ісл. Едди Старшої, англосаксонської поеми про Беовульфа та ін.) героїч. представлена в казк.-міфол. образах (епіч. ворогом нар. героя виступають фант. страховиська, що уособлюють ворожі людині сили природи). Ці пам'ятки виникли на основі міфол. традиції і богатир. казки. Ін. стадіальний ряд тв. Г.е. об'єднує такі різні нар. творіння, як, напр., "Давид Сасунський" у вірменів, "Манас" у киргизів, "Горогли" у казахів, "Керогли" у азербайджанців, *Chansons de geste* у французів, *Heldenlied* у німців, рос. **білліни**, окр. пд.-слов'ян. **юнацькі пісні**, сх.-роман. войнацькі, албан. багатирські пісні та ін. "історизовані поеми". Іст. Г.е. несе в собі ідеї самоствердження народності, боротьби за незалежність проти чужоземного іга. Третій стадіальний ряд епіч. тв. — іст. епос, — що охоплює не менш широке коло явищ від укр. **дум** до іст.-героїчних пісень народів Кавказу чи балк. **гайдуцьких пісень**, від ранніх рос. іст. пісень до пісень разінського і пугачовського циклів. На цьому етапі зміст Г.е. суттєво збагачується соц. мотивами. Героїко-іст. та іст. епос стадіально супроводить тою чи ін. мірою баладний епос (**балада**).

З іст.-типол. і естет. поглядів серед численних різновидів епіч. форм виділяються за об'ємом і поетикою дві форми: 1) **епопея** (як синтез ст.-давн. поет. досвіду народів, напр., киргиз "Манас" з **варіантами**, що містять сотні тисяч віршів, давн.-інд. "Магабгарата" і "Рамаяна", давн-грец. "Іліада" і "Одіссея", "Калевала" та ін. тв., що побутують переважно в книжній формі, але складені на фольклор. ступені чи мають фольклор. джерела; 2) героїко-епіч. поема-пісня (рос. билини, пд.-слов'ян. юнацькі пісні, укр. ліро-епіч. думи та ін.). Хоч і репрезентуючи різні іст. ступені і нац.-своєрідні форми нар. творчості, Г.е. проте виявляє при порівнянні, незважаючи на всі нац. відмінності, риси суттєвої подібності, неодноразово відзначені рос. дослідниками О.Веселовським, В.Жирмунським, Б.Путиловим, І.Мелетинським, англ. фольклористами Н.М. і Н.К.Чедвиками, укр. Ф.Колесою, румун. І.К.Кицимією, А.Фокі та ін.

У всіх тв. Г.е. гол. дійовою особою виступає трад. епіч. герой, воїн-богатир, як виразник нар. духу, прагнень і сподівань народу, як узагальнення його "колективної", "епохальної" могутності. Цей герой наділений надлюдською силою і військовою відважністю, неприборканою енергією і волелюбністю. В монументальній пперболізованій формі він уособлює норму поведінки людини героїчного віку. Жирмунський у монографії "Нар. героїчний епос" (1962) виявив на багатому матеріалі цілий комплекс інтернац. і "заг. місць" Г.е.: мотиви легенд про дивне зачаття і народження героя, що сягають епохи материнського роду, мотиви, пов'язані з першим подвигом героя в надто юному віці, з його магічною невразливістю, мотиви побратимства, двоюбою з ворожим багатирем, мудрого порадника, бойової подруги та ін. Багато з цих мотивів, успадкованих від багатирської казки, виникли, як показав ще акад. Веселовський, шляхом **самозародження сюжетів**. Подібними шляхами (хоча в різноманітних етнічних формах) проходила і жанр. еволюція Г.е. Висновок Жирмунського, що Г.е. не мігрував, як казка" підтверджується спостереженнями в різних регіонах його інтенсивного побутування. Рум. фольклорист Кицимія відзначає, що сх.-європ. епіка на відміну від зх.-європ. розвивалась у селянському середовищі, тому в пд.-сх.-європ. зоні (у росіян, українців, білорусів, болгар, сербів, греків та ін.) ці пісні мігрували від одного народу до ін. не так інтенсивно, як на Зх. (де це відбувалося), а репертуар рос. билин не сприйняв жодної "чужої" теми.

Веселовський, говорячи про міграції епосу, опирався в основному на факти історії фольклору герм., ром. та пд.-слов'ян. народів, у яких на ранньому етапі дійсно проходив межплеменний обмін епіч. тв. Однак система типових загальних **місць** в Г.е. виходить за рамки прямих міжетнічних зв'язків, охоплюючи тв. найвіддаленіших один від одного народів. Риси подібності між Г.е. різних

народів "мають майже завжди типол. характер" (Жирмунський), відбиваючи подібні ступені в розвитку сусп-ва і сусп. свідомості, а також худож. мислення. Цей заг. висновок потребує конкретизації і коректування на рівні регіональних і зональних паралелей (напр., балк. спільнота як певний результат співтворчості народів в епоху боротьби проти тур. іга і т.д.). Особливу проблему становлять аналогії в системі поет. засобів регіонального епіч. фонду. Частково вони мають заг-типол. характер (принципи ідеалізації героя і т.д.), або частково засновані на заг. ст-давн. спадщині (в слов'ян. епосі — негативний паралелізм, окр. епітети). Подальших досліджень вимагає також здійснена Р.Якобсоном спроба відновити гіпотетичну праформу заг.-слов'ян. вірша шляхом зіставлення серб. десятикладовика з метр. **архетипом** рос. билинного вірша.

Недостатньо розроблена методика дослідження нац. специфічних особливостей епосу на тіл типол. аналогій і окр. контактних явищ.

Григорій Бостан

ГІМН (від грец. *hymnos* — етимологія не з'ясована, можливо, від *hyphaino* — "ткати") — лір **жанр**, який ґрунтується на хоровому уславленні високозначного поняття (Бог, герой, батьківщина, народ, природа тощо).

Позаяк Г. є найдавн. жанром, що генетично пов'язаний з архаїчними культовими обрядами, він отримує свій розвиток як в Зх., так і в Сх. культ. регіонах. Відомі, напр., "Дев'ять пісень" Цюю Юаня (IV-III ст. до н.е.), які являють собою обробку культових Г., давн.-іран. ритмізовані Г. божествам і міфічним силам з авестійської зб. "Яшт" ("шанування", "вихвалання"). Г. був одним із найбільш розвинутих з усіх пісенно-поет. жанрів давн. індоарійської культури. Це пояснюється його сакральним значенням стимуляції богів на боротьбу з хаосом, що особливо активізувалося напередодні нов. року. Влаштували змагання гімноспівців (ріші), які зверталися до Індри, гол. божества, громовержця, воїтеля, до Варуни — бога законів і правосуддя, до Агни, бога вогню (як жертвовного, так і натхнення) тощо. У Давн. Індії існували школи складання гімнів, де збирали тексти, які увійшли пізніше в книгу Рігведи (приблизно 2-а пол. II тис. до н.е.) і вплинули на всю подальшу поет. культуру Пн. Індії.

Що ж до европ. **гімнографії**, то вона започаткована у давн.-грец. Г., які виконувались під час святкових церемоній на честь різних богів, а також на змаганнях **рапсодів**. До найвідоміших гімнографів античності належали Аріон (VII ст. до н.е.), якого вважають засновником хорового **дифірамбу**, Лас Герміонський, Фалет з о. Кріт, який розповсюджував Г. у Спарті, Терпандр і Сакад з м. Аргос, Архілох, Алкман, Піндар, Клеанф з малоаз. міста Ассоса, Сапфо з острова Лесбос та ін. Про популярність Г. свідчить той

факт, що в Мал. Азії існувало поряд з об'єднанням епіч. поетів ("гомеридів") і співтовариство "гімнідів".

Відома ціла система модифікацій ант. Г. Так, Аполлон оспівувався в *пеані* (від дієслова "б'ю", яким була супроводжена стріла, що її бог пустив у Піфона), в урочистій *номі* (від слова "закон"), в гіпорхемі, Г., що супроводжувався танцювальними рухами тіла, в *парфенії* — хоровій пісні, яка виконувалась дівчатами, Діонісу співали **дифіраambi** (назва — від ритуального імені бога), Артеміду прославляли в *гіпорхемі* тощо. Найбільші Г. присвячувалися Аполлону, Деметрі, Гермесу і Афродіті. При цьому суворо дотримувались ритуального призначення Г. І тому-то Арістотель, який присвятив Г. своєму другу, що трагічно загинув, був звинувачений жерцями у нешануванні богів і змушений був переїхати з Афін у Халкідіку, де і помер за нез'ясованих обставин.

Стилістично давн.-грец. Г. поділялись на гекзаметричні і **мелічні**. Гекзаметр., що не отримали надалі розвитку, були зв'язані з найдавн. гімнографічною **традицією**, яка почалась, на думку Павсанія (письменника II ст. н.е.), поетом з малоаз. міста Лікії Оленом, котрому Геродот приписав і створення делоських Г. (за назвою Делос — острів, батьківщина Аполлона). Проте вже Мусей, який за переказом був чи то вчителем, чи то учнем старшого на 10 поколінь за Гесіода (VIII-VII ст. до н.е.) міфічного Орфея, що винайшов гекзаметр, писав Г. Найбільшою популярністю користувались гомерівські Г., Г. александрійського поета Каллімаха, орфічні Г. і Г. Прокла.

Гомерівські Г. не належать Гомерові, але вони написані у гомерівському стилі, тобто вони були епіч. Їхня композиція містила в собі розповідь про доблесне життя бога (ареталогічна **фабула**), вихвалання його (*енкомій*), заклик до нього (*інвокація*) з проханням про заступництво і т.д., виголошення його імені при зверненні до нього і при прощанні з ним (*анаклеза* і *епіклеза*), чекання, поки винесуть зображення бога у храмі (*епіфанія*). Ці композиційні моменти, ритуальні за призначенням, стають надалі жанроутворюючими.

Г. Каллімаха (бл. 310-240 до н.е.), суперника гомерівської традиції, до Зевса, до Афін, до Артеміди, до Аполлона були "заземленими", часом лукавими, з багатьма декоративними деталями, що призвело до зниження гімнічного пафосу.

Зб. орфічних Г., що містить 87 текстів, сформувався не раніше II ст. н.е. На нього вплинули філос. школи (піфагорійсько-орфічна, гераклітівська, стоїчна), а також традиція Орфея (не випадково зб. передувало звернення до Мусея). Окрім трад. грец. богів (Діоніс, Зевс, Уран, Кронос, Ерот, Танатос та ін.) зустрічаються в цих Г. і малоаз. боги (напр., Ісіда), що дозволило висловити припущення про

остаточне завершення цього зб. в Мал. Азії, маються в Г. і алегоричні персонажі.

До філос. Г. належать і Г. Прокла (V ст. н.е.), який залишив візант. Константинополь і став на чолі Афінської школи неоплатоніків.

Що ж до мелічних Г., тобто пов'язаних з традицією пісенної лірики, то вони різноманітні за метрикою і строфікою. До найпрославленіших гімнографів цього напрямку належать Алкей (VII-VI ст. до н.е.), Симонід Кеосський, Вакхлід (VI-V ст. до н.е.), Силезій (IV-V ст. н.е.). Мелічні Г. мали вплив на подальший розвиток цього жанру, найбільш продуктивним періодом якого було Сер. віччя, що створило христ. модифікацію Г. — не без освоєння досвіду юдейських псаломів. Найзнаменитішими гімнографами сер. віків були Амвросій Медіоланський (IV ст.), Г. якого були призначені для хорового виконання під час служби Божої, а також Аврелій Пруденцій (IV ст.), автор Г. про перших христ. мучеників ("Книга про вічні") і "Буденних гімнів", кожний з яких був приурочений до того часу, в який належало молитися в пам'ять про хронологічно відповідні події Нов. Завіту.

Внесок у формування гімнографії християнства зробив Августин Блаженний (IV-V ст.), що одним з перших використовував "ритми", тобто **силабо-тоніку**, і тим самим порушив метр. традицію ант. гімнографії, і візантєць Роман Сладкоспівець (VI ст.), який створював свої Г. — **кондаки** знову ж таки на відміну від ант.-персифікації на тонічній основі, що було наддивовиж для його сучасників. Його тв., напівпрозаїчного, напіввірш. характеру, складалися з рівних за кількістю складів строф (**ікосів**) з постійним рефреном, при цьому ритм кожного із строфічних відрізків співмірювався кількістю наголосів. Найулюбленішим розміром гімнічних віршів був ямбічний диметр (спарені неони), що пізніше перетворився у 8-складник з лактилічним закінченням. Вибір розміру визначався функціональним призначенням Г.: або він створювався для хорової відправи, або залишався "книжним". Створювали Г. і поети Каролінгського відродження: Павел Діакон (VIII ст.), Валахфрід Страбон (IX ст.), Седулій Скотт (IX ст.), Годескальк (IX ст.), три Г. Христу якого належать до найкращих у Сер.-віччі. Існують і анонімні Г., які написані "каролінгськими ритмами", тобто не трад. метр. віршем, а спрощеним, силабо-тонічним ("Гімн Святому Духу", "Гімн Діві Марії").

Вже в пізній античності у христ. гімнографії намітилися дві жанр. тенденції: дієгесіс, тобто оповідь про муки святих, та енкомій — "похвальне слово" св. мученикам. Ці тенденції реалізувалися у самостійному, й у змішаному вигляді.

Жанровими модифікаціями візант. Г. були кондак. **канон** та **акафіст**. Типол. близькими акафісту, який став одним з головних літургійних Г. православ'я, є кат. **секвенція** та протестанська літанія.

До решти жанрів гімнічної орієнтації належать також **стихіра** (невел. Г.) та троп (тут: не передбачена канонічним текстом літургії вставка, яка згодом, як і секвенція, перетворилась у самостійний жанр діалогічного характеру ("Троп на Різдво" лат. письменника X ст., який створив цей жанр, Тоутілона Санкт-Галленського).

У культуванні христ. Г. не можна не зазначити роль сирійського похвального жанру мадраша, засновником та клас. виконавцем якого був письменник IV ст. Ефрем Сірін (від *dras* — протопати, що споріднене з араб. *madrassa* — у суч. розумінні "школа" та гебр. *midras* — вчення). Для мадраша є характерним ізосилабизм і тверда строфа з обов'язковим рефреном, що вплинуло на формування кондака, а також соґіта (діалогіч. розповідь на священні сюжети у строги метр. формі), структура якої відбилась у тропі та **секвенції**.

Чисельність жанр. модифікацій Г. дозволяє мислити його не як моножанр, а як метажанр, що включається у систему жанрів апологетичної орієнтації разом з **панегіриком**, "високою" **баладою**, ліро-епіч. піснею та ін.

Надалі сакральне і функціональне призначення Г. послаблюється, він набуває все більш світського характеру (розширюється тематичний діапазон і метр. репертуар), хоча зв'язок з трад. персонажами часто зберігається, напр., Г. англ. поетів Д.Донна ("Гімн Христові перед останнім відплиттям до Німеччини", "Гімн Богові", "Моєму Богові", "Гімн Богові-отцю"), Р.Крешо ("Різдвяний гімн", "Гімн на славу та ім'я чудової Святої Терезії"), Д.Драйдена ("Гімн на честь Святої Цецилії"); рос. поетів: "Гімн Всевишньому", І.Дмитрієва, "Гімн Богові" В.Жуковського, "Гімн Афродіті", "Гімн богам" М.Лохвицької, "Гімн Афродіті" В.Брюсова, "Гімни церкви" нім. поетеси XIX-XX ст. Г. де Форт.

Особливе значення мав Г. у періоди рел. війн у Європі як бойові закличні пісні (нім. протестантські хорали, чес. гуситські пісні та ін.).

В европ. поезії Нов. часу Г. представлений іменами Р.М.Рільке ("Гімн красі"), У.Купера (**цикл** духов. віршів "Ольнейські гімни"), П.-Б.Шеллі ("Гімн інтелектуальній красі"), П.Прімовича (Далмація, XVI-XVII ст., переклад церк. Г. та **молитов**), М.Йохумссона (Ісландія, XIX ст., "Гімн тисячоліттю Ісландії"), Г.Містраль (Іспанія, XX ст., "Гімн дереву"), Г. д'Аннунціо (цикл "Гімни"), Г.Гріммельсгаузена ("Гімн селянству"), Й.В.Гьоте (цикл "Великі гімни"), Новаліса ("Гімн до ночі"), Ш.Шимоновича ("Гімни"), Ю.Словацького ("Гімн"), О.Сумарокова ("Гімн про премудрість Божію в сонці"), А.Григор'єва (цикл "Гімни", що містять вільні переклади віршів нім. поетів Й.Г.Гердера, Ф.Шіллера, Гьоте із зб. масонських пісень, що видані 1813 р. у Берліні), О.Блока ("Гімн"), В.Каменського ("Гімн 40-річним юнакам"), І.Франка ("Гімн"), Лесі Українки ("ДО (Гімн grave)", С.Яричевського ("Гімн"), Д.Загула ("Гімн-

прокламація), П. Ронсара ("Гімн Франції"), Ж.-О. Томбо (зб. "Гімни"), Ж. де Лафонтена ("Гімн насолоді"), Ш. Бодлера ("Гімн красі"), П. Бореля ("Гімн сонцю").

Різноманітність Г. важко піддається класифікаційному упорядкуванню за тематичною ознакою. Проте суч. гімнологія серед різновидів Г. розрізняє, окрім рел., весільних та ін., нац.-державні (напр., один з рос. Г. XIX ст. "Боже, царя храни...") Жуковського, "Гей, слов'яни!" чех. поета XIX ст. С. Томашика, "Марсельєза" франц. поета XIX ст. Руже де Ліля, "Ще не вмерла Україна" П. Чубинського та ін.), революційні Г. (напр., патріотична пісня поль. поета XIX ст. В. Свенцицького "Варшавянка", яка була нац. Г., а потім стала завдяки **вільному перекладові** Г. Кржижанівського рев. Г., "Гімн ("Вічний революціонер...")" Франка, "Інтернаціонал" франц. поета XIX ст. Е. Потье і його **наслідування**).

Зумовлений як "цеховими" орієнтаціями поезії (літ. **напрями, течії, школи** і т. ін.), так і "індивідуалізацією лірики", що іст. зміцнюється, Г., як і жанр взагалі, набуває тематичної і стильової свободи. Це призводить до руйнації жанр. матриці Г., зокрема, до можливості іронічного узгодження між темою і жанр. пафосом, і в цьому плані найпоказовішим є виникнення Г. — **бурлеска** ("Гімн бороді" М. Ломоносова, цикл Г. В. Маяковського: "Гімн хабарю", "Гімн обиду" тощо; "Гімн першю" Н. Матвеевої). В цій ситуації особливої ваги набувають **заголовки**, які відбивають автор. настанову на жанр. сприйняття Г. читачкою аудиторією, що, зрештою, не є гарантом адекватності структури подібних тв. жанр. феномену Г. Крім цього, відповідно з тією ж закономірністю розподілення жанр. канону, що приводить до дифузії різних жанрів, особливо, типол. подібних, ідентифікація кожного з них є справою трудомісткою або, навіть, марною. Це стосується, окрім Г. **лифірамбу, оди**, похвали тощо. Демонстративними прикладами можуть служити поема амер. поета В. Вітмена "Пісня про себе", яка за своїм пафосом може бути визнана будь-яким із хвалебних жанрів: "Гімн ліро-епічний на вигнання французів з батьківщини" рос. поета В. Капніста, який є по суті одою.

Нарешті, звільнення жанр. пафосу Г. від його композиційно-тематичних зобов'язань зумовлює не лише появу нов. жанр. утворень (напр., поема укр. О. Бабія "Гімн землі"), але і той факт, що поняття "Г." набуває метафоричного відтінку (напр., повісті М. Гоголя "Старосвітські поміщики" і "Тарас Бульба" можна кваліфікувати як "гімн любові").

Борис Іванюк

ГІМНОГРАФІЯ — (від грец. *himnos* — похвальна пісня та *grafo* — пишу) — специфічна сфера поезії. За об'єктом худож. величання вона поділяється умовно на **гімни** рел. та громадянсько-героїчні. В найдавніш. шарах культ.

спадщини ці мотиви звичайно зливалися (напр., сповнена рел. екстазу й водночас нац.-героїчного пафосу бібл. "Пісня Дебори"; XII ст. до н. е.). Проте й розмежування цих мотивів і жанр. диференціація Г. почалася ледь не від часів шумерів. Рел. гімни давн. Єгипту й, особливо, Месопотамії стали своєрідним започаткуванням як рел., так і громадянської Г. Найвиразніше розмежувалися ці різновиди в грец.-рим. поезії.

Власне поняттям Г. обіймається практично матеріал христ. Г. Але остання, безперечно, певною мірою генетично пов'язана з культовим досвідом давн. світу. Тою мірою, в якій християнство успадкувало особливості юдейського культу, за основу тут правила практика створення та виконання бібл. **псалмів**, які писалися для хорового виконання. На христ. Г. справила вплив і традиція геллінізму.

Героями христ. Г. виступають Св. Трійця, Бог-Отць, Ісус Христос та Св. Дух, Божя Матір, святі. Проте не лише персонаж, а й основні колізії євангельського сюжету, моральна **максима**, події церк. історії можуть стати предметом лір. захоплення.

За роловою природою Г. є практично "чистою лірикою", й це визначає таку її структурну особливість, як побудована на тавтології **композиція** (Р. Якобсон вважав повторення основою будь-якої лір. композиції). Але автори церк. гімнів змальовують об'єкт в різних аспектах, прагнучи до вичерпної характеристики. При цьому в літургічно-канонічному тексті на першому місці, як правило, богословська ідея: "Єдинородний Сине и Слово Божій. Безсмертенъ сый и изволивый спасенія нашего ради воплотитися отъ Святыя Богородицы и Приснодъвы Маріи, непреложно вочеловчивыйся, распныйся же, Христе Боже, смертію смертью поправый, Единъ сый Святыя Троицы, спрославляемый Отцу и Сыну и Святому Духу, спаси насъ".

Цей текст, введений в літургію в V ст. н. е. як заперечення аріанської та несторіанської ересі, патетично стверджує, що Христос є не лише людина, але Боголюдина, тотожна Небесному Отцеві.

В нар. варіантах рел. лірики більше уваги приділяється подіям, **"сюжету"**:

*Шедрий вечерь всім вам! Шасливя година!
Породила Діва Прелвічного Сина!
Ладю-ладю-ладю!
Все на світі радо!
Шедрий вечерь на землі!*

*Не в пишних палатах Бога породила,
А в бідній вертепі Господа повила.*

*На білі перини Господу спелила,
На в'язці сина Вічного повила.*

*Не межі царями Господь наш явив ся
А між вівчарями в яслах положив ся, і т. д.*

Склалися перші христ. гімни в часи заг.-христ. спільноти. Виділяються імена таких

майстрів жанру, як Амвросій Медиоланський, Роман Солодкоспівець, Андрій Критський імператор Юстиніан, Сергій Константинопольський, Софроній Єрусалимський. Згодом характер сх. та зх. Г. починає різнитися. На Зх. гімн, котрий виконується в церкві, набуває урочисто-монотонного характеру римованого коралу. На Сх. переважає пошук жанр. форм, що покликані відбити найтонші відтінки рел. поривання (**тропарі, кондаки, ірмоси, кафісти й канони**); вони об'єднуються в зб. (*октоїх, тріодь, мінея, ірмологій* та ін.). В грец. богослужбінні часто використовується метр. мова, в слов'ян. перекладах це втрачено.

В епоху Сер-віччя та **Відродження** дуже нечисленні випадки пародіювання Г., хіба що у **вагантів** ("Гімн Бахусу"). Навпаки, спостерігаються спалахи лір. почуття (Франциск Асизський). Додала емоційності та експресивності Реформація (хорали гуситів, багатоголосий, на відміну від унісонного клас., хорал А. Сілезіуса, П. Флемінга, П. Герхардта). З поч. процесу **секуляризації** культури, форми гімну все частіше набувають світського, інколи пасторально-життєстверджуючого характеру, й, нарешті, витісняються гімнами на честь певних іст. осіб, націй та держав. Остаточний злам зроблено романтиками поч. XIX ст. Нечисленні худож. спроби вдихнути нове життя в рел. Г. у XIX ст., хоча кількість їх в масі все зростає.

У країнах **арабо-мусульманської культурно-літературної зони** цей рід л-ри набув вел. популярності. Якісно нов. — порівняно з погано нам відомими екстатичними імпровізаціями доісламських поетів — був **Коран**, пронизаний лір. стихією:

*Хіба ви не бачите, як створив Аллах сім небес рядами?
І зробив місяць на них світилом, а сонце зробив світильником.
І Аллах зростив вас із землі рослиною,
потім повертас вас й виводить ізведенням.
Аллах зробив для вас землю підстилкою,
аби ви ходили по ній дорогами широкими.*

На основі коранічної поезії розвиваються касиди світських поетів, лірика мистиків-суфітів (араб., перс., тур. л-ри).

В країнах, де поширилася ведична і, згодом, буддійська релігія, домінувала сольна стихія виконання, навіть, речитатив жреця. Поряд зі шануванням численного пантеону інд. божеств, тут дуже багато філософічно-моралізаторських та космогонічних мотивів. Поетичне почуття прагне часом охопити найневловиміші відтінки буття: "Воістину спочатку це немовби не було ні неіснуючим, ні існуючим. Спочатку це воістину немовби було, й немовби не було, [все] це було лише думкою".

У давн.-інд. поетиці було навіть поняття "неврівноважених станів душі" (*ayabharibhava*), котрі широко представлені в ведичних гімнах.

В буддійських гімнах (Будді, або ж в ламаїзмі — ін. фігурам даного пантеону) зберігаються

основні риси цього стилю, хоча й набувають певної витонченості. Відома переробка культових гімнів кит. поетом IV-III ст. до н. е. Цюю Юанем ("Дев'ять пісень").

В Україні-Русі відомі похвальні пісні на честь князів тв. героїв, споріднені, мабуть, чи то контактні, чи то типол. з поезією сканд. **скальдів** (звідси джерело "Слово о полку Ігоревім"). Відлуння культових гімнів ст.-давн. слов'ян можна відчутти в таких жанрах укр. фольклору, як **колядки** (уславлення зорі, образ світового дерева).

Давн.-рус. христ. л-ра висунула, після перекладів Кирила й Мефодія, власних талановитих майстрів жанру (Кирил Туровський). Час від часу в укр. та ін. сх.-слов'ян. л-рах з'являються визначні постаті гімнографів як от св. Дмитрій Ростовський (Дмитро Туптало). З часом — особливо в XVIII ст. — Г. секуляризується, як і на Зх. Запозичені з практики Києво-Могилянського віршування, розквітають в добу Петра I "віватні канти", що згодом переростають в офіційну придворну **оду**. Криза жанру позначилася в Росії ще в XVII ст. (пародійна "Служба кабаку"). Після підкорення Церкви імперській владі Г. поступово "всихає", що супроводжується втратою її популярності. Цей процес не без відтінку суму відбив А. Чехов в оповіданні "Святої ночі", в якому зображено талановитого поета-ченця, котрий творить на мертвій церк.-слов'ян. мові, спрямовуючи внутр. зір до умоглядних речей, — й ніхто його не розуміє. Тривав і процес широкого використання давн. стилю в творчості прогресивно спрямованих письменників (в Україні — у Т. Шевченка, в Росії — у Г. Державіна, Ф. Глінки та ін.). Здебільшого тут бралися мотиви зі Ст. Завіту. Але не пересихало джерело нар. творчості, не з'являлося й характерного пародіювання, яке, за Ю. Тиняновим, свідчило б про смерть жанру.

Антихрист. боріння XX ст. практично не пошкодили існуванню христ. Г., надійно "законсервованої" в літургічному каноні. Якщо не рахувати грубих **пародій** в руслі планової антирел. пропаганди або фізичного нищення кн., христ. Г. була й залишається духов. поживою мільйонів сх. слов'ян. Найвидатніші поети XX ст.: С. Єсенін, М. Ключев, А. Ахматова, Б. Пастернак, С. Стус, Л. Костенко та ін. виявляють живу спорідненість з цією сферою поезії.

Семен Абрамович

ГІПЕРБОЛА (від грец. *hyperbole* — перебільшення) — мовн.-стиль. **фігура** риторичного призначення або поет. троп, що містять худож. перебільшення будь-якого об'єкту худож. рефлексії. Вперше теор. її намагалися осягнути Арістотель, Квінтіліан, Деметрій та ін.). Аналогічна фігура існує не тільки в європ., але й у літ. практиці ін. регіонів (напр., в давн.-інд. поетиках вона має назву *атішайокті*).

У широкому розумінні Г. — одна з характерних властивостей худож. мислення взагалі, засіб худож. імагінації, генетично пов'язаний з надмірністю міфол. свідомості, і в цьому плані Г. є найважливішим прийомом створення худож. реальності в її самодостатній здійсненості.

Функціональний діапазон Г. може охоплювати всі різномірні складники худож. цілого — від окр. деталі до ідеї (тенденційності), що загалом залежить від комплексу чинників: естет. змісту літ. напрямку, жанр. родової приналежності тв., типу автор. пафосу, нац. традицій тощо.

Найпоказовіші можливості Г. демонструє в просторово-часових вимірах худож. реальності тв. та сюжетній поведінці персонажів як фольклор., так і літ. походження (напр., бібл. Самсон, велетенські справи героїв **епосу** та **чарівних казок**, подвиги гол. героя роману М. де Сервантеса "Дон Кіхот", Ф.Рабле "Гаргантюа та Пантагрюель", Гуллівер у країні велетнів ("Мандри Гуллівера" Дж.Свіфта), пригоди барона Мюнхгаузена з тв. Р.Е.Распе, місто в "Ревізори" М.Гоголя, до якого можна їхати три роки та й не доїхати). Особливе значення має Г. у створенні сатир. та гумор. ефекту ("Енеїда" І.Котляревського, "Сон" Т.Шевченка, тв. Е.Т.А.Гофмана, М.Салтикова-Шедрина, Г.Гарсія Маркеса). Однією з постійних функцій Г. є жанротвірна (фант. тв. Ж.Верна, С.Лема, П.Буля, А.Азімова; романи-притчі Ф.Кафки, У.Голдінга, Кобо Абе; абсурдистські драми С.Беккета, Е.Йонеско, Д.Адамса; **фентезі**). Г. завжди була винятково виразним стил. прийомом створення худож. умовності поряд з такими типол. близькими їй, як ідеалізація (напр., людського характеру в **класицизмі**), **парабола** та **гротеск**. Але в добу Сервіція, в л-рі **романтизму** та ХХ ст. вона набуває найбільшої ваги. Щодо нац. традиції використання Г., то показовою є ірланд. л-ра (Свіфт, О.Вайлд, Дж.Джойс, Беккет).

Протилежним Г. поняттям є **літота** як худож. применшення.

Борис Іванюк

ГЛОССА (грец. *glosse* — мова). Має два значення: 1. У давн. греків та римлян незрозумілі або застарілі слова, що потребують коментаря (глоссарія);

2. Строфічна форма, що складається з вступної строфи (**мotto**), кожний вірш якої послідовно повторюється як останній в наступних **децимах** — строфа з 10 рядків, в якій стосовно Г. на відміну від клас. децими, не завжди виконувалось правило альтернансу. Motto складається з чотиривірша, шоправда, не обов'язково. Неканонізований об'єм Г. дозволяє вважати Г. перехідною формою між строфою та твердою строфічною формою (М.Гаспаров). В ролі motto виступає уривок або з відомого читачеві вірша, або з нар. пісні, причому, кожен рядок — мотив motto в контексті наступних

строф знаходить розгорнуте і цілком персонально-автор. осмислення. Це дозволяє сприймати Г. як своєрідний "коментар" до знайомого тексту.

Іст. Г. пов'язана з ісп. та порт. поезією. Особливе значення мала в XIV-XVII ст.: іспанці К.Астальєха (XV-XVI), М. де Сервантес (XVI-XVII) — ч.2, р.18 "Дон Кіхота" та ін.; португальці Л.Камоенс, Ф.М.Мело, Б.В.Раваско (XVII ст.) та ін. В ін. європ. л-рах Г.: окрім перекладів, маловживана: франц. В.Вуатюр — XVII ст., рум. М.Емінеску — XIX ст., словен. Ф.Прешерн — XIX ст., рос. поети ХХ ст. В.Брюсов, Вяч.Іванов, укр. поет М.Ткач — ХХ ст.

Борис Іванюк

ГНОМА (грец. *gnome* — висновок, судження) — лаконічний оригінальний вислів, один з афористичних жанрів. В античності Г. використовувалась як завершальна фраза у **трагедії** ("Одна порада многих рук сильніша" — у Еврипіда) і в **ліриці** (напр., у формі **елегійного дистиха**). Г. могла бути фінальним повчанням в **анекдоті** — такий жанр називався **хрією** (міркуванням): напр., "Диоген, побачивши хлопчика, який коїв неподобство, вдарив його дядька, примовляючи: "Ось як ти його виховуєш!". Але пізніше Г. набула самостійного значення, позбувшись повчального характеру. Якщо у візант. підручнику з риторики Феона Александрійського (II ст.), який спирався на ант. традицію, Г. була частиною хрії, то у зб. зразкових риторичних вправ (прогімнаси) Гермогена Тарсійського вона становила окр. прогімнасму поряд з **байкою**, оповіддю, хрією, похвалою, осудом, порівнянням тощо. Крім античності (напр., Гесіод, Феогнід), Г. була розповсюджена в інд., перс., араб. та ін. л-рах сх. регіону, а також у Європі (напр., О.Плут — Вірменія, XII-XIV ст.; Н.Кучак — Вірменія, XVI ст.; А.Сілезіус, Ф.Логау — Німеччина, XVII ст.; Й.-В.Гюте — Німеччина, XVIII-XIX ст.; М.Лермонтов — Росія, XIX ст.; Орхан Велі — Туреччина, ХХ ст. та ін.). Типол. близькими до Г. є лір. **епіграма**, лір., або вірш. мініатюра (напр., поль. **фрашка** та **фіглярк**), вірш. **афоризм** та ін. Фольклор. аналогом Г. є **прислів'я**.

Борис Іванюк

ГОЛОСІННЯ або **ТУЖІННЯ** — жанр, котрий своїм корінням сягає доби синкретичного стану мислення людства. Г. тісно пов'язаний з похоронним обрядом. Не має чітко окреслених жанр. форм. Останні можуть варіюватися від окр. траг. вигуків до вел. сюжетних **плачів**-поем. В основі кожної з **імпровазіцій** використовувались накопичені нар. **традиційно** словесні формули та стил. і ритм. особливості. Так, будова укр. Г. в ритм. плані нерівномірна і підкорена речитативній повільній манері виконання. Більш чітка ритм. організація в гуцульських Г. Їх ритм побудований, як правило, на комбінації три і чотириударних віршів. Особливості поезики Г. зумовлені відкритістю тексту (можливістю

варіювання), своєрідністю обряду та обрядовим часом. Емоційна напруженість, насичена (інколи і переобтяжена) трагізмом, визначає основний стильовий фон Г. Тому всі образні та структурно-семантичні засоби мови використовуються з метою підкреслення трагізму ситуації. Г. чи не єдиний в світ. словесності жанр, в якому емоційне перенасичення не має межі, не ламає жанру, перетворюючи його в іронічне самозаперечення, а утворює жанр. продуктивність.

Г. виконувались під час похоронного обряду в моменти найбільшого емоційного напруження (оплакувався факт смерті, покладання в домовину, над могилою, при виносі небіжчика із дому і т.д.). Чіткої регламентації виконання в сценарії похорону не існує. Все зумовлювалось емоційним станом. Голосили, як правило, жінки. Частіше поодиночі (соло). Інколи змінювали одна одну.

Існує і жанр весільних Г. Пов'язані вони з жалем за дівоцтвом, батьківським домом, подругами. Виконує Г. сама молода, або з подругами. Форма цих Г. імпримовізована, але має, переважно, чітку сталість. Це пояснюється ритуальною обов'язковістю виконання, яке не завжди відповідало емоційному стану молодої. Тому жінки заучували зі слів вже заміжніх жінок, або від жінки-розпорядниці на весіллі.

Загалом Г. як жанр функціонує не лише в похоронному обряді та на весіллі. Він був продуктивний у кожному з випадків життя, забарвлених горем, прощанням, стихійним лихом, початком війни, хворобою і т.п. Окр. жанр. групу складають **рекрутські пісні**-Г.

Збирали та вивчали Г. в Росії Є.Барсов, М.Азадовський, К.Чистов; в Україні В.Гнатюк, І.Свенціцький, М.Стецьмах, М.Грицай. Г. привертала увагу укр. письменників Г.Квітки-Основаєнника, І.Нечужа-Левицького, М.Коцюбинського, В.Стефаніка, Марка Черемшини.

Ігор Зварич

ГОМІЛЕТИКА — христ. риторика, що ставить за мету витлумачення Св. Письма через проповідь чи повчальну бесіду. Термін походить з ант. культури — так, в "Застільних бесідах" Плутарха Г. є правила бесіди "за чаркою", за якими не можна, напр., зловживати жартами, слід уникати сварки тощо. Слово *гомілія* (грец. *homilia*) означає буквально "промову перед народом", або ж бесіду з кількома людьми. Звідси й вираз *homiletice tehne* — техніка, мист-во спілкування чи бесіди.

У Церкві слово *гомілія* стало означати храмову проповідь пресвітерія, що, не мудруючи, широкердо пояснювали зміст Св. письма. Коли ж було встановлено єдиний літургійний чин, виникла потреба в коментарях під час літургії (об'єктом пояснення тут були "перікопи" — назначені для читання вголос місця Нов. Завіту; часом виникла й потреба у тлумаченні певних місць Ст. Завіту, як це робив сам Христос, напр., у синагозі Назарету (Лк. 4). За найдавніш. христ. гомілію вважають послання Климента, еп. Рим.,

до коринфян (прибл. 97 р. н.е.), учня апостола Павла, котрий закликав до миру в Коринфській церкві в душі апостольських послань Нов. Завіту (текст Климента й деякі подібні, що приписувалися йому, ранні християни об'єднували спочатку навіть з апостольськими посланнями та **апокрифом** "Дидахе" (повчання 12 апостолів). Тут автор порівнює "людей безчесних", які творять роздори в Коринфській церкві, з бібл. Каїном, наводить ін. приклади заздрості; цікаво, що тут-таки згадується, що від заздрості потерпали й Данаїди з ант. міфології. Вважає за можливе Климент цілком процитувати 50-й псалом покаєнний Давида, аби вплинути на свідомість читачів.

З часом почав вживатися термін *гомілет*, тобто майстер Г. Але поняття майстерності було умовним: перевага віддавалася духу любові, про який апостол Павло твердив як про основу христ. особистості. Філосо. й літ. витончена, але внутр. байдужа, як правило, до свого предмету ант. риторика сприймалася як облуда: ритор, напр., не допускали до хрещення, якщо він не зречеться своєї професії. Спершу панував погляд, що будь-яка проповідь натхненна безпосередньо Св. Духом, мислилося, що це було започатковано ще в апостольські часи, на свято П'ятидесятниці, коли Дух зійшов у вигляді вогнених язиків на апостолів, які стали говорити різними мовами (*глоссолалія*) на знак майбутньої місії проповіді слова Христа світові (Дії, 2). Це було заперечено біблеїстом II-III ст. Оригіном, котрий підкреслив суб'єктивність проповідника і потребу в спеціальній освіченості. Ориген започаткував проповідь виключно як коментар до Св. Письма, хоча залишав місце й для "самовиразу" проповідника. Розвинуте було вчення Оригінове (в якого були й еретичні думки) Августином (IV-V ст. н.е.), який вчився на ритор, про що згадує в "Сповіді" як про справу, натхненну "цілями негожими та легковажними". Свій погляд на Г. Августин виклав у "Християнській доктрині": тут, по-перше, відзначено, що досвід ант. **риторики** є корисним, хоча й не обов'язковим; по-друге — від хисту красномовства важливіші знання Св. письма та "мудрість" (тобто, "зміст" важливіший від "форми"); по-третє, гарно говорити не є гріх, ба, навіть бажано; по-четверте, варто дотримуватися системи 3-х стилів, відомої з ант. часів; по-п'яте: якщо в апостольські часи проповідник дійсно говорив від імені Св. Духа, то тепер можна сподіватися хіба що на допомогу благодаті Божої (тобто, в церквах здебільшого проповідують не святі, а звичайні люди). До цього в V ст. було додано вчення про *казуїстику* св. Григорія Двоєсловя (від лат. *casus* — ситуація, випадок). Це означало, що треба враховувати, яка аудиторія перед проповідником. Одночасно аудиторія вимагає від проповідника святості життя, як за часів апостольських, й ученості. На тому призупинилося формування зх. Г. Навали варварів та майже повна руйнація ант. цивілізації на Зх. загальмували проповідницьку діяльність.

У більш цивілізованій й безпечній Візантії, де з ант. часів віддавалася шана красномовству, Г., навпаки, переживає піднесення. "Успадкована Візантією від античності теорія риторики — важливіша й змістовніша система, ніж звичайно гадають" (С.Аверінцев). Але гору тут узяв **азіанізм**, і наслідування стилю **Біблії**. Відраза до примітивного койне перших христ. писань змінилася піететом до "слова правди", але одночасно з цими двома чинниками існує третій: наслідування стилю вишуканої філос. прози Платона й Аристотеля, що своїми вченнями про *те оп* (потойбічне) та "метафізику" немовби торували шлях христ. спіритуалізму. Виникає й опора на власне христ. традицію. Слід зазначити, що, з бібл. погляду, "красного письменства" як такого не має бути, бо Слово є те, що робить людину подібною до Бога, бо й Сам Бог Словом творить світ. Отож, "гра" словом є гріх. Слово є знаряддям пошуку істини. Тим самим було приречено, по суті, красне письменство у Візантії (хоча воно існувало, але повторювало архаїчні ант. форми. Спроби застосувати його для прославлення христ. вартостей (єпископ Мефодій, учені ант. риторів: еретик Аполінарій, що у віршах оспівував "шлюб" Христа та Його Церкви), успіху не мали. Поет. енергія візант. літераторів вилася у створення **молитви**, а церк. словесність стала за **жанровою молитовною** риторичною (**хроніка**, **житіє** тощо).

Нові риторико-гомилети розмірковують про Бога та святість життя, про чернечтво, про ересі, з якими боролися на перших Вселенських Соборах. Ортодоксія знайшла талановитих оборонців в особах Афанасія Александрійського, Василя Вел., Григорія Назіанзіна та Іоана Златоустого (IV ст.). Їм довелося боронити право користуватися традиціями ант. риторики й освіченості, коли імператор Юліан Відступник спробував був заборонити християнам користуватися плодами ант. вченості. Згадані Отці Церкви були за освітою риториками, й узяли на озброєння прийоми й методи своїх предків-поганців Василь Вел. змалку, як і Августин, готувався стати ритором і отримав блискучу освіту у краших майстрів красномовства до того, як повернувся до християнства. Його проповіді за формою не поступаються ант. зразкам, хоча позбавлені духу софістичної "розумової гри". Тв. св. Василя словенні послань на митців і філософів старовини, але поруч з Гомером та Гесіодом, Солоном та Періклом він згадує бібл. героїв: з поганської культури радить брати "ті місця, де вони ухвалили чесноти й засуджували пороки", мов бджоли, що беруть мед не з усякої квітки; вихвалання ж пороку не слід слухати, як Одиссей не слухав співу сирен. Був дуже популярний (зокрема в Київ. Русі) "Шестоднев" св. Василя, де, на рівні тодішніх знань, коментувалася бібл. Книга Буття (6 днів творіння), що й було яскравим застосуванням принципів Г. в сфері писаного слова. Написано було св. Василем і 15 "Бесід" на Псалтир, котру він вважав найкориснішою з кн. Біблії (бо тут є й "закони", й

"пророцтва", й "історія" тощо). Йому приписували й коментарі на ін. кн. Біблії (не збережені або недостовірні). Св. Григорій Назіанзін (або Богослов), що був також поетом-ліриком, більш тяжів до самовиразу й рефлексії; в полемічних трактатах він підтримував вимогу християн користуватися набутом ант. вченості. Відомі його 45 "слів", тобто проповідей (з них 5 — проти Юліана Відступника). Св. Григорій Нісський слідом за Орігеном, стверджує алегоричний підхід до Св. Письма (що в свою чергу базується на екзегезі Філона Александрійського).

Архієпископ Константинопольський Іоан Златоуст, як свідчить уже його прізвище, був геніальним проповідником. Він навчався риторикі у відомого поганського ратора Лібанія, практикував аскезу у Сирії, а на престолі царгородського святителя проявив себе як блискучий імпровізатор. Іоан повчав, полемізував і викривав, наслідуючи безстрашних ст-завітних пророків, зокрема не злякавшись увійти в конфлікт з самою імператрицею (за що його було заслано у провінцію, де він і знайшов смерть). Наведемо зразок стилю Іоанової проповіді як найвиразніший приклад візант. Г.: "Отож ми, як я сказав, мусимо шукати самітництва не лише в якихось там місцях, але й у самій своїй волі, і найперш — душу свою вести в саму ніким не заселену пустелю. При такому настрої і блаженний Давид, що жив у місті, керував царством і був обсаджений клопотами без ліку, перебував оточений любов'ю Христовою більше, ніж ті, що живуть у пустелях. Таких сліз, зітхань та ридань вдень і вночі навряд чи хто побачить у когось із тих, хто нині розіп'явся, якщо такий справді знайдеться". Порівняння проповідника поєднується з філігранною технікою слова.

В т.зв. **екзегетичних гоміліях** (продиктованих скорописцям як імпровізація, причому вони ледь встигали записувати), св. Іоан сполучає буквализм у трактуванні Біблії, властивий антиохійській школі, де він вчився, з формою невимушеної бесіди: оперує цитатами, вдається до текстологічних питань. Теми його проповідей — полеміка з кодейським вченням та з еретиками, але основне — тема любові як суті християнства.

Наприкінці існування візант. культури виникає відраза до ант. прийомів, що містили елементи театральності в риторській практиці. Так, Михайло Хоніят (XII-XIII ст.) писав: "Той, хто має нахил до публічності й театральності, стає подібним до мавпи й вчиняє сміхотворне... він раб чужих смаків і, дивись, ще й піде навприсядки, якщо це буде на догоду тим, перед ким він виставляється". За візант. традицією (зокрема за правилами св. Василя Вел.) встановлюється 3 типи риторико-гомилетичних тв.: 1) як екзегетика (тлумачення містичного змісту Св. Письма); 2) як настанова (для простого люду); 3) як богословська Г. (проти еретиків).

Гомілеті ранніх віків християнства усвідомили своє завдання як витлумачення Біблії, бо виникає потреба в бібл. науці, в знанні тексту

й суми коментарів. Перекладач Біблії латиною св. Єронім (Вульгата, V ст.) не без гіркоти писав: "Різьбярі, мулярі, столярі, різьбярі... всі вони не можуть стати майстрами без якогось учителя, а тільки розуміння св. Письма всі собі приписують. Старенька бабця язиката, здитнілий старушек, балакуни — всі беруться зухвало до Св. Письма: роздирають його, пояснюють його, навчають ін. про нього, хоч самі нічого не вчилися". З сер. III ст. Церква забороняє проповідь мирянам, хоча б і вченим, залишаючи право проповідувати лише за священниками, аби тлумачення Писання не перетворювалося на різноманітні світські й суб'єктивні балачки. Згодом, в сер. віки мирянам навіть буде заборонено на Зх. не лише коментувати, але й читати Ст. Завіт, бо його можна невірною зрозуміти в силу складності та віддаленості персонажів від христ. доби. Виникає поняття т.зв. **фундаментальної Г.**

Але на Зх. надто з розвитком вільної думки та ренесансного процесу, самі священники все частіше відхилялися від основного завдання — коментувати Св. Письмо, дедалі частіше заміняючи це власними роздумами та **сентенціями**. З поширенням ересей в еру хрестових походів Зх. Церква переживає чималі труднощі, що позначається на стані Г. Від VII до XIII ст. спостерігається занепад проповідницької культури. Є красномовці, що можуть надихати навіть на хрестовий похід, вирізняються окр. імена на зразок Алана Лільського чи Бонавентури, але назагал священники, котрі мусять проповідувати, не можуть від себе сказати ані півслова. Справу рятують гоміліарії, зб. вибраних тв. зх. та сх. гомілетів, про котрих йшлося вище, й зх. проповідники ті кн. просто читають вголос. У пору Високого Сер-віччя, коли сусп-во Зх., консолідуючись у формах молодих держ., почало створювати високу передренесансну культуру, й Рим. Церква грала вел. ролю як духов. координатор багатонац. спільноти, починається певне відродження ант. традиції. Після того, як Тома Аквінський оголосить про рівність прав віри й науки, а Європа покритється мережею ун-тів, в них почнеться вивчення риторики як обов'язкової дисципліни. Шодалі, то частіше світсько-секуляризаційне начало починає брати гору над духов., риторський момент — над власне гомілетичним.

В добу **Відродження**, коли навіть кардинали починають листи закликанням благословіння Венери й Вакха, Г. починає розчинятися в усіляких розумуваннях. Захоплення ант. авторитетами та філософією доходить до того, що сам предмет Г. — Св. Письмо — починає нехтуватися. За свідченням Вікліфа, архієпископ Кентерберійський не посоромився, напр., виголосити проповідь на слова вуличної соромитницької пісеньки про якусь там Алісу (XVI ст.). М.Лютер з гнівом казав, що часом в церквах стали начебто соромитися називати ім'я Христа

(XVI ст.). Проповідники роздумували над містичним змістом букв імені "Марія" і т.п. Все це закінчилося, Реформацією, котра однією з вимог проголосила права кожного самостійно читати й тлумачити всю Біблію (Лютер демонстративно переклав її нім. мовою, почавши еру "нац. Біблії"). В протестантизмі кожен має право на проповідь і тлумачення Св. Письма, а "священство" обирається громадою. Отже, ситуація, про яку з тривогою писав св. Єронім у V ст., поновилася з нов. розмахом. Протестантська Г. зовсім не одразу звернулася власне до Біблії, як було встановлено в перші віки християнства. Аж до XVIII ст. в, напр., Німеччині вважалося, що гомілет-протестант мусить замість істин християнства викладати... новітню філософію (Райнгардт). Та й у кат. Франції напередодні й після революції 1789 проповіді становили собою скоріше політ. агітації, а часом й **памфлети**, аніж пояснення Слова Божого. Виникає й вирішується питання: що мусить бути "нормою" проповіді? Як емансипована протестантська думка, так і традиціоналістський католицизм погоджуються з тим, що Г. має бути лише поясненням Біблії й більше нічим. У протестантизмі (кін. XVIII ст.) остаточно утверджується ідея "життя в Писанні" й долається нахил до абстрактних розумувань. Кат. думка більш розмаїта. В XVII ст. ми бачимо, напр., поруч дві характерні постаті: порт. езуїта Б.Грасіана та поль. езуїта П.Скаргу, котрі дотримуються майже протилежних позицій. Грасіан не стільки тяжіє до коментування Св. Письма, скільки вільнодумствує, викликаючи навіть підозру з боку інквізиції; він активно використовує життєву мудрість, досягнення науки або й ант. міф: "Так, лукаві хмари Піфона борються зі світоносним промінням Аполлона" ("Кишеньковий оракул"). Натомість Скарга спирається виключно на стилістику Ст. та Нов. Завіту, прагнучи тим доконаліше змалювати трагізм й напруженість внутр-політ. життя у Польщі й закликає до покаяння: "І узявши глечик глиняний, і покликавши вас усіх, вдарив би його міною об стіну на очах ваших, кажучи: "Так вас розтрощу, каже Господь Бог, як той глечик, якого черепки дотулити й скласти вже не можу" ("Казання 8"). Висока традиція Г. збереглася в Польщі й у XX ст. Серед видатних поль. гомілетів — кардинали С.Вишинський і Войтила (папа Іоан Павло II).

Після XVIII іст. зростає рівень й кат. Г., хоча вона й базується аж до XX ст. переважно на прийомах трад. церк. риторики. Але шодалі, то поглиблюється наук.-теологічна насиченість проповіді (пастирські послання Рим. Первосвященників 2-ї пол. XX ст.).

Протестантське богослів'я дійшло до ідеї не тільки "бібл. критики", але й можливості "відсутності Бога", притому одночасно намагається ґрунтуватися на міцному наук. апараті.

Шляхи Г. у Сх.-Правосл. світі були непростими й відбіли складність іст.-культ. умов регіону. Найвизначнішим явищем духов. життя Візантії епохи її занепаду був **ісіхазм** (XIV ст.), тобто мовчальництво. За часів Київ. Русі входить

в ужиток жанр "слова", запозичений з Візантії й покладений в основу таких епохальних тв., як "Слово о полку Ігоревім". У найдавніш. тв. укр. л-ри, напр., в князівських житіях чи літописях шедро представлена дидактика-повчання. Уславилися такі проповідники, як перший київ. митрополит з русичів Іларіон ("Слово про закон та благодать"). Відомі з тих часів імена таких книжників, як Климент Смолятич, котрому навіть дорікали, що він більше спирається на Платона, Арістотеля й Гомера, ніж Отців Церкви (XI ст.). До Київ. школи належить і славетний гомілет Кирило Турівський, автор святково-урочистих проповідей, відомих й серед болгар і сербів. Він вдало використовує символіку природи, вперше в л-рі запроваджуючи весняний пейзаж (Слово на Антипаску). В душі Г. витримано дидактичне "Повчання" Володимира Мономаха, адресоване його дітям ("и придавайте сироте, и вдовицю оправдите сами..."). Духов. красномовство було центр., чи не виключним за своєю результативністю й експресією, літ. явищем в Україні-Русі.

По монг. навалі погребним плачем прозвучали "Слова" Серапіона Володимирського (XIII ст.), що у Володимирі на кафедрі був один передсмертний рік, цілком належачи до рідної Київ. гомілет. школи: "Страшно есть, чада, впасти в гнев Божий... Какія казни от Бога не воспріяхом? Це пленена ли бысть земля наша? Не взяти ли были гради наши?". Створення укр. Греко-Кат. церкви викликає спалах літ.-богословської та політ. полеміки, що органічно переросла у проповідь (напр., тв. І.Вишенського), яка часом набувала прекрасного літ. оздоблення ("Тренос" Смотрицького, XVI ст.). Та візант. традиції програвали на тлі блискучої барокової культури Зх. Оновлення настало завдяки діяльності братств та особливо митрополита П.Могили, фундатора Київ. Академії, в котрій навчання риторичні й, природно, Г., поставлено було на рівень тодішніх європ. ун-тів. В Острозі старанням кн. Константина Острозького було видано першу повну Біблію церк.-слов'ян. мовою, яка у слов'ян. світі залишалася багато в чому основою духов.-культ. життя аж до поч. XIX ст. Укр. Г. цього часу має власний ґрунт, але й широко засвоює стиль та прийоми **бароко**. Тлумачаться Св. Письмо, догматика й моральні норми, збагачуючись переживанням актуальних політ. проблем ("казання" або "повчання" Л.Барановича — "Мечь духовный", "Трубы словесь проповідных"; С.Яворського — "Вънець Христовъ", "Рука риторична", та особливо, Й.Галаятовського — "Ключ разум'їя").

Укр. Г. XVI-XVII ст. розвивалася, використовуючи досягнення кат. Зх., зокрема риторичних посібників Сарабевського, Квяткевського, Орхівича тощо. Але основним джерелом були тв. грец. патристики. В архівах Києво-Могилянської Академії є 127 друкованих та 183 рукописних посібники риторично-гомілетичного характеру, найчастіше латиною

Кононовича-Горбацького, С.Озерського, Й.Кроновського, П.Калачинського та ін. Найяскравішою постаттю є Й.Галаятовський, ректор Києво-Могилянської Академії. Згаданий "Ключ разум'їя", перший друкований підручник з Г. в Україні — є зб. проповідей, і трактат "Наука короткая альбо способ зложені казаня..." — виклад правил Г.

Після приєднання України до Росії видатна роля належить київ. митрополиту Ф.Прокоповичу, котрого вивозить з Києва Петро I, роблячи його своєю правицею в сфері Церкви, культури й освіти. Щоправда, Прокопович більше сприяв **секуляризації** культури й утискуванню Церкви на догоду цареві, ніж розвою трад. начал. Але він був бездоганим стилістом й талановитим ритором, і його **панегірики** царям ("Епікон") є свідченням нов. тенденцій в церк. красномовстві. Прокопович фундує в Росії класицистичний стиль, що став базою для звершень М.Ломоносова. Проповіді Прокоповича на моральні теми лягли в основу образів "Сатир" А.Кантеміра. Чимало уваги приділив Прокопович етиці та зовн. вигляду оратора, котрий не мусить хизуватися своїми талантами, ридати або реготати, "хитатися вельми, иначе веслом гребе" тощо. Відомий указ Петра I щодо заборони сенаторам читати за папірцем, "щоб дурість кожного всім явна була", написаний слідом за "Духовним регламентом" Прокоповича, в котрому той вимагає мовлення живого й невимушеного. Укр. гомілетич. аш до кін. XVIII ст., як і ін. діячі культури, перетягалися до Росії, де ставали визначними діячами (напр. Ст.Яворський чи Д.Туптало). Вони принесли до Росії практику проповіді, до того тут не знану. Але поступово занепадає дух проповіді, примусово секуляризується культура, й посібники з Г. починають набирати формального характеру (трактуються про види проповідей, правильне розташування їхніх частин тощо), напр., лат. трактат Анастасія Братьковського "Tractatus de conlionum dispositionibus bormandis" (1806).

Підсумовує все скільки-но живе в цій галузі М.Ломоносов, котрий ділить "слово священное" на похвальне та напучуюче (перший тип проповіді прославляє Бога та святих, свята тощо; друга — повчає жити "богоугодно"). Ломоносов наполягає на тому, аби проповідь трималася Св. Письма, але мала б містити іст. й ін. матеріали, щоб "штиль" Г. був "важен, великолепен, силен". Згодом рос. Г. знала вел. особистості напр., Іоана Кронштадського.

Укр. Г. ХХ ст. розвивалася переважно в ексилі, відзначаючись такими постатями, як митрополит Іларіон (І.Огієнко) та митрополит Мстислав (Скрипник); особливо слід відзначити як гомілетів Предстоятелів Греко-Кат. церкви митрополита Андрія (Шептицького) й кардинала Йосипа (Сліпого).

Семен Абрамович

ГРА — термін, що позначає діяльність, яка відбувається на межі уявного та реального, умовного та безумовного, і відтворює та моделює певні процеси, дії, стосунки.

В основі Г. лежить насамперед орієнтовно-дослідне спрямування, метою якого є бажання звільнення від реальності (вихід у тимчасовий, умовно обмежений простір діяльності) та відтворення (умовне наслідування процесів, дій, стосунків). Усвідомлюючи Г. як певну **систему**, можна визначити її основні ознаки: ізолюваність, самодостатність, модельованість, упорядкованість, ілюзорність. Окрім наявності обмеженого ігрового простору та умовних правил і законів, обов'язковим є також ігрове напруження, балансування, чергування і варіювання, ігрова зав'язка та розв'язка. Як правило, Г. властива азартність та таємничість, що зумовлено її винятковістю та умовністю. Ігровими елементами є ритуали переодягання та зміни масок.

Виникнення Г. (за акад. О.Веселовським) пов'язане з первісними магічними та культовими діями. Військові та спортивні тренування, нар. Г. з'являються як результат рел., магічних та культових обрядів, які умовне наслідування й імітація трудових процесів та дій (**Ігрище**).

Відомі ант. культові ігри: ритуальні — в пам'ять героя чи вождя, олімпійські спорт. ігри — як результат культури шанування Зевса Олімпійського. Безумовно, на Г. як імітації, базується ант. теорія, згідно з якою основою мист-ва є мімесис (наслідування).

Питання співвідношення Г. та мист-ва ставить І.Кант, розуміючи Г. як діяльність, мотивом якої є процес, а не результат. Визначаючи Г. як те, "що не є ні об'єктивно, ні суб'єктивно випадковим, але в той же час не містить у собі ні внутр., ні зовн. примусу", Ф.Шіллер тлумачить ігрову діяльність як окр. естет. категорію, що є живим образом прекрасного, земною реалізацією божественного, своєрідним звільненням від серйозності та бездіяльності, основою формування мист-ва та мист-ва. Наявність Г. є і обов'язковою умовою будь-якої форми мист-ва (музика, танець, сценічна Г.). "Людина грає лише тоді, коли вона в повному значенні слова людина, і вона є людиною лише тоді, коли грає", — відзначає Шіллер, визначаючи людину як об'єкт вільної Г. (*homo ludens*). Г. Спенсер, говорячи про неупітарну спрямованість Г., пояснює її як прояв "надлишку сили".

Розглядаючи культуру в системі Г. та поняття Г. у культурі, Й.Гейзінга тлумачить Г. як діяльність, що спонукає особистість до творчості, як необхідність, що створює культуру ("культура спершу розігрується").

На навчальне та виховне значення Г. вказували Платон, Я.Коменський, Дж.Лок, Ж.Ж.Руссо, Кант, К.Грос та ін. Дитячі ігри являють своєрідну модель дорослого світу, засіб інтелектуального та емоційного розвитку, що сприяє кращій орієнтації у діяльності дорослих,

формуванню певних форм поведінки. У психології Г. є ключевим поняттям, що ставиться в основу людської поведінки та світосприйняття (З.Фройд, Е.Фромм, Л.Виготський, Е.Берн).

Ігрова сутність поезії виявляється у поет. змаганнях різного роду, що базуються на **імпровізації**; існують окремі поет. ігри — **буріме, центон**; ігровим прийомом є **каламбур** (Г. слів-омонімів). Отож Г. несе в собі сміхову стихію **гумору**.

Структуралістична та постструктуралістична теорія визначає Г. як взаємодію руху традиції та руху інтерпретатора, яка виводить граючого (реципієнта-інтерпретатора) за межі його суб'єктивного сприйняття. Можливістю розкриття об'єктивної реальності Гадамер визначає худож. тв., який співвідносить із поняттям Г. — те, що містить мету у самому собі і відтворює світ, що є зображення реальності. Відкидаючи твердження М.Е. де Монтеня про відносність ігрової реальності та суб'єктивного сприйняття Г., постмодерністична теорія розглядає Г. як самоцінну категорію. Замінюючи поняття мети поняттям Г., постмодерністичний тв. використовує різні ігрові ситуації, створюючи "Г. відсутності і присутності". Це виявляється у взаємодії різних культ. нашарувань та традицій, у використанні **алюзій, ремінісценцій**, цитат, автор. інтерпретації **традиційних сюжетів та образів, пародіюванні**, Г. слів та словесних зворотів, частому використанню фабульної Г., провокуючи зацікавлення читача зростаючою кількістю інтриг та загадок (роман Дж.Фаулза "Волхв") чи композиційно тв., коли ігровим елементом є жанр чи сюжетного **колажу** ("Історія світу в 10 1/2 главах" Дж.Барнса, "Якщо одного разу зимою ніччю подорожній" І.Кальвіно, "Шляхи до раю" П.Корнелья та ін.).

Г. стає об'єктом Г. у драматургії Л.Піранделло та **драмі абсурду**. Створюючи театр у театрі, Піранделло зав'язує драм. конфлікти на зіткненні ілюзії та реальності. Це його філос.-психол. драми "Шестеро персонажів у пошуках автора", "Кожен по-своєму", "Сьогодні ми імпровізуємо". У п'єсі "Шестеро персонажів у пошуках автора" герої ненаписаної драми, шукаючи автора своєї п'єси, приходять у театр, де переривають репетицію ін. п'єси, умовляючи акторську трупу зграти їх драму. У театрі парадоксу "Г. в Г." представлена п'єсами Ж.Жене "Покоївки", "Балкон", С.Бекетта "Звуки кроків", "Розв'язка". На словесних каламбурах та парадоксах побудовані п'єси Е.Юнеско "Голомоза співачка", "Урок". У худож. л-рі Г. є також предметом зображення, об'єктом пристрасті: О.Пушкін "Пікова дама", Г.Гессе "Гра в бісер", Х.Кортасар "Гра в класики", Ф.Дюрренматт "Аварія" та ін.

Наталія Лихоманова

ГРЕБОВИЦЬКІ ПІСНІ — трудові календарно-обрядові пісні, які співали, згрібаючи, громадаючи сіно. Змістом, поетикою, мелодикою нагадують **обжинкові** та **косарські пісні**, часом зливаються з ними (у подібних або й тотожних формулах виступають жінці, косарі).

Люмила Волкова

ГУМОР (від лат. *humor* — волога або англ. *humour* — настрій, схильність) — особливий вид коміч. суперечливе ставлення автор. свідомості до зображуваного об'єкта, що становить собою поєднання смішного і серйозного, при якому переважає, як правило, позитивний, конструктивний первен. Етимологія терміна зумовлена уваженнями сер-віч. медицини, коли характер людини, її темперамент визначався різним співвідношенням в людському організмі чотирьох рідинних субстанцій: крові, жовчі, води і лімфи. Т.ч., вже на етимологічному рівні підкреслювалось суб'єктивне, особистісне начало Г., пов'язане з самотністю і неповторністю окр. індивіда. В такому ключі дане поняття тлумачилось англ. драматургом Б.Джонсоном, який **заголовками** комедій "Людина зі своєю влачею" (1598) і "Людина без своєї влачі" (1599), що в оригіналі звучить як "Every Man in his Humour" і "Every Man out of his Humour", ввів його в літ. обіг. Отож Г. — це таке особливе виявлення та реалізація коміч., коли той, хто сміється, не відділяє себе від смішного як чогось чужого, а часто ідентифікує себе з ним. У Г. немає чіткого водорозділу між позицією автора та зображуванним явищем, відсутнє автор. відштовхування від об'єкта зображення або заперечення його, які притаманні ін. видам коміч. (**іронія**, **сатира**, **сарказм**, **гротеск**). Зовн. вираженням Г. є швидше усміх, ніж власне сміх. Хоча Г. близький за окр. параметрами до сатири (викриття, висміювання, комізм людських характерів, ідейно-емоційна спрямованість), він має все-таки власні визначальні риси. Так, по-перше, Г. досить рідко послуговується такими пафосними виражальними засобами, як гротеск або сарказм, віддаючи перевагу іронії найрізноманітніших відтінків, дотепності. По-друге, на противагу сатирі, він ніколи не втрачає зв'язку з комізмом, оскільки є явищем менш тенденційним і сусп. заангажованим. Можна сказати, що Г. чужі викривальні інтонації і здебільшого це примирлива добродушна посмішка, яка свідчить про співчуття до зображуваного явища, а не про його безапеляційне засудження. Як форма естет. переживання Г., на відміну від іронії і дотепності, в яких переважають інтелектуальні моменти, характеризує всю душевну організацію людини, він проявляється як невід'ємна риса її характеру. Але, на противагу деяким "ригористичним" формам комізму, що базуються на різкому розладі між видимим і явним, Г. немовби сублімує в собі суперечності і контрасти життя і, як вірно

зауважує Л.Пінський, стил. виростає з **метафори**, а не з **порівняння**, бо полягає в умінні бачити піднесене в обмеженому і дрібному, значуще — в смішеному й недосконалому. Якщо іронія розкриває смішне і нікчемне в серйозному, то Г. прагне показати серйозне навіть у тому, що видається смішним і нікчемним. Почуття Г. передбачає високий естет. ідеал. Незважаючи на те, що об'єкт Г. заслуговує критики, він все-таки не позбавлений і певної привабливості. За своєю природою Г. оптимістичний, він покликаний утверджувати явище, заперечуючи окр. його негативні сторони.

Генетично Г. бере поч. в нар. обрядових **іграх**, в стихії коміч. як синкретичній формі сміхового первня. Давн-грец. комос - весела хмільна компанія на святах Діоніса — був прообразом коміч. в нерозчленованому вигляді. Однак власне Г. ст-давн. епохи ще не знали. Його становлення і осягнення потребувало досить тривалого розвитку різних джерел комізму — від ант. **мімів**, нар. **анекдотів**, архаїчного сміху Арістофанових та Плавтових комедій, через сер-віч. традицію блазнів і скоморохів, **карнавалів**, через колективний, безособистісний сміх поліса, громади, сер-віч. міста — до суб'єктивного, індивідуального прояву сміхової рефлексії як емоційного ставлення до певного об'єкту чи явища. Г. не міг з'явитися доти, поки не була розкріпачена особистість, поки вона не дістала змоги вільно виявляти симпатії й антипатії, мати свої судження, робити свої висновки. Такі іст. умови настали в країнах Зх. Європи лише в добу **Відродження** — в добу "відкриття світу і людини" (Я.Буркгардт). Тому саме ця епоха дала нам перші зразки комічного, в якому містились гумористичні елементи. В поезії **вагантів**, у **баладах** Ф.Війона, в тв. **блазеньської літератури** і навіть в "Гаргантюа і Пантагрюелі" Ф.Рабле ми ще ясно бачимо зв'язок Г. з архаїчним сміхом, проте вже "фальстафівський фон" шекспірівської драматургії і особливо "Дон Кіхот" М. де Сервантеса дають уявлення про якісно нове освоєння комізму, яке можна вважати гумористичним. Неперевершена у своїй символічній багатозначності, контрастному протиставленні, амбівалентній семантиці пара Дон Кіхот — Санчо Панса у зіткненні з заскорузлотою іст. дійсністю Іспанії на переломі XVI-XVII ст. стала справжнім еталоном гумористичного трактування життя, продемонструвала потенційний діапазон і безліч нюансів Г. як різновиду коміч. В той час, як в коміч. жанрах **бароко** та **класицизму** (**шахрайський роман**, **бурлеск**, **травестія**, **комедія**, **байка**) домінувало сатир. забарвлення, концепція "природної людини" **Просвітництва** знову створила сприятливі умови для реалізації гумористичного первня. З великим успіхом його було втілено в

просвітницькому романі, що дав нам цілу систему класифікації Г. як реалізації коміч.: Г. філософ. рефлексивний (Дж.Свіфт "Мандри Гулливера", Вольтер "Кандід", Д.Дідро "Жак-фаталіст"), побутовий (Г.Філдінг "Історія Тома Джонса, знайди", Т.Смоллетт "Пригоди Перегріна Пікля"), ідилічний, наївно-сентиментальний (О.Голдсміт "Векфілдський священник", Вольтер "Простодушний"), інтелектуально-споглядальний (Й.В.Гюте "Літа науки Вільгельма Майстера", Х.М.Віланд "Агатон") і, нарешті, особливо продуктивний в англ. л-рі вид Г., заснований на засаді "коніка", якоїсь дивацької пристрасті персонажа, що тримає його в своєму полоні (А.Стерн "Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена", комедії Р.Б.Шерідана, проза Жан-Поля тощо). Як форма заперечення й утвердження водночас, в романтизмі превалює іронія, близька за своїм характером до Г. (Й.Айхендорф "З життя одного нероби", А. фон Шаміссо "Незвичайні пригоди Петера Шлеміля", Жан-Поль "Титан", Е.Т.А.Гофман "Життєві погляди kota Мура", В.Гюго "Людина, яка сміється", романи В.Скотта). — Блискуче володіння Г. у різних відтінках — від лір.-вворушливого до гротескно-саркастичного — спостерігаємо у майстрів реалізму (Ч.Діккенс, М.Гоголь, А.Додє, А.Чехов, О.Генрі, М.Твен, Б.Шоу, Й.Л.Караджале, Дж.К. Джером, Я.Неруда, Я.Гашек, Б.Нушич, К.Чапек, Т.Манн, К.Цукмайер, А.Аверченко, Теффі, М.Зоценко, М.Булгаков та ін). Ще один різновид Г. — т.зв. "чорний Г." — сформувався в суч. модерністській л-рі — похмурий Г. з елементами ексцентрики, абсурду, парадоксу або цинізму (переважно у дадаїстів, сюрреалістів, **драмі абсурду**, л-рі нонсенсу — Т.Тцара, Г.Арп, А.Бретон, Е.Іонеско, С.Бекетт, Ж.Кокто, С.Мрожек, Е.Лір).

Теорія Г. почала розроблятися в окр. аспектах вже в ант. естетиці (Арістотель, Платон), однак системно сформувалася в естет. поглядах романтиків, які вбачили в Г. найадекватнішу форму коміч. Значну роль відіграв нім. романтик Жан-Поль, який розглядав Г. як піднесене "навиворіт", синтез високих поривань і цілком земних, буденних інтересів, порівнюючи Г. з птахом, що зринає в небо відгори хвостом, не відриваючись поглядом від землі ("Підготовча школа естетики"). Метою художника при гумористичному зображенні будь-якого явища, на думку Жан Поля, не може бути лише одичне, він завжди має на увазі заг. і ціле. Однак в Г., як вважає ін. нім. естетик К.В.Ф.Зольгер — йдеться не лише про смішне, оскільки "смішне і траг. нерозвільно пов'язані одне з одним". "В Г. все плінне, суперечності тут повсюдно переходять одна в одну... Ніщо не буває тільки коміч. або смішним без того, щоб якась домішка гідності або піднесеності не надала йому відтінку печалі, ніщо не буває настільки піднесеним і трагіч. без того, щоб земний і навіть примітивний вигляд не звів його до становища смішного і

незначного" ("Ервін", Діалог четвертий). В естетиці Г.В.Ф.Гегеля Г. є продуктом заключної стадії худож. розвитку, він найтісніше пов'язаний з неповторною особистістю митця. "Справжній Г. вимагає глибини і багатства духу. Тільки вони можуть представити реальним те, що видається лише суб'єктивним, і виявити субстанціональне у випадковостях і спонтанних капризах" ("Естетика"). На зламі XIX-XX ст. з'являється ірраціональна концепція Г., яка тлумачить його як характерну властивість людської природи (А.Бергсон), або як сублімацію сексуального потягу (З.Фрейд).

Г. тісно пов'язаний з такими категоріями, як нац. характер, ментальність народу. Виявити нац. форми Г. непросто, бо його "протейна" природа (Жан Поль) не піддається однозначному, одномірному класифікуванню. Однак, виходячи навіть з постулатів **культурно-історичної школи**, зокрема, вчення І.Тена про расові відмінності людських характерів, можна все-таки в найзагальніших рисах окреслити специфічність Г. в його нац. проявах. Так., іронія, дотепність, легкий, грайливий тон, фривольність, що нерідко переростає в скабрзність, — все те, що було започатковане вже в "раблезіанстві" і пізніше маніфестувалось у Вольтера, Р.Роллана ("Кола Брюньон") — є визначальним для франц. Г. Нім. Г. відрізняється тим, що він більшою мірою інтелектуальний, раціонально конструйований, часом похмурий (блоківське "сумрачний германський геній"), хоча і не позбавлений високого польоту фантазії, блиску дотепності. Його традиції формувалися, починаючи від грубоватого сміху **шванків** і **фастнахтшпілів** — до глибокодумних філос. зразків у Гюте, замаскованого мист-ва **іронії** у Т.Манна. Ісп. Г. — живий, прозорий, нерідко високоспіритуальний (внаслідок традиційного кат. благочестя), що ґрунтується на моделях, закладених в безсмертному романі Сервантеса, хоча водночас він може бути наснаженим "пікарескним" духом **шахрайського роману** або схильним до раптових, несподіваних асоціацій, позаяк є продуктом "витонченого розуму" (Б.Грасіан). Парадоксальний, часом глибоко прихований, нерідко гротескний англ. Г., що заснований на "розираші", всякого роду дивацтві, ексцентричній поведінці, породжений особливостями англ. скептичної вдачі і тою літ. традицією, яка йде від В.Шекспіра, Свіфта, Л.Стерна, О.Вайлда, Б.Шоу тощо. Самобутній укр. Г. — соковитий, незлобливий, закорінений у фольклорі, побуті, особливостях сільського життя, схильний до жартівливого сміху, здатний часом переростати у вбивчий для недругів "гомеричний регіт" (згадаємо картину І.Репіна "Запорожці пишуть листа турецькому султанові"), Г., який гідно втілює л-ра (І.Котляревський, С.Руданський, І.Нечуй-Левицький, Остап Вишня, С.Олійник, Ф.Макивчук, П.Глазовий, Є.Дудар та багато ін).

Г. — це неосаяний обшир літ. родів і видів, хоча існують все-таки і специфічні, лише йому властиві жанри: **анекдот, гумореска, усмішка, жарт**, окр. жанр. різновиди **фейлетона** та ін. Незвідка комізм Г. поєднується з ін., неоміч., а трагедійно-драм. емоціями, що свідчить проглибоке проникнення Г. у систему ін. родів і жанрів.

Юрій Гречанюк, Петро Рихло

ГУСАН (вірм. від Гісане — умираючий та вискресаючий бог, аналог. Діоніса)

1. Служитель у храмі Гісана або Ари Прекрасного, що справляв театралізований обряд поховання цього бога. Перші згадки про Г. сягають V ст. (історики Агафангел, Павтос Бузанд, Мовсес Хоренаци).

2. У **геленізмі** (336-323 р. до н.е.) — учасники поховання великоможних осіб. Г. зображували їхні подвиги, за словами "батька вірм. історіографії" Мовсеса Хоренаци. "співом, показом і танцем під звуки пандури". Така зміна функцій Г. знаходить пояснення у зв'язку культу предків з обрядом поховання Гісане.

3. Вірм. синкретичний виконавець — співак, **рапсод**, комедіант, музикант, гравець на барабані, сопілці, трубі, лірі, пандурі. Вони були обов'язковими учасниками весіль і поховань, виступали в ярмарково-майданових театрах. До репертуару Г. входила також **гаріба**. Разом із епіч. співнями - вікасанами - вони зберегли в нар. пам'яті давній вірм. епос "Сасунці Давид" ("Давид Сасунський"). З XVII ст. Г. дістають назву **ашугів**.

Анатолій Волков

ГУСЛЯР — професійний чи напівпрофесійний виконавець з часів Київ. Руси (скоморох), що виконував речитативом **билини** та **історичні пісні**, супроводжуючи виконання грою на гусялях — багатострунному шипковому інструменті.

Г. оспівані в "Слові о полку Ігореві" (Боян), нар. піснях, **переказах**, квіт. білинах (Добриня Никитич). У новгородській білині розповідається, як "гусельшик" Садко зачарував своїм виконанням самого морського царя.

Образи Г. відображені в професійній поезії: **балада** "Садко" О.К.Толстого, за авторським жанр. визначенням, "ліро-драм. версія" билини, поезії К.Бальмонта "Волх" і "Садко"; у музиці — симфонічна картина та опера "Садко" (1895-96, прем'єра 1898) М.Римського-Корсакова, лібрето якої композитор написав у співавторстві з В.Бельським, опера "Добриня Никитич" (1893) О.Гречанінова, малярстві: картина "Садко в морського царя" І.Репіна, кіномистві: фільм "Садко" О.Птушка.

Г. типол. подібні до **аєдів, ашугів, бардів, джінгарчі, манасчі, труверів, шаїрів**.

Анатолій Волков

ГАВЕНДА (поль. *gawęda* від *gawędzić* — розмовляти, балакати) —

1. Поль. нац. специфічний мал. оповідний жанр; оповідь про цікаві події з поточного життя як такі, що справді відбувалися. Оповідач — **гавендзяж** — подає себе за свідка подій, про які точиться розповідь, або же посилається на те, що він переповідає достеменно точно почуте від самовидців. Г. оповідається наближеним до повсякденного живого мовлення простацьким стилем, жваво, часто пашекувано, уживаючи емоційно забарвлені слова: **діалектизми, жаргонізми, вульгаризми, професіоналізми**. Г. властиві відсутність композиційної стрункості, відступи від основного тематичного стрижня, вільне впровадження шораз нов. сюжетних мотивів, повторення, **риторичні звернення** до гаданих слухачів. Г. — переважно проза, але бувають вірші.

Становлення Г. як літ. жанру пов'язано зі шляхетським побутом і звичаями, з культурою т.зв. сарматизму. Саме в шляхетському середовищі Г. функціонували як усні оповіді після полювання, під час товариської бесіди, за бенкетним столом тощо.

У систему поль. літ. жанрів Г. ввели романтики. Перші кроки у цьому напрямкові вчинив А.Міцкевич у вірш. тв. "Перепочинок в Упіце": устами дрібного "кунтушового" шляхтича та "костельного слуги" розповідає **місцевий переказ**, відтворюючи спосіб сприйняття життя та мов. манеру цих персонажів. Зокрема, Г. зі шляхетської минувшини мали підкреслено антиінтелектуальне забарвлення, використовували **макаронічну мову**. Ознаки Г. очевидні теж у певних фрагментах "Пана Тадеуша" — "енциклопедії ст-шляхетського життя" (М.Рильський). Та побутування Г. як окр., окресленого жанру започатковано Г.Жевуским, його Г. "Спогади Сопліці" (1838). Постає жанр. різновид, що дістав означення "кунтушова Г." (*podgadanka kuntuuszowa*): переповідання про старовинних магнатських і шляхетських диваків та їхні дивні звичаї. Кунтушові Г. складала також І.Ходзько ("Записки добродія Бенедикта Вінницького"), В.Поль, К.Качковський. У душі кунтушових Г. витримано розповіді пана Заглови, в трилогії ("Вогнем і мечем", "Потоп", "Пан Володійовський") Г.Сенкевича.

З 2-ої пол. XIX ст. у зв'язку з розвитком реаліст. тенденцій жанр кунтушової Г. занепадає. Натомість Г. починають називати образки, переважно римовані, з тогочасного життя простого люду. Приміром, зб. "Гавенди і рими летючі" (1853) Владислава Сирокомлі (Л. Кондратовича). Вірш. Г. Сирокомлі "Поштар" (який у перекладі Л.Трефолева став популярною рос. нар. піснею "Когда я на почте служил ямщиком") укр. мовою переклав М.Старицький. Ін. приклад — "Балада, яких багато" Я.Н.Яськовського — Г. костельного жебрака про шкідливість, лихі наслідки міського виховання.

Г. — жанр, що розвивався на спільному літ.-фольклор. ґрунті. Гавендзяжі часто обробляли

нар. оповідки та **казки**, переважно римованою прозою, оприлюднюючи їх як фольклор. Так чинили К.В.Вуйціцький (1807-79) та А.Ю.Глинський (1817-66), літератор з кола Сирокомлі. В надзвичайно популярній в Польщі зб. "Польський казкар. Казки, оповідки та гавенди", що є переважно обробками зб-білор. нар. прози, важко відрізнити автор. від фольклор. Елементи наслідування усної оповіді Г. в цей період помітні в деяких ін. письменників. Напр., "Пан Енджей Пішалський" натураліста А.Дигасинського, оповідання та повісті К.Юноши-Шанявського.

У 1-й пол. XX ст. мали місце **стилізації** під Г., надто в письменників, що трималися шляхетських традицій (К.Прушинський, М.Ванькович). Спробу надати жанрові Г. нов. життя зробив З.Рейс "Легіонерськими гавендами" (1933) — римованою розповіддю про воєнні шляхи легіонів Ю.Пілуцького від їх зародження до здобуття Польщею державної незалежності.

2. У поль. фольклористичі Г. — невимусне жваве оповідання з нар. життя, часто говіркове, без трад. виробленого фольклор. стилю. Поль. фольклористи (Ю.Кшижановський) і літ.-знавці (М.Гловінський) зіставляють нар. Г. з рос. сказом.

Анатолій Волков

ГАЗЕЛЬ чи **ГАЗЕЛА** (араб. *ghazal* — пряжа) — одна з трад. строфічних форм в азерб., араб., перс., тадж., турк., узб., уйгурській ліриці; зустрічаються в л-рах Індії та Пакистану. Структурною основою Г. є бейт (шатро — араб.) — дистих, який є одиницею поет. мови в багатьох л-рах Бл. та Сер. Сх. аналогічно віршеві в європ. поезії (тому обсяг твор. спадщини поета вимірюється кількістю створених ним бейтів) — з ним пов'язана і жанр.-композиційна єдність поет. тв. Крім Г., бейт використовували в таких жанрах, як **дастан, касида, маснаві, рубай** та ін. Г. містить від 3 до 12 ізомерт. бейтів, обидва рядки першого бейту закріплені римою, в наступних — перший рядок є холостим, а другий риметься з першим бейтом. Створюється своєрідний перервний монорим, схема якого: **aa va ca ...** і т.д. В останньому бейті називається ім'я автора Г. або його поет. **псевдонім** (тахаллус). Можливі внутр. поділи бейта на 2 дистихи (місра — перс.) і навіть поділ останнього на 2 піврядки (характерно, напр., для Г. Рудакі). Такий композиційний прийом зумовлений худож. заданням — зі — чи протиставленням двох образів (паралелізм і **антитеза**). Бейти можуть бути ускладнені редифом (араб.), тобто наскрізною епіфорною. Принцип лексичного та римового повторів сприяє композиційному об'єднанню самостійних за змістом бейтів. Щоправда, ступінь відокремленості бейтів одного від ін. неоднаковий і залежить не тільки від індивідуальної поетики автора, але й від нац. уявлення про худож. цілісність лір. тв. (зокрема, специфікою співвідношення складника і цілого), що отримало трад. вираження в жанрі. Так, автор поези XIV ст. Атаула

Хусайні писав: "... вірші повинні бути такими, щоб кожний бейт замикався в самому собі і не залежав в організації змісту і впорядкуванні лексики від ін. бейта... І чим більша подібна залежність, тим ущербніший бейт": зміст, що переноситься із бейту в бейт, більш властивий араб. поезії... У перс. же л-рі цього ряду явища бувають переважно у віршах, жартівливих чи сказаних експромтом". Часто Г. об'єднуються в **цикл (диван)**.

Шодо жанр. змістовності Г., то вона уявляється проблематичною; у крайньому разі, в літ.-знавстві немає однозначної думки з цього питання: одні вважають її жанром, а ін. — лише специфічною формою. Тематика Г. неоднорідна, хоча трад. домінуючим мотивом Г. є кохання.

Необхідно відзначити музичність та наспівність Г., що досягли в ліриці фарсімов. поета Румі (XIII ст.) особливої досконалості. Не випадково його Г. передавалися усним мелодійним виконанням і лише потім були записані і об'єднані в зб. "Газель під акомпанемент лютні". Не можна не враховувати і той факт, що фонетичні особливості багатьох мов (араб. та турк.), а саме властивість довготі і короткості голосних звуків, сприяє наспівності сх. **лірики**.

Походження Г. нез'ясоване. Вважається, що вона виникла з перс. нар. лір. пісні доісламського періоду. Є і версія про її формування з лір. заичну (тагазул) касиди.

Активний розвиток Г. починається в XII ст., хоча вже перс.-тадж. поет Рудакі (IX-X ст.) і перші суфійські лірики Перс і Абу-ль-Хайрі (X-XI ст.) та Ур'ян (XI ст.) зверталися до неї як до форми нар. поезії. Надалі Г., яка відрізнялася відносно простими структурними та стилевими ознаками, стає однією з популярних поет. форм, а у перс. ліриці XIII-XIV ст. навіть виконує роллю стил. норми. Досконалістю визначаються Г. азерб. і перс. поета XII-XIII ст. Нізамі, перс. поетів Сааді (XIII ст.) та Гафіза (XIV ст.), інд. поетів, що писали на урду, Фаіза, Дарда (XVIII ст.), турк. поета XVIII ст. Махтумкулі, афганців, що писали на кабуні (різновид фарсі) — "царя поетів" Карі Абдулла (XIX ст.) та Зія Карізад (XX ст.) та ін. Г. Нізамі характеризуються наскрізним розвитком основного лір. мотиву, виключною композиційною цілісністю. Сааді створив, крім звичайних, цілий вінок Г. У Гафіза Г. відрізняються символічною багатозначністю. Г. залишається продуктивною строфічною формою і в суч. сх. л-рах.

Засвоєння Г. європ., переважно нім.-мов., поезією, відбулося в період романтизму як один з проявів **філоорієнталізму**. 1803, наслідуючи сх. взірці, Г. створив Ф.Шлегель. Під впливом Гафіза пише "Західно-східний диван" (1819) Й.В.Гьоте. Далі — Ф.Рюккерт, А.Платен, Е.Гайбель, Ф.Боденштедт, Р.Гагелыштаге. В ін. л-рах — словен. Ф.Прешерн, поль. Ф.Фаленьський, австр. Е.-М.Рільке, ісп. Ф.Гарсія Лорка та ін. В рос. поезії вперше з'явилася на поч. XIX ст. (Д.Ознобшин), а потім у А.Фета, В.Брюсова, Вяч. Іванова, який увів її у літ. моду, М.Кузіна, О.Мандельштама та ін. До неї зверталися і укр. поети (І.Франко, Д.Пав-

личко та ін). Проте специфічний сх. колорит Г. не сприяв органічному впливові цієї форми на європ. л-ри.

Борис Іванко

ГАЛЛІЦИЗМИ (франц. *gallicisme* від лат. *gallicus* — галльський) — різновид **варваризму** — запозичені з франц. мови слово чи зворот (галли — предки французів). Найбільше Г. Пов'язане з мист-вом, зокрема л-рою, в т. ч. терміни (*балет, бюст, водевіль, інтер'єр, партер, пейзаж, пленер, профіль, сюжет, соїта, тріолет* тощо), з побуту (*ваза, валіза, готель, декольте, жилет, котлета, ресторан, фрак* тощо), з політ.-економічною сферою (*буржуа, інтерес, нувориш, парламент, фонд* тощо), рідше — з технікою (*глісер, ізолятор, монтер, планер, шофер* тощо), з військовою справою (*авангард, артилерія, канонада* тощо). Існує багато Г.-словосполучень, фразеологізмів: *мати місце* ← *avoir lieu*, *мати вплив* ← *avoir influence*, *блискучий успіх* ← *succès brilliant*, *витончений смак* ← *goût raffiné*. Г. зустрічаються і на синтаксичному рівні. Напр., — це він, котрий — *c'est lui qui*. Значна частина Г. увійшла в укр. мову в XVIII-XIX ст. не безпосередньо, але через посередництво ін. слов'ян. мов: поль. (краватка, парад, терен, цивільний, штрина) або рос. (атака, бюро, одяколон, пальто, портфель). В укр. мові, як і в ін. мовах, функціонує багато інтернац. термінів франц. походження (напр., *націоналізація, денационалізація, денонсація, романтизм, імпресіонізм* тощо). Поряд з переважним уживанням в укр. транслітерації Г. можуть використовуватися в оригінальній графічній формі: *рандеву* — *tendez-vous*, *анфас* — *en face*, *візаві* — *vis-à-vis*, *мерсі* — *merci*, *мосьє* (*мсьє*) — *monsieur*, *місєвий колорит* — *культюр локаль - couleur locale*.

У красному письменстві Г. набувають стил.-емоційного забв'рвлення, коли виступають у функції:

1) **екзотизмів**.

2) **жаргонізмів** — для відтворення мовлення дрібного панства й міщанства XIX ст. (часто із сатир. забарвленням), позаяк мова цих верств була засмічена погано засвоєними Г. — як от у жартах *"Жан теля пасе, Марина льон тре"*, *"Кума льон тре, кум теля пасе"*.

Анатолій Волков

ГЕНІЙ — одна з найважливіших тем світ. л-ри, пов'язана з зображенням та оцінкою проявів максимальної для людини твор. обдарованості. В давн.-світ. л-рі Г. виступає як ідеальна, "божественна" копія, двійник людини, іноді так само і в давн.-грец. л-рі. В рим. л-рі Г. зображується часто як уособлення самої людини в її найвищому потенційному розвитку, часто — ідеальний Г. обожненого імператора, частіше як дух — охоронець людини. Від Платона та неоплатоників л-ра запозичила ідею Г. як носія ірраціонального натхнення. У христ. л-рі, геніальність — це дар Божий, який людина повинна спрямувати до

спасіння. У світській л-рі переважає уявлення про геніальність як реалізацію власних зусиль людини уподобитися Творцеві у твор. здібності. Зображення Г. в л-рі часто йде поруч з темою демонічних істот, часом Г. наслідують їхню злу природу й активно борються з добром. У сер.-віч. добу з'являються образи геніальних Фаустів-чорнокнижників. У ренесансній та просвітницькій л-рі Г. також зображується у відверто пріоритаристському ключі, а сатана проголошується джерелом знань і натхнення для Г. "Злий Г." романтиків уже змагається з самим дияволом у богоборстві (**Сатанізм**). В романтиків (починаючи від "штурмерів") та модерністів кін. XIX-XX ст. з'явилися мотиви протиставлення Г. і натовпу, оспівування відчуженості Г. від "сірої маси". Ф.Шіллер уявляє собі Г. як найвищого наслідувача природних законів. Реаліст. л-ра XIX-XX ст. аналізує окр. аспекти геніальності. Напр., О. де Бальзак ("Луї Ламбер"), Т.Манн ("Доктор Фаустус") досліджують проблему "Г. та хвороба", Т.Драйзер ("Геній") показує загибель Г. від служіння особистим інтересам, особливо грошам, Б.Брехт ("Життя Галілея") ставить питання відповідальності Г.-вченого перед світом і т.д. Л-ра **соціалістичного реалізму** впроваджує культ особи Г. — першої особи держави (звісні "паровози" відкривали кожну зб. поета у сталінські, та часто й пізніші часи).

Валерій Юршків

ГЕРМАНІЗМИ — слова, а також фразеологізми, синтаксичні конструкції, що походять з нім. мови. Г. в укр. мові за генезею можна поділити на 4 частини.

1) Найбільше Г. потрапило в XIV-XV ст. безпосередньо з нижньо-нім. та верхньо-нім. мов або за посередництвом поль. мови, що пояснюється масовим поселенням у цей час нім. ремісників у Польщі та зх. частинах України. Це переважно слова, які пов'язані з ремісництвом, торгівлею, частково соц.-адм. лексика: *вужналь, гетьман, гроші, друк, лицар, ліхтар, ратуша, ринок, слюсар, смак, фарба, фляшка (пляшка), футро (хутро), швагер, шляхта, дякувати, рахувати, рятувати, шукати*.

2) Протягом XVIII-XIX ст. Г. переходили в укр. мову Галичини та Буковини, які перебували у складі Австр. імперії. Деякі — згодом увійшли в літ. мову: *страйк, мушля*. Більшість — лише в **діалекти**: *гальба, кнайпа, льос, файна, шпацирувати*; конструкції — *дякувати файно, піти на лофт*; прсторічні слова-паразити та фразеологізми: *най тя шляг трафит, фертіг, фест*.

3) Військова лексика, здебільшого пов'язана з подіями 1-ої та 2-ої світ. війн: *блиц-кріг, есесівель, гальт, фельдфебель, фюрер*.

4) Абстрактна та наук. лексика — часто засобом калькування: зловживання (*Missbrauch*), забезпечення (*Versicherung*). Значне місце посідають Г. в літ.-знавчій термінології: *лейт-мотив, шпаннунг, передісторія (Vorgeschichte), середісторія (Zwischengeschichte), післяісторія*

(*Nachgeschichte*), *Я-повідь (Ich-Erzählung)*, *Винсловідь (Er-Erzählung)*. Г. являють чи не найчисленнішу групу серед запозичених укр. мовою слів і переважно сприймаються мовцями як свої (в усякому разі 1-2 групи). Склад і кількість Г. зближує укр. та зх.-слов'ян. мови.

Не адаптовані укр. мовою Г. в худож. л-рі використовуються відповідно до їх багатотфункціональності з різними цілями: як **екзотизми, професіоналізми, діалектизми, історизми**, для мов. характеристики німців тощо.

Вже я мду кінчати,

Вже голі віршувати,

Бо починає теми

Для віршів бракувати.

Прости за schlechte Versen

Без толку, без пуття, —

Тепер має писання

Таке, як і життя.

(Лесь Українець)

Інколи Г. неточно називають запозичення з будь-якої герм. мови: з прагерм., готської, балк.-нім. через праслов'ян: *князь, лихва, меч, морква, піп, полк, шта*, або давн.-сканд. (варязької): *стля, шогла*.

Анатолій Волков

ГОТИЧНИЙ РОМАН — англ. *Gothic novel* — жанр. різновид роману, що іст. склався в останній третині XVIII ст. і тісно пов'язаний з естетикою **преромантизму**, одним з фундаментальних положень якого був інтерес до готики. Це поняття в 2-й пол. XVIII ст. трактується поширено, включаючи в себе не тільки стиль в архітектурі Сер.-віччя, але й сам дух і похмурий колорит доби, лицарство, фантастику, казковість, містику, **демонізм**, надприродне, жакливе і загадкове. З філос.-світоглядного погляду, Г.р. як один з основних жанрів преромантизму, був реакцією на раціоналізм просвітницької л-ри. Життя уявляється авторам Г.р. не розумно збагненим, але таємничим, повним фатальних загадок. При цьому вони не відкидають закони логіки. Ім притаманна цікавість до наук. відкриттів; як і просвітителі, вони заперечують неуттво та забобони, але вважають, що ірраціональне на рівних правах співіснує з раціонально збагненням, з наук. і психол. обґрунтованим. В цьому полягає суттєва різниця між л-рою сер. віків та преромантизмом, зокрема Г.р. Так, в тв. однієї із засновників Г.р. А.Радкліф незбагненне і таємниче часто врешті-решт отримує раціональне і навіть прозаїчне пояснення. Інакше кажучи, надприродне відіграє в Г.р. не стільки роллю основоположного елемента всесвіту, скільки виконує філос., естет., гносеологічну, етологічну функції. Так, тема **сатанізму**, "світового зла" порушена у "Фаусті" Й.В.Гьоте і підхоплена романтиками, була започаткована в Г.р. З ін. боку, Г.р. деякою мірою випереджає відкриття філософії та психології XX ст. про роллю підсвідомого, інтуїтивного, сновидного в природі людини, її непояснене тяжіння до таємничого та жакливого (до речі, саме в цей час набули заг-

європ. слави досліді Ф.А.Месмера і Е.Сведенборга). Т. ч. Г.р. відповідав певній потребі людської природи та умонастрою епохи, і через те став одним з попередників **масової літератури**.

Своїм виникненням Г.р. зобов'язаний майже виключно англ. л-рі, що пояснюється як соц.-політ. причинами (протиріччя промислового розвитку, криза просвітницької ідеології), так і очевидним впливом географічно-кліматичного чинника і характерними особливостями британського менталітету, його традиційним до сполучення раціоналізму та ексцентричності. Проте не можна не відмітити вплив естетики **бароко** на творців Г.р. Чи не першим зразком Г.р. вважається роман Т.Дж.Смоллетта "Пригоди графа Фердинанда Фатома" (1753). Однак клас. представниками Г.р. є Г.Волпол ("Замок Отранто", 1764), К.Рів ("Старий англійський барон", 1777), В.Бекфорд ("Ватек", 1786), А.Радкліф ("Удольфські таємниці", 1794, "Італієць", 1797), М.Г.Льюїс ("Монах", 1796), Ч.Р.Мег'юрін ("Вампір", 1819), "Мельмот-мандрівник", 1820), М.Шеллі ("Франкенштайн", 1818), Т.Лав Пікок ("Абатство кошмарів", 1818). Представниками Г.р. були також француз Ж.Казот ("Закоханий диявол", 1772) та поляк Я.Потоцький (франкомов. "Рукопис, знайдений у Сарагосі", 1804).

Поетика Г.р. значною мірою визначається наявністю хронотопа готичного замку з його характерними конструктивними особливостями — підземними ходами та переходами, потаємними входами й виходами, крученими сходами та склепистими галереями; топоніміка замку відіграє важливу роллю в розповіді, де наявні також трад. елементи "роману жаків" — привиди, портрети, що оживають, кровоточиві статуї, таємничі голоси тощо. **Фабула** переважно розвивається навколо відновлення доброго імені незаконно або незаконно ображеного героя і доповнюється темою нещасливого кохання, фатальної жаги, диявольської спокуси. **Сюжет** ускладнюється передодягненнями, несподіваними викриттями, викраденнями, описами відрозливих жаків та злочинів аж до кровозмішення та інцесту. Присутній похмурий колорит і надприродний первень, дійсний або улавааний. У більшій частині Г.р. є діалектична традиція, що стверджує перемогу добра над злом і саме тут простежується зв'язок з філософією Просвітництва. Проте зло персоналізоване в досить складних та суперечливих характерах. У найкращих зразках Г.р. слід відмітити високу поетичність, тонко розроблену гру світлотіней в описах напівзруйнованих замків та ст. парків, співвіднесеність душевних переживань героїв з картинами і станом природи, досить глибокий психологізм, уміння впливати на "більшові точки" читача, вміле нагнітання почуття страху.

Г.р. — явище значною мірою експериментальне і новаторське, дав поштовх розвитку найрізноманітніших жанр. різновидів **роману**: наук.-фантаст., **пригодницького**, детективного, сатир. В першу чергу Г.р. був використаний письменниками **романтизму** та **неоромантизму**, які насичували його глибоким філос.-етич. змістом.

Елементи Г.р. наявні в творчості В.Скотта, Дж.Г.Н.Байрона, Ш.Бронте, У.Коллінза, Р.Л.Стівенсона, А.Конан Дойла, О.Вайлда, Г.Велла, Е.Т.А.Гофмана, О.де Бальзака, В.Гюго, Ш.Нодіє, Т.Готіє, О.Пушкіна — "Пікова дама", М.Гоголя — "Страшна помста", М.Лермонтова — "Демон", І.Тургенєва — "Після смерті" ("Клара Міліч"), Ф.Достоевського, Л.Андреєва, О.Купріна, О.Амфітеатрова. В ХХ ст. риси Г.р. присутні у творчості сюрреалістів, експресіоністів, в лат.-амер. романі Естетика "жахливого", таємничого, незбагненого часто використовується письменниками ХХ ст. для демонстрації тези про одвічне відчуження людини в світі, абсурдності її буття (Г.Майрінк, Ф.Кафка, Ж.Грін, Г.Гарсія Маркес, М.Булгаков). **Стілізацією** Г.р. є роман У.Еко "Ім'я троянди", де екзотика Сер-віччя переплітається з детективною інтригою і насичується важливою екзистенціальною проблематикою. Відлуння Г.р. відчувається в повісті С.Лема "Маска". Типовішим є використання первнів Г.р. в масовій культурі, т.зв. тріллери в л-рі та кіно (романи Дельфіни К.Лайонс, Ф.Герд, Х'ю Волпол, фільми А.Гічкока).

Дослідження готичного первня в укр. л-рі провели І.Качуровський і В.Шевчук. Його наявність пояснюється світовідчуттям українця, в якому величезну роль відіграє фантазія, а також фольклор-барочними підвалинами самої л-ри. Готичні елементи присутні в прозі Г.Квітки-Онов'яненка ("Мертвелький великдень"), П.Куліша ("Вогняний змія"), І.Франка ("Терен на носі"), А.Крушельницького ("У п'ятні ночі"), Н.Кобринської ("Рожа"), Г.Хоткевича ("Фантазія"), Н.Кибальчич ("В старих палатах"), Б.Лепкого ("Старий двір"), Ю.Будяка ("Петля"), П.Богацького ("Камелія"), Д.Жовни ("Вловушка"), В.Шевчука ("Хованець"). У сатир.-постмодерністичному дусі їх трансформовано Ю.Винничуком ("Паскаво просимо в Шуроград") та Ю.Андруховичем ("Рекреації", "Московіада").

Юрій Попов

ГРОТЕСК (італ. *grottesco* від *grotta* — печера, грот) — тип худож. образності (вид худож. типізації, тип художньої умовності), заснований на парадоксі, шаржуванні, карикатурному перебільшенні, при якому надмірно деформуються реальні співвідношення предметів і явищ об'єктив. світу і химерно поєднуються контрастні елементи — прекрасне і потворне, траг. і коміч., реальне й ірреальне. Термін Г. запозичено з образотвор. мист-ва. Г. називали рим. настінні орнаменти з чудернацьким сплетінням вегетативних, аніمالістичних та антропоморфних форм, знайдені в добу **Відродження** в гротах підземних терм імператора Тита. З часом значення терміна розширилось і використовується в ін. видах мист-ва.

Найчастіше Г. створюється засобом **сатири** і споріднений із саркастичним зображенням дійсності, однак це не просте сатир. загострення, фарсова ситуація, коміч. гіперболізація, а особливий гроте-

скний світ, в якому порушено всі звичні уявлення і пропорції, свого роду "світ навиворіт" — часто алогічний, далекий від зовн. правдоподібності, але такий, що принципово вірно відображає якісь глибинні тенденції та взаємозв'язки. Тому Г. завжди амбівалентний, двоплановий, в ньому наявне водночас реальне і фантаз., високе і низьке, раціональне й абсурдне, як, це наочно представлено в картинах П.Брейгеля або І.Босха, гравюрах Ж.Калло, Ф.Гойї ("Капричос"), малюнках О.Дом'є, суч. укр. митця М.Греся, на полотнах сюрреалістів (С.Далі). Теорія даного поняття розроблялася, починаючи з ХVIII ст. Так, нім. дослідник К.Фльогель ("Geschichte des Grotesk-komischen", 1788) підходив до нього з погляду співвідношення карикатурного і фантаз. елементів, Г.Шнеєганс ("Geschichte der grotesken Satire", 1894) підхоплюючи цю думку, відзначав, що "карикатура полягає в перебільшенні нікчемного з метою його висміювання...", Г. вона стане лише тоді, коли перебільшення до неможливості, тобто, коли у нас з'явиться відчуття, що дане зображення реально неможливе". Як один з найдавніш. типів образності, Г. зустрічається вже в **міфах** та архаїчних культурах багатьох народів світу (ведійські **гімни**, єгип. **казки**, давн.-грец. міфи тощо). Такі фантаз. створіння грец. міфології, як кентаври, сирени, гарпії, химери виникли на основі гротескного переосмислення дійсності, однак ця гротескність була неусвідомленою, бо виражало наївно-стихийне осягнення навколишньої дійсності, а не була підпорядкована власне худож. завданням. Г. характерний, як правило, для таких напрямів, які припадають на епохи соц.-політ. нестабільності сусп-ва, в надрах якого живі елементи попередніх форм життя, приречені на вмирання, і водночас уже з'являються паростки нов. світобачення і мислення. Так, Г. в цілому майже не позначився на давн.-грец. л-рі епохи розквіту полісів, але він має місце в період їхнього розпаду (Арістофан, Лукіан), так само, як до нього майже не зверталися митці епохи європ. **класицизму**, коли утвердилась абсолютна монархія, хоча грубий комізм, фарсові елементи, стихія **карнавалізації** як прояви Г. пронизують л-ру Сер-віччя та **Відродження** (нар. сатира, **ваганти**, Ф.Війон, італ. **макаронічна поезія**, Ф.Рабле, Й.Фішарт, С.Брант, Еразм з Роттердаму), л-ру доби романтизму і т.д. В передмові до драми "Кромвель", що стала справжнім маніфестом демократично настроєних романтиків, В.Гюго підкреслював розірваність романт. свідомості і вимагав від мист-ва Г. як найадекватнішого способу відтворення дійсності: "Дуалістичний світогляд відкриває мист-ву нов. тип, нову форму — Г. Муза побачить відразу речі високі і низькі, гротескні й піднесені і поєднає їх, подібно до природи, у своїх творіннях. Справжня поезія — це гармонія контрастів, і як засіб контрасту Г. — найбагатше джерело, яке природа відкриває мист-ву". — Вел. мірою саме завдяки діяльності романтиків (Е.Т.А.Гофман, Л.Тік, Жан-Поль, Е.А.По, Н.Готторн) у л-рі виробився особливий гротескний стиль, що полягає в навмисному розхищенні або й руйнуванні сюжету шляхом чис-

ленних автор. відступів, вставних епізодів, введення додаткових сюжетних ліній, покликаних заглушувати логічність викладу подій, хронологічних перестановок, хаотичної **композиції**, різких контрастів, раптових переходів від траг. до коміч. і навпаки, а також шляхом стильових змішень, напр., невідповідності тону оповіді змістові тв., використанню семантичної гри слів, гіперболіч. порівнянь, реалізації і матеріалізації **метафор**, багатого звукової інструментовки тощо. До арсеналу засобів Г. входить і **романтична іронія**. Шоправда, багато вищезазначених особливостей були притаманні деяким тв. епохи **Відродження** ("Гаргантюа і Пантагрюель" Рабле), **Просвітництва** ("Мандри Гуллівера" Дж.Свіфта, "Мікромегас" Вольтера) або **сентименталізму** ("Життя і думки Трістана Шенді, джентльмена" Л.Стерна). Досліджуючи творчість Рабле, одного з найвидатніших майстрів Г. в світі л-рі, М.Бахтін підкреслює постійну мінливість, невловимість гротескного образу, його двоєдну природу: "Гротескний образ характеризує явище в стані його зміни, незавершеної ще метаморфози, в стадії смерті і народження, росту і становлення...", в ньому в тій чи ін. формі дані (або намінені) обидва полюси зміни — і ст., і нове, і те, що вмирає, і те, що народжується".

Як тип худож. умовності Г. може використовуватись і в реаліст. л-рі (А.Франс "Острів пінгвінів", Л.Піранделло "Шість персонажів у пошуках автора", Е.де Філіппо "Злодій в раю", Г.Манн "Вірнопідданий", К.Чапек "Засіб Макропулос", "Війна з саламандрами", Б.Брехт "Круглоголові та гостороголові", Г.Грасс "Шуриха" та ін.). Значно частіше влаються до Г. письменники модерністи (Г.Майрінк, Ф.Велекінд, А.Кубін, Е.Йонеско, С.Бекетт, М.Еме та ін.). Шедеврами Г. в рос. л-рі можна вважати такі тв., як "Історія одного міста" М.Салтиков-Шедріна, "Ніс" М.Гоголя, "Клоп", "Лазня" В.Маяковського, "Хуліо Хуреніто", "Бурхливе життя Лейзера Ройтшванда" І.Еренбурга, "Самогубець" Н.Ердмана, "Майстер і Маргарита" М.Булгакова, "Голий король", "Дракон" С.Шварца.

У поль. л-рі Г. властивий С.Віткевичу (п'єси "Соната Вельзевула", "Шевці"), К.І.Галчінському (поєми "Бал у Соломона", "Подорож Хризостома Бульвешія до Темнограда"), В.Гомбровичу (п'єси "Івона, княгівна Бурунді", "Шлюб", "Оперетка"), С.Мрожеку ("Поліція", "Смерть поручника", "Танго"), Т.Ружевичу (драма "Картотека", "Група Лаокоона", "Свідки"), Ю.Тувіму (поєма "Бал в опері"). Гротескова стихія домінує в творчості угор. письменника І.Еркеня.

В укр. л-рі Г. зустрічається в Т.Шевченка ("Сон", "Великий лях"), С.Руданського ("Переліт'я"), І.Франка ("Ботокуди"), Остапа Вишні, О.Ільченка ("Козацькому роду нема переводу"), О.Підсухи ("Переверза").

Петро Рихло

ГЬОТЕАНСТВО, ГЕТЕАНСТВО (гетеанізм) — феноменальний тип духов. позиції, що складає-

ється в європ. л-рі й почасти мист-ві під безпосереднім впливом особистості й автор. концепції світу Й.В.Гьоте. Г. є підсумком ренесансного процесу, боротьби митця за вивільнення зі сфери диктату архаїчних духов.-політ. інститутів та нормативних естет. систем. Твор. особистість Гьоте формується в контексті **Просвітництва**, яке остаточно реалізує ренесансний поривання до свободи особи, що знаходить вираз у формуванні нов. погляду на специфіку й завдання л-ри поряд з ін. мист-вами (Г.Е.Лессінг, Й.Г.Гердер, Д.Дідро та ін.). Проте Г. коріниться й у типол. близьких сусп-культ. ситуаціях, які виникають в Європі, переважно Пн., що в ці часи підносяться до розуміння власної культ. самотності й прагне дух. розкріпачення. Гьоте конденсує поривання епохи в геніально повному виразі. Він, що почав своє зростання на хвилі **преромантизму**, заперечуючи авторитети й започаткувавши вертеризм, закінчив свій шлях апологією "класичного" мист-ва. Дух. незалежність митця виразилася в "олімпійстві", споглядальному ставленні до будь-яких сусп.-політ. суперечностей, ба, навіть людських драм. Він з однаковою гідністю приймає пост міністра у Ваймарі й полишає цю посаду заради кількох років мрійницького життя в Італії. Випромінюючи людяність та привітність, залишається байдушим до трагедії Й.Х.Ф.Гьольдєрліна та Е.Х. фон Кляйста, які благають його підтримки, як державний муж, підписує смертний вирок нещасній, котра вбила власне немовля, але мучиться все життя, увічнивши ситуацію в образі Маргарити з "Фауста". Плин життя Гьоте сприймає крізь призму метафізичних роздумів, "з т.з. вічності", але є завжди надзвичайно чуйним до сфери повсякденного, поетизуючи "бюргерське" існування як стихію "прави", котра є одночасно і лоном для "поезії". Більш за все цінить власні ідеї з оптики, які виявляються наївним ділетанством, але одним з перших починає розуміти небезпеки наук. самовпевненості, прагнення до "переробки світу", властиві "фаустанській душі". Його творчість є синтезом худож. фантазії, науковості й рел.-філос. дидактичності. Він вірний пластичній насиченості образу, але відкидає натуралізм міркування про митця, який пише "другого мопса" — це у Гьоте виглядає подібним до "безглуздої безкінечності" у Г.Ф.В.Гегеля, і в творчості прагне до міфологізації та підкресленої умовності як засобу узагальнення. Як класицист, він понад усе цінує ерудицію, вважаючи, що тільки у поганого митця все "своє", але й "чуже" не буває у нього ані кліше, ані цитатою.

У Гьоте, в першу чергу в "Фаусті", точиться титанічний за розмахом думки діалог з **Біблією** та надбанням нім. фольклору, з культурною античності та ересями Сер-віччя, з церк. вченням та вільнодумством ХVIII ст. Це робить його трагедію вершинним явищем світ. л-ри, навколо неї виникає цілий поет. космос (**Фаустіана**). Гьоте важко уявити поза нім. ґрунтом, але трактування його як "італійця" має підстави. Йому притаманний високий космополітизм, безкрайно широкий

культ. обрїй, відсутність педантизму та естет. забобонів. Слідом за романтиками, він глибоко сягав до **архетипів** нім. ментальності (поряд з відтворенням стихій фольклору в худож. творчості його міркування про "дім" в нім. культурі, про готику тощо). Водночас він є речником середземноморської цивілізації в країні, котра від часів війн германів з римлянами та християнізації Європи ніколи не сприймала беззастережно ані уроків греко-рим. античності, ані нормативів Церкви. Формально протестант, він спирається у "Фаусті", подібно до Данте, на кат. концепцію світу, прагнучи до усталеного коду "космічного", кепкуючи у вузькому колі з деяких церк. приписів, а часом і Біблії, вирішує все ж таки остаточно екзистенціальні проблеми людини саме з бібл.-христ. онтологічної позиції. Одним з перших в Європі Гьоте відкриває худож.-естет. повноцінність культ. доробку Сх. та слов'янства, зрушивши своїм авторитетом снобістський скепсис, котрий залишила со собі класицистична естетика щодо всього орієнтального, й пише чудові **стилізації** під сх. поезію. Власний метод визначав як суцільне запозичення "чужого", але водночас кепкував з порівн. літ.-знавства, вважаючи коло ідей, образів та сюжетів заг. скарбницею. Широта його інтелекту та могутній динамізм мислення породжували численні закиди щодо "протеїзму", конформізму й навіть "філістерства" (це повторювали всі — від романтиків до марксистів), але насправді це було виявом свободи генія.

Невипадково Гьоте, який створював експресивні малюнки, був директором театру, реалізує свій геній як літератор. Синкретичність і синтезція такого масштабу стали можливими в європ. сусп.-вах Нов. часу, коли л-ра стала висуватися на перше місце серед мист-в й являла найбільш повні перспективи твор. самовиразу. Вона стала ледь не основним річищем, в яке виливалися порівняння до будь-якого розкріпачення — естет., політ., рел., навіть економічного. Це поєднувалося з необхідністю вироблення нов. узагальнюючої концепції творчості, вимагало справжнього "титанізму". Характерно, що позиція Гьоте формується в контексті епохи революцій та наполеонівських війн: саме Наполеон найяскравіше уособив ту "фаустову душу", яка зароджувалася за часів Ренесансу, й піднесення та руйнацію якої спостерігав та прагнув виплумачити Гьоте.

Отже саме в Пн. Європі, котру аж до ХХ ст. потрясають сплески революціонізму й стискують лешата деспотії й яка вимушена була довгий час йти в сфері культури за більш розвиненими країнами, могла виникнути особистість Гьоте. Не менший феномен — рефлекс особистості та творчості німця в л-рі дан. регіону впродовж ХІХ-ХХ ст. Паломництво до Гьоте становить, майже обов'язковий ритуал в перші роки ХІХ ст. (зокрема тут були багато слов'ян (рос., словац., поль., чес.) письменників. Теоретики романтизму (Ф.Шлегель, Ф.В.Шеллінг), і найвидатніші філософи (Е.Кант, Гегель, А.Шопенгауер,

Й.Г.Фіхте) виробляли нову концепцію генія та мист-ва взагалі з обов'язковим врахуванням феномену Гьоте. Культ Гьоте складається, зокрема, завдяки В.Еккерману, який скрупульозно й з любов'ю відтворював до дрібниць останні роки життя маестро в своїх записках. Але й без подвигництва Еккермана вплив Гьоте був майже беззастережним, хоча літ. мода й прагнула його принизити. На нім. та австр. ґрунті виник справжній "канон Гьоте", риси якого (олімпійство, культ. синтез, сполучення "поезії" та "правди" та ін.) тою чи ін. мірою спостерігаються у творчості когорти найвидатніших літераторів (Е.Т.А.Гофман, Л.Тік, Новалис, А. фон Шаміссо, Г.Гайне, Н.Ленау, Ф.Грільпарцер, бр. Манні, Г.Гессе, Р.Мюзіль, Ф.Кафка, Л.Фейхтвангер, Б.Брехт, С.Георге).

Отже, ознаки Г. — тяжіння до вирішення митцем з власної т.з. найважливіших екзистенційних проблем, з мобілізацією всього арсеналу світ. культури, подолання обмеженості власного "я", яскраво виражений нац. ґрунт при абсолютній відсутності нац. обмеженості, потяг до змалювання неповторної особистості у її "шляху пізнання". На нім. ґрунті подібні явища спостерігаються й у сфері ін. мист-в (напр., Р.Вагнер). Типол. близькі чи контактні подібності численні й в ін. культурах Пн. Європ. аж до ХХ ст.

Це творчість англійців У.Блейка, Дж.Н.Г.Байрона, П.Шеллі та М.Шеллі, Дж.Кітса, С.Т.Колріджа, що виразно просякнута мотивами людського "самостояння" в світі. Цікаво, що у Франції з її класицист. засадами хіба лише Ф.Р. де Шатобріан приділив увагу тому аспекту, численні "романи виховання" (Ж.Ж.Руссо, Б.Констан, Е.П.Д.Сенанкур та ін.) лише зовн. нагадують духом шлях героїв на зразок Вертера та Фауста. Слід відзначити й кн. А.Л.Ж. де Сталь "Про Німеччину", в якій письменниця чи не вперше замислилася над перевагами нім. суб'єктивізму в мист-ві ("північна" л-ра), звинувачуючи л-ру батьківщини в переспіві ідей, породжених ще античністю.

Особливо слід відзначити Г. рос. письменників, яке набуло характеру потужного впливу. Але йдеться не про самий лише вплив: "канон Гьоте" був для рос. поетів — від О.Пушкіна (якому Гьоте, за переданням, послав своє перо) до Б.Пастернака — своєрідною базою для утвердження незалежності митця від тоталітарного сусп.-ва, цінності власного худож. світу. Мотиви Г. бринять в поезії Пушкіна та М.Лермонтова, їхне відлуння можна відчутти в гротесках М.Гоголя, в поезії рос. апологетів "чистого мист-ва", у В.Брюсова, О.Блока, А.Белого, Д.Мережковського, М.Волошина та ін. (характерна фраза Брюсова, що Пушкін є "хлопчак" порівняно з Гьоте) в худож. світі М.Булгакова, де фігурують як два полюси образи світ. культури (зокрема Воланд-Мефістофель) та советський поет Іван Безродний: у якого — "все своє". В укр. л-рі світ Гьоте має відбиток у **неокласиків**, В.Барки, С.Маланюка, визначимо й чудовий переклад "Фауста" М.Лукашем.

Петро Рихло

ДАЙДЖЕСТ (лат. *degista* від *degisere* — розташовувати в певному порядку) — в Давн. Римі юридичні зб. систематизованих коротких витягів із законів і правових кодексів, згодом — впорядкування будь-яких раніше опублікованих тв. в уривках або в скороченій формі. Д., або пандекти, складені у Візантії в часи імператора Юстиніана (VI ст. н.е.), мали силу закону. Суч. значення даного поняття етимологи виводять від англ. дієслова *digest* — препарувати, переварювати, перетравлювати (їжу) або ж від омонімічного іменника *digest* у значенні: короткий, стислий виклад чого-небудь. В такому значенні Д. близький до лібрето. За принципом Д. іноді складаються лексикони цитат (напр., нім. *Zitatelexikon*), зб. цитованих висловів та афоризмів (нім. *Geflügelte Worte*; А.Коваль "Крилаті вислови в укр. літ. мові"; Н.Корж, Ф.Луцька "Із скарбниці ант. мудрості"), словники ("Словарь лат. крылатых слов"), деякі літ.-бібліографічні покажчики та довідники (напр., нім. "*Romanführer*", "*Schauspielführer*", рос. "Основные произведения иностранной худож. литературы"). Однак найбільш розповсюджене розуміння терміну Д. сьогодні — це надзвичайно поширений на Зх., а останнім часом все більше популярний і у нас тип періодичних видань (газета, журнал, проспект, рекламний буклет і т.п.), що цілковито складається з передруків, фрагментів або переробок худож., публіцистичних, наук. творів, які завдяки своєму невелич. обсягові та спрощеній, інколи примітивізованій формі доступні для найширших читачьких кіл. В такій функції Д. незрідка примикає до **масової літератури**.

Петро Рихло

ДАЙНА (*daina*) — нац. своєрідний прадавні жанр лит. нар. лір. пісні. Впродовж віків Д. відображали різноманітні явища нар. життя. Отож у Д. наявні чи не всі можливі жанр. тематичні групи: міфол., що донесли уявлення давн. балтів — предків литовців і латишів про пантеон богів на чолі з громовиком Перкунасом (ідентично латис. Перконас, слов'ян. Перун), трудові календарно-обрядові, танечні, любовні, родинно-побутові, коліскові, гумор., тощо. Д. відбили й різні іст. ситуації. За советських часів створювано псевдонар. Д. з вихваленням комуністичного режиму. Виконуються Д. переважно жінками, надто дівчатами, під час праці. Стил.-композиційні засоби Д. усталені: лексико-синтаксичні паралелізми, повторення, рефрени, трад. символіка та поетика. Версифікаційна структура залежить від муз. наспіву, але переважає строфічна побудова з жіночими римами або без рим. Д. є нац. скарбом лит. культури. Вони досі живлять лит. поезію. До Д. зверталися в той чи ін. спосіб письменники сусідніх з литовцями народів: нім. (Г.Е.Лессінг, Й.Г.Гердер, Й.В.Гьоте), поль. (А.Міцкевич), рос. (К.Бальмонт, О.Прокоф'єв).

Див.: **Дайня, Дойна**.

Анатолій Волков

ДАЙНЯ — нац. своєрідний жанр латис. нар. пісні, що постає ще за часів язичництва та найактивніше функціонує упродовж ХІІІ-ХVІІІ ст. Д. складаються та виконуються здебільшого жінками. Відображують давн. вірування, родинні та сусп. відносини, працю в полі, на городі, іст. події, переважно боротьбу з нім. лицарями та колоністами. За формою — хорейчні або дактилічні чотиривірші з римами чи без рим. Записи, класифікацію Д. та друкування Д. започаткував Крішьяніс Барон ("*Ictvum dainas*", вид. 1934). Традиція Д. часто використовувалася в латис. літ. поезії.

Див.: **Дайна, Дойна**.

Анатолій Волков

ДАМАСКІНИ — пам'ятки болг. писемності ХVІІ — ХVІІІ ст., за своїм характером комплікативні рукописні зб. рел.-повчальних тв. — **апокрифи, житій**, повчань, проповідей. Перудусім вони містили переклади проповідей та повчань грец. письменника ХVІ ст. Дамаскіна Студита зі зб. "Скарб". Вперше ця кн. вийшла 1558 у Венеції і багато разів перевидавалася протягом ХVІ — ХХ ст. Зб. мала вел. успіх не лише в Греції, але й у сусідніх землях, де була джерелом, яким користувалися грец., болг. та серб. книжники протягом двох з половиною ст. Друковані видання цієї зб. рано потрапили до Болгарії, де набули особливої популярності. Вже наприкінці ХVІ ст. існували болг. переклади "Скарбу". В країні не існувало ін. кн., яка б мала так багато перекладів (знайдено понад 70 болг. рукописних зб. з проповідями Дамаскіна). Популярність тв. грец. письменника засвідчує не тільки чисельність перекладів та рукописних зб., але й спосіб перекладання та пристосування до потреб болг. дійсності, внаслідок чого вони набувають нов. нац. рис та особливостей. Ім'я автора перетворюється у прозивне: Д. називають самі зб., а **дамаскінарями** — тих, хто їх перекладав, переписував або упорядковував. Це переважно були священники, ченці, вчителі, ремісники та ін. Вони перекладали грец. текст вільно, вставляючи нові пасажи, де йшлося про рабську долю болг. народу, потребу його просвіти та ін. Зміст Д. не підлягає певному впорядкуванню. До них включено слова та повчання ін. церк. письменників, особливо багато — Іоанна Златоуста, житія, оповідання про болг. нар. діячів, інколи літописні нотатки, дидактичні оповідання на нар.-казковій основі, а також оригінальні повчання самих упорядників. Т.ч., твор. елемент у деяких Д. дуже значний. Пристосування до болг. умов проявлялося не лише у добір проповідей, які перекладалися, але й у змінах, що відбувалися в текстах. Так чужий тв. актуалізувався на болг. ґрунті. Однак все зазначене не змінило заг. рел. характеру дамаскіньської л-ри.

Популярністю Д. зобов'язані, передусім, їх нов. стилю та мові. Оригінал "Скарбу" мав великий вплив на болг. книжників живим,

заохлюючим способом викладення матеріалу, і, найважливіше, — нар., розмовною грец. мовою. Ця особливість Д. подобалась болг. перекладачам та упорядникам зб., які під впливом грец. зразка та нац. потреб намагалися писати розмовною мовою з її діалектними особливостями, залежно від місця свого походження. Саме завдяки Д. у болг. л-ру широко увійшли нар. розмовні елементи.

Д. — важливий прояв болг. нар. мови, хоча вони й не були початком нов. болг. л-ри та нац. літ. мови. Вони містять вираз певних нов. тенденцій у літ. та мов. розвитку, що підготувало створення нов. болг. л-ри та нац. літ. мови.

Найважливіші зб. Д.: Троянський (XVII ст.), Люблянський (XVIII ст.), Копривштенський (XVII ст.), Свиштовський (XVIII ст.), Еленський (XVIII ст.), Врачанський (XVIII ст.) та ін.

Характерною особливістю Д. є анонімність. Особливо це стосується Д. XVII ст., але й у XVIII ст., якщо і вказується ім'я, то зазначається відразу, що це переписувачі, а не упорядники чи автори. Авторство багатьох Д. не засвідчено. Частина з них переписувалася з ін. Д., при цьому шоразу дещо зникало і дещо додавалося. Відомі дамаскінари: вчитель Недялко (XVII ст.), Йосип Брадати, піп Тодор Врачанський, Нікола Петков (XVIII ст.) та ін. Останнім дамаскінарем вважається вчитель Тодор Пирдопський, який діяв у першій пол. XIX ст., коли дамаскінська л-ра вже згасала.

Валерій Лавренов

ДВОМОВНІСТЬ або **БІЛІНГВІЗМ** (від лат. *bi* — два, *lingua* — мова) — співіснування в людині або ж усьому народі двох мов, як правило, першої — рідної, та другої — набутої. Розрізняють індивідуальну Д., коли знання двох мов властиве окр. членам сусп-ва (білінгвам), та масову Д., коли таке знання властиве вел. контингентам мовців. Масова Д. може охоплювати населення одного з регіонів країни (регіональна Д.) або всю націю (нац. Д.). Масова Д. виникає внаслідок контактів між сусідніми різномов. групами, переселення народів, завоювання і т.д. Завдяки таким процесам виникають різні явища: 1) субстрат — сліди переможеної мови в складі мови переможця при схрещуванні двох мов (напр., вплив басків на каталанську мову); 2) адстрат — мова прибульців, незрідка нац. меншості, що вплинула на мову аборигенів та збереглася як паралельна мова; це різновид Д., котра народжена тривалим співіснуванням мов на одній території (напр., угор. мова в багатьох укр. селах Закарпаття); 3) суперстрат — сліди мови прибульців у складі мови корінних жителів (напр., сліди мови нормандських завойовників в англ. мові).

Якщо дві мови використовуються в різних ситуаціях і є паралельними системами, то Д. називають координативною, а якщо одна мова нашаровується на ін., викликаючи згадані явища інтерференції — субординативною. Якщо Д. властива усім соц.-культ. групам народу, то така Д. є повною або суцільною, якщо ж вона

характерна лише для окр. соц. груп — частковою або груповою. Якщо людина або певна група людей добре володіє трьома і більше мовами, то слід говорити про багатомовність або полілінгвізм.

Розрізняють такі варіанти Д.: 1) Д., що виникає при користуванні двома місцевими мовами (напр., в прикордонних районах Буковини рум. та укр. мовами); 2) Д., яка виникає при використанні рідної місцевої мови та мови регіонального спілкування (напр., для багатьох народів Грузії це є рідна мова та груз. мова); 3) Д., котра виникає при використанні місцевої мови та мови міжнац. спілкування; така ситуація характерна, як правило, для держав-імперій, незалежно від їх політ. систем, і незрідка призводить до витіснення рідних місцевих мов (напр., мов. картина колишньої Великої Британії, Росії); 4) Д., що полягає в знанні нац. мови та професійної мови (останньою може бути, напр., грец. або лат. як мова для науки, церк.-слов'ян. як ритуальна мова і т.п.).

Д. може вивчатися в різних аспектах: 1) лінгвістичному; 2) психол.; 3) педагогічному. Важливими є питання про сфери використання другої мови в порівнянні з першою, про рівень володіння нею, враховуючи різні стадії, про форми існування мови (літ. мова, *діалект*, койне і т.п.), про розподіл комунікативних функцій між першою та другою мовами, про контингенти населення, охоплені Д., про обсяг використання феномена. Від Д. відрізняється диглосія, тобто поперемінне використання варіантів однієї й тієї ж мови (напр., літ. мови та територіального діалекту).

Тарас Кияк

Д. у худож. л-рі — використання письменником двох мов або мови й діалекту. Відома з давна (напр., лат.-грец. Д. у рим. л-рі II — поч. III ст.; вживання лат. і нар. мов у зх.-європ. сер.-віч. л-рі). Є різні типи літ.-худож. Д. Письменники можуть використовувати в своїх тв. дві або більше мов (М.Гоголь), користуватися двома мовами в одному тв. (Л.Толстой, О.Вайлд, Г.Квітка-Основ'яненко), писати тв. різними мовами (Ф.Петрарка, Г.Сковорода, Т.Шевченко, Марко Вовчок, О.Герцен, І.Франко, В.Василевська). Двома мовами пишуть деякі суч. письменники (В.Биков, І.Друче, Н.Джусойти, Ч.Айтматов, О.Льченко). Виявом Д. у худож. тв. є також цитування документів, відтворення особливостей мовлення персонажів (напр., у п'єсах "Шельменко-деншик" Квітки-Основ'яненка, "Талан" М.Старицького). Д. може бути засобом сатири, характеристики образу.

Перекладацька Д. властива перекладачеві-професіоналові. При ній дві мовні системи незалежно одна від одної співіснують у свідомості двомовця і взаємопов'язані системою еквівалентностей. Окр. випадком є Д. при автор. й авторизованому **перекладі**.

Див.: **Суржик**.

Станіслав Семчинський

ДГАММАПАДА — священна кн. буддистів, що складається з поет. висловів Будди. Поняття "дгамма" (на палі) походить від санскритського "дгарма" (від *dhar* — тримати). У брахманічній л-рі "дгарма" означало "правило" або "моральний імператив". В буддизмі слово набуло принципової багатозначності: тут світ уявляється як вібрація й сплетіння безлічі найтонших елементів, як матеріальних, так і розумово-емоційних. Ці елементи в очах Будди та його послідовників є єдина реальність світу. Дгарма ж є гра, сплетіння певною тематичною схемою: Глава про серйозність; Глава про шастя тощо. Тут, попри всю яскраву оригінальність й неповторність філос. концепції, узагальнено багатотисячолітній досвід людського існування в річчій інд. культурі. Розвинено також певні мотиви міфології індуїзму, хоча в цілому Будда зосереджувався на практичних потребах людини і нехтував "метафізичними" проблемами. Переклад Д. на кит., монг., япон. та ін. мови Сх. (згодом і Зх.) відкрив широкий шлях для розповсюдження образів та мотивів Д. в світі.

Семен Абрамович

ДГВАНІ — категорія давн.-інд. поезики, яка охоплює систему "прихованих змістів" слова, різноманітні натяки, що використовуються з худож.-риторичною метою, на відміну від слів у прямому значенні. "Приходить без страху на берег Годавері. Пес, котрий тебе вчора покусав, роздертий сьогодні левом, що живе у кушах поруч", — так дівчина подає коханому знак, що чекатиме на нього біля річки. Вчення про Д. відкрито в трактаті Анандавардгани "Дгваньялока" ("Світло дгвані").

Див. **Раса**

Семен Абрамович

ДЕКАДАНС, ДЕКАДЕНСТВО (від франц. *decadence*, від пізнолат. *decadentia* — занепад) — трад. визначення кризових явищ у філософії, естетиці, л-рі та мист-ві кін. XIX — поч. XX ст., хоча термін виник вже в кін. XVIII ст. як визначення мист-ва **рококо**. Д. — світогляд, характерними рисами якого вважаються суб'єктивізм, індивідуалізм, зневіра до можливостей людини змінити світ і самому змінитися на краще. У теор. аспекті це явище вперше намагався осмислити Ф.Ніцше (1844-1900), що схарактеризував терміном Д. занепад культури, вбачаючи його віддалені джерела в зруйнуванні традицій ант. культури після Франц. революції 1789 і в "омасовленні" мист-ва

("Сутінки кумирів", "Антихрист", "Ессе homo"). Розглядаючи Д. як форму самовираження інтелігенції і як спосіб "виробництва" панівної ідеології занепадницького соц. устрою, Ніцше пропонував його подолання за допомогою поглиблення, посилення та "перекинення" Д. У гуманістичному мисленні нім. філософ вбачав "ахілесову п'яту" — "споглядально-спокійну спостережливість". Але розповсюдженням терміну Європа зобов'язана кн. М.Нордау "Декаданс": в ній автор тлумачив все нове мист-во як Д. з філос. погляду.

Широке використання терміну Д. у літ.-знавстві та мист-вознавстві пов'язане з діяльністю франц. символістів у журн. "Декадент" (1886-1889), "Перо" (1889-1913), "Білий огляд" (1891-1905). Виступивши проти "натуралістичної одноманітності" позитивістського реалізму, теоретики **символізму** П.Верлен, С.Малларме, Ж.Мореас, Я.Папаліамандоуполос розглядали його як засіб проникнення в сферу суб'єктивного і підсвідомого з метою пізнання таємниць "вишого світу". Частіше за все під цим світом виявлялись глибини власної душі, відчуженого від сусп. буття митця. Але Д. є лише одним із різновидів символізму, тим, де знайшли виявлення душевна спустошеність, страх перед життям, почуття загубленості в ворожому світі. Це проявилось також і в модерністських течіях поч. XX ст. (**акмеїзм**, **футуризм**, **дадаїзм**, **сюрреалізм**). Але як характерне явище епохи Д. не піддається закріпленню за якою-небудь течією або митцем.

У Франції риси Д. з'явилися у поезії Верлена, Малларме, А.Рембо, прозі П.Валері, А.Жіда, П.Клоделя, Ж.К.Гюїсманса. В Англії ознаками занепаду позначена творчість прерафаелітів і Г.Россеті, близьких до них прибічників естетизму і гедонізму В.Пейтера, О.Вайлда, А.Ч.Суйнберна. В Італії настрої Д. найбільшою мірою виявились у Г.д'Аннунціо з їх героями у душі "надлюдини". Ніцше і естета-імораліста. В Німеччині в гуртку поета С.Георге виникає культ "песимізму сили" і міфотворчості. В Австрії риси Д. помітні в поезії Р.М.Рільке і прозі А.Шніцлера.

Світоглядницькі та худож. явища Д. тою чи ін. мірою виявились майже в усіх країнах Сх. Європи. В рос. символізм настановили нішеанської естетики ("Зло і благо — два шляхи до єдиної мети"), відчуття "краю культури", почуття насолоди трагізмом були притаманні окр. тв. Д.Мережковського (1866-1941) ("Символи", 1894; "Нові вірші", 1896); М.Мінського (1855-1937) ("Старовинна суперечка", 1894); З.Гіппіус (1888-1945) ("Нові люди", 1907). Разом з тим на рос. ґрунті спостерігається чітке розмежування Д. як такого ("старші" символісти) та символізму ("теурги", "молодші" символісти, які шуралися "аморалізму" своїх попередників).

У поль. л-рі мотиви Д. позначилися у прагненні С.Пшибишевського (1868-1927) до зображення патологічних душевних станів, еротичних екстазів ("Передодні", 1894; "Синагога Сатани",

1897). Теоретиками чес. Д. були Й. Карасек (1871-1951) та А. Прохазка (1869-1925), редактори журналу "Сучасний огляд" (1894-1925). Риси Д. виявились і в поезії В. Дика (1877-1931). Відчуттям катастрофічності світу, анархічного бунту охоплена поезія сербів С. Пандуровича та В. Петковича-Диса (1880-1917), популярна у прихильників нац.-патріотичної організації "Млада Босна". У болг. л-рі — в прозі письменників, що згрупувалися навколо журналів "Мисъл", "Звено" (Т. Траянов (1882-1945); Н. Райнов (1889-1954); Г. Мілев (1895-1925) та ін.).

В укр. л-рі мотиви Д. були притаманні декотрим тв. М. Вороного (1871-1942) (цикли "Тіні", "За брамою раю", альманах "З-над хмар і з долин", 1903) з їх естетизмом, індивідуалізмом і скорботним настроєм, галицьким модернізмом з об'єднання "Молода муза" П. Карманського (1878-1956), Б. Лепкого (1872-1941), В. Павловського (1878-1942), С. Чарнецького (1881-1944) та ін. Їхні естет. погляди зазнали впливу Німеччини і краківської групи модерністів "Молода Польща", очолюваної Пшибишевським. У низці їхніх тв. виявились настрої безнадійного суму, відчуження, антидемократизму, палкої містики. Декадентські мотиви помітні в письменників, об'єднаних довкола київ. часопису "Українська хата" (1909-1914): М. Сріблянського (Шаповала), М. Євшана, А. Товкачевського.

З часу виникнення Д. зазнав численних крит. оцінок. Найгостріша критика Д. мала марксистську орієнтацію, соціологізований та політизований характер (Г. Плеханов, В. Воробський, А. Луначарський). Луначарський відзначав усунення декадентів від багатьох гуманістичних цінностей життя: "здоров'я, сили, світлого розуму, переможної волі, могутнього почуття... захоплення життям" ("Молода французька поезія", 1913). Злободенні політ. і соц. проблеми епохи вимушували представників марксистської критики принижувати значення особистого в мист-ві і перебільшувати роль сусп. ідеологічного чинника, про небезпечні наслідки чого попереджали багато декадентів. Явно перебільшувалась консервативна роль їхнього прагнення до "мист-ва для мист-ва", формальних пошуків символістів, акмеїстів та футуристів. Більш диференційований підхід виявили письменники-реалісти. М. Горький цінував "ювелірне мист-во" слова Вайлда, Рембо, Верлена, Рільке, Георга. І. Франко, хоча і виступив проти занепадницьких тенденцій Д. у відомому вірші "Декадент" (1896), разом з М. Кошубинським і О. Кобилянською не вважав поет. принципи М. Вороного маніфестом укр. Д. З критикою занепадницьких тв. виступили також Л. Толстой, В. Короленко, Р. Роллан, Г. Манн, Т. Драйзер, Дж. Голсуорсі.

Особливий аспект критики складає сатири. пародіювання образів та стил. експериментів декадентської л-ри. Такими є зображення "мист-

ва" "фейлетонної епохи" в романі Г. Гессе "Гра в бісер", сторінки "експериментальної" прози в романі Е. Гемінгвея "Мати і не мати", карикатурні образи декадентських літераторів та художників в романах Р. Олдінгтона "Смерть героя" та "Семеро проти Рівза", в сатиричній прозі "Сатирикони" (А. Аверченко, Н. Теффі). Доконечною умовою для суч. наук. оцінки Д. повинно бути співвідношення її з принципами високої духовності, гуманізму та заг.-людських цінностей, відмова від спрощеного соціологізування та політизування. Розглядаючи з цих позицій суч. л-ру, можна виявити риси Д. в **масовій літературі** з її жанрами кримінального, побутового та "чорного" романів, апологетичного насилля, бездуховності, споживацтва, вульгарної еротичності. Т.ч., Д. може розглядатись не тільки як специфічне літ. явище кін. XIX — поч. XX ст., але й як процес перманентного розвитку, що має на різних часових етапах естет. відмінності.

Значна роль у вивченні Д. тут повинна належати порівн.-іст. методу. Аспектами такого вивчення можуть бути:

— переосмінення та виявлення дійсно занепадницьких, антигуманістичних тенденцій в худож. течіях, раніше позначених рисами Д.;

— виявлення ранніх проявів Д. в л-рі і встановлення типол. принципів цього явища;

— вивчення худож. новалії Д. в аспекті іст. розвитку поетики;

— аналіз явищ суч. Д.

Микола Нефьолов

ДЕМОНІЗМ — риса концепції людини, типол. спільна для авторів, котрі прагнуть до розкриття таємниць Всесвіту, зокрема, авторів езотеричних тв. Д. базується на уявленні про існування потойбічних сил, втілених в постаті демона, котрий уособлює буття й силу трансцендентного світу, й втручання котрого здатне докорінно змінити життя людини.

Д. генетично пов'язаний зі сферами міфології та фольклору. Як такий, демон (*diamon*) є постаттю в першу чергу ант. (спершу саме давн.-грец.) міфології. Спочатку ант. демон не мав обов'язково зловісної природи, якої набув згодом: це було уособлення аморфної божественної сили, чи то доброї, чи лихого (О. Лосев). Демон був енергетичним поштовхом, котрий викликає землетруси, повені тощо. Уявлення про демона як виключно лиху силу формується у греків лише після грец.-перс. воєн, приблизно біля 500 до н.е., коли перейнято було чаклунство від перс. "магів", особливо ж у Фессалії, де перси досить довго панували (звідси особлива слава фессалійських чаклунок). Проте переосмілення це було почасти підготовлено й філософією Піфагора (до речі, етрусської жерця) та Емпедокла, які відкинули уявлення про посмертне перебування душ в аїді й висунули ідею мандрівки душі по смерті (метемпсихоз). Демонами стали називати духів, які мають антропоморфні, як у богів, риси.

З VI ст. до н.е. демонами почали називати численних "богів без імені", яким не відправлявся культ; до них долучилися й легендарні герої. На думку Г. Узенера, демони античності переважно належали до т.зв. *dii minoris* — численних божків полів, річкаків тощо, на відміну від більш олюдненого генія.

В розвиненій античності межа між "демоном" та "генієм" стає нетривкою, зокрема, завдяки Сократові, який визначив широко відомим поняттям "демон" нове поняття, яке тільки-но зароджувалося, відтісняючи архаїчну полісно-колективістську свідомість, — поняття "совість" (зате в грец. тексті Нов. Завіту воно буде вжито вже багато разів). Демон Сократа об'єктивно торував шлях христ. уявленню про янгола-охоронця. Демонічна людина тут виступає як самостійна в думках, незалежна у вчинках, й постаття самого Сократа в діалогах Платона є найкрасномовнішим свідченням того. Разом з тим післясократична філософія стала жваво міркувати про добрих демонів-охоронців та демонів злих, очевидно, не без поштовху перс. зороастрійського дуалізму.

Після завоювань Александра Македонського на ант. демонологію нашаровуються сотні екзотичних чужих божеств зі строкатими функціями й непевними обличчями, бо халдейські та єгип. мудреці буквально заповнили Грецію. Їхні боги стали вважатися саме за демонів й до Олімпійського пантеону не могли бути прилучені — Гомер та Гесіод канонізували ант. Олімп.

Цих чужих божеств-демонів стали закликати з марновірним страхом, часто чужими мовами (пригадаймо атмосферу деяких тв. Лукіана Самосатського), що згодом вироджується в "тарабаршину" на зразок широко відомого "Абракадабра!" Атмосфера чудесного й незрозумілого пронизує, напр., сюжет "Золотого віскока" Апулея або ареталогічні історії (**Ареталогія**). Демонічна людина в л-рі гелленізму є не винятком, а скоріше нормою. Та занепад олімпійської релігії був неминучий. Останній поштовх тут зробив Платон, котрий оголосив усіх богів, окрім Дія-Деміурга, Творця Світу, людською фантазією. Почалося й поступове згасання Д. Але діяльність Філона Александрійського (1 ст. до н.е. — 1 ст. н.е.) приводить до ототожнення Платонового Деміурга з юдейським Ягве. Ця, ще дохрист., контамінація привела й до потреби урахування бібл. старозавітної ідеї про "послаників" Єдиного (євр. "мейлах" означає посланник, янгол). Отож неоплатоніки (Плотін, Порфірій, Ямвліх) доповнили вчення про Деміурга оповідями про його служителів та демонів, які їм протистоять. Цікава підсумкова систематизація Ямвліха, що, вдаючись також й до даних халдейської магії, описує, поряд з Деміургом, ще 12 вищих та 72 нижчих божества (далі йдуть янголи, демони та герої).

Християнство ототожнює всіх, окрім ст.-завітних янголів, з бісами, базуючись на **максимі** Псалтири "Боги поган суть біси".

Проте **Біблія** неохоче розповідає про всі ці таємничі шари буття, й створення картини янгольсько-демонічних ієрархій вже в сиву давнину взяли на Сх. апокрифи на зразок "Книги Еноха". Що більш неохоче Церква спрямовувала на цю проблему увагу, тим активніше займалися нею гностики й подальші єретики та ворожбити, прагнучи до відновлення неоплатонічної лінії на синтез Біблії з поганством. Після тривалих суперечок, чи визнавати демонічні сили за реальність, бере гору клас. погляд Платона, й віра в демонів оголошується марновірством. Ранньосер.-віч. церк. л-ра, вкрай раціоналістична, не залишає ґрунту "демонічному персонажеві". Так тривало, доки Європа не познайомилася після христових походів з гебр.-араб. магією Сх. І вже Тома Аквінський (XIII ст.) оголошує, що демони існують, "що вони можуть шкодити своїми чарами", зокрема, викликати вихор, дощ, блискавку, безпліддя й т.ін. Це спричинилося до подальшого визнання магії за науку. Сили природи, які в дохрист. часи набирали на теренах Європи вигляду ліших, русалок, домовників, водяників, демонів житнього поля тощо, і які були осмислені як біси, потайки шанувалися в глухих сільських кутках ("двовірство"). Це відбивається у фольклорі, типово демонічній істоті чаклуна (часто коваля), яка напрочуд подібна у різних народів (пригадаймо конденсацію цього образу хоча б у "Страшній помсті" М. Гоголя). У сх. слов'янстві біси (від індоєвроп. *hoi-dho-s* — той, що викликає жах, за С. Аверинцевим) це старовинні злі духи, які руйнували життя ще в поганські часи, й поняттям цим було переказано при християнізації грец. "даймон", хоча згодом сюди було прилучено й весь поганський пантеон — Перуна, Мокош та ін. Як вірно зазначає Аверинцев, осмислення сфери бісів як однозначно ворожої Богові теж несе відбиток давн.-перс. рел. дуалізму (боротьба проти "девів" як норма в "Авесті"). Часом для позначення цих сил у Давн. Русі вживали слова "атгел" (сатана), за грец. написанням. Біси мають величезну обізнаність в таємницях світу, вони шокують, лякають та спокушають людину, що прагне до Бога (напр., сюжет про Св. Антонія). Вони увібрали в себе енергію поганського **алхімічного міфу**, перевтілюючись в будь-які постаті з невимушеністю ант. Протея. В нар. укр. мові слово демон (гемон) означає лиху людину, від якої походять руйнівні імпульси. Проте фольклор часом наділяє рисами "позитивного демонізму" своїх "шляхетних розбійників" (Разін, Довбуш, Кармалюк та ін.); (пор. романтизовані постаті Кармалюка в укр. літ. кармалюкіані, Гонти у Т. Шевченка, Миколи Шугая в І. Ольбрахта й т.п.).

З часів Ренесансу демонологічні вірування у вигляді "магічної науки" переливаються в міську культуру, породжуючи тип доктора Фауста, що

викликає одночасно зацікавлення й жах (Фаустіана). В добу Відродження буквальна віра в демону та чаклунів призводить до спалаху майже невідомих у Сер-віччі "відьмовських вогнищ".

"Нейтральність" демонічного героя, попри всі прагнення адептів магії подати свій предмет як "науку", не могла вже відновитися, й ант. релятивність добра і зла в демонічному герої тепер немислима. В христ. свідомості демонізм є чимось "мерзенним" (світ Є.Босха). З тими, хто прагне використати енергію демонів і служить "чорні меси", боролися не лише "вогнем і мечем"; виникає специфічний жанр екзорцизмів, молитв-заклять, що почасти базуються й на практиці фольклор-поганських заклинань та **замовлянь**, і такі трактати, як відомий інквізиторський посібник "Молот на відьом". В цю пору від Д. відокремлюється **сатанізм** як самостійна концепція.

Тема Д. справляє величезний вплив на л-ру Європи. Якщо у Данте сили зла належать суто до сфери пекельної (сер.-віч. риса), то Ренесанс розкошує, перелічує можливості такого контракту, хоча л-р Фауст, напр., обов'язково має провалитися врешті-решт до пекла. Світ бароко ще зберігає недвозначність поляризації демонів та янголів (напр., "Разюча луна останньої сурми" поль. автора XVII ст. К.Болеславуша). Безодня "демонічного" все більше гіпнотизує митців. Навіть заперчення магії Ф.Беконем у XVII ст. й протиставлення їй науки не припиняє цікавості до "демонічного" типу людини в культурі Європи. Зокрема, й класицисти, відмовляючися від бібл. основи світогляду, відновлюють ант. уявлення про "невизначену силу", про "генія" як твор. силу душі (цікава рос. форма у В.Тредіаковського — "жені"). Характерний також образ Музи, яка підносить поета над буденністю. Та ант. **ремінісценціями** справа не обмежується. Зі зростанням кількості географічних та культ. відкритт, зростанням обізнаності в екзотичних релігіях та культурах Сх. (Індія, Китай та ін.), Африки, Нов. Світу раціонально-"поетична" концепція людини все ширше поступається натискові "демонічного типу". Просвітництво, при всій зневазі до "марновірства", характеризується й такими постатями, як Сен-Жермен, Каліостро, Месмер, що втілюють демонічність у рафінованому вигляді. Особливо цікаві "люди пристрастей" на зразок маркиза де Сада, які є антиподами христ. моралі.

В романт. епоху скептицизм остаточно зникає й замінюється відвертим захопленням "енергією та ентузіазмом зла" (вираз Б.Ейхенбаума). Під це підводилася й теор. база такими ідеологами посткантанської естетики, як Ф.Шеллінг. Вивчення фольклору (бр. Грім й ін.) дає новий ґрунт для реставрації Д. У романтиків спостерігається широкий діапазон Д. — від Байронового захоплення постатями на зразок Каїна або Манфреда, що аж палають ненавистю до Творця, до "жахів" **готичного роману**.

Об'єктивно все це було певною мірою реалізацією надій Просвітництва на "гурона", природну людину, що вільна від впливів христ. моралі. Нової рівноваги надав проблемі "Фауст" Й.-В.Гьоте: тут Зло, у відповідності до вчення св. Августина, не має власної природи. Мефістофель, при своїй незалежності, є лише частково божественної сили. Інтенсифікація в романтизмі христ. поривань (Р.Шатобріан та ін.) спричиняє до прагнення "приборкати" Д. в л-рі. Часто Д. стає суто стильовим моментом (Р.Л.Стивенсон, В.Коллінз та ін.). Проте рух за реабілітацію вільної від Бога людини впродовж XIX-XX ст. набуває розвою, часом відверто демонізується в дусі "білягого звіра" Ф.Ніше. Інерція Д. відчувається в реаліст. л-рі (постаті Сорреля, Растіньяка, Люсьєна Левена та ін.). Особливо цікавий Д. таких героїв рос. л-ри, як Печорин (варіант Демона), Раскольніков та ін. герої Ф.Достоевського з їхнім тяжінням до інфернального. Демонічні Фальк — герой роману С.Пшибишевського "Номо sariens" та оповідач із "Записок кирпатого Мефістофеля" В.Винниченка та ін. Натомість, европ. та рос. л-ра остаточно реабілітує "демонічного героя" в добу декадансу ("Квіти зла" Ш.Бодлера, твори О.Вайлда, В.Брюсова, Ф.Сологуба, почасти Блока та ін.). Значною мірою всі ці речі підготували "богоборство" М.Горького та ін. діячів соціалістичного реалізму.

Зх. л-ра XIX-поч. XX ст. починає часто осмислювати Д. в руслі наук. поглядів про темне та підсвідоме в людині (напр., "Маріо та чарівник" Т.Манна, сповнений відрази до сфери "гіпнотичного"; проте той же автор змальовує непоборну силу "демонічної" пристрасті в "Смерті у Венеції"). Виникнення фашизму з його поетизацією фуріозності художньо заперечувалася у Б.Брехта, Л.Фейхтвангера, Г.Бьолля — хоча не було нестачі й в тих, хто подібною фуріозністю захоплювався. В **масовій літературі** наших часів Д. "дематеріалізується" в потокове виробництво "жахів", й не завжди на рівні А.Гічкока. Вампіри, перевертні, інопланетяни тощо є оригінальною, хоча й дуже зниженою варіацією на теми Д.

Семен Абрамович

ДЕМОНОЛОГІЯ — галузь езотеричної л-ри, генетично пов'язана з міфол.-фольклор. стихією, — трактати, в яких "систематизувалися" ієрархії потойбічних сил, котрі розумілися переважно як сили Зла, напр., пізноант. "Містерії" Ямвлиха або гностичні писання Василя й т.п. На межі христ.-бібл. уявленн та поганського світогляду утворюється Д., що справила чималий вплив на л-ру Сер-віччя й, почасти, Нов. часу. Дослідники вживають також термін Д. для визначення суми фольклор. текстів, напр. "Знадоби до галицько-укр. демонології" та "Знадоби до укр. демонології", які було упорядковано та відредаговано В.Гнатюком.

Семен Абрамович

ДЕТЕКТИВ (від лат. *detektere* — розкривати, англ. *detective* — слідць) — особливий вид худож. оповіді, у центрі якої — процес розслідування злочину й ідентифікації злочинця. За визначенням франц. дослідника Р.Мессака, "Д. — оповідь, присвячена перш за все логічному й послідовному розкриттю з допомогою раціональних і наук. засобів точних обставин таємничої події". Здебільшого ця оповідь вкладена у форму **новели** або **роману**. Пізніше Д. з'являється в театрі і кіно. Традиц. Д. визначається як літ. жанр, та правильніше було б визначити його як різновид жанру **пригодницького роману**, якому Д. багато чим зобов'язаний, але йому не ідентичний.

Тема злочину традиц. у світ. л-рі (бібл. міф про Каїна і Авеля, ант. міф про Едіпа, "Гамлет", "Злочин і кара"). Але таке широке тлумачення Д. неправомірне. Близьким попередником Д. є авантюрний, зокрема **готичний роман**, який з'явився наприкінці XVIII — поч. XIX ст. (А.Радкліф, Е.Сю, О.Дюма). До речі, саме в цей час в Англії і Франції формуються поліцейські пошукові служби; мемуари шефа паризької поліції Відока відіграли певну роль у формуванні Д. Проте Д. як такий з'являється вперше в США. Його творцем став Е.А.По, який написав кілька оповідань про розкриття злочину ("Убивство на вулиці Морґ", "Пропалий лист", "Таємниця Марі Роже" та ін.). Подальша історія Д. пов'язана з европ. л-рою, причому відразу ж можна виділити англ. (В.Коллінз, А.Конан Дойл, К.Честертон) і франц. (Е.Габоріо, М.Леблан, Г.Леру) школи Д. Особливо слід відзначити творчість Конан Дойла, творця постаті Шерлока Холмса, який став **традиційним образом** і дав численні **наслідування, пародії** та ін. (шерлокіана). Загалом же, поява Д. саме у Франції та Англії зумовлена низкою соці. і власне худож. чинників. У цих країнах раніше, ніж десь, сформувалося громадянське сусп-тво, встановилося верховенство закону і повага до нього, утворилися спеціальні слідчі органи (карна поліція). У худож. відношенні л-ри Англії та Франції завжди йшли в авангарді, тут була розроблена традиція **авантюрного роману**.

У XX ст. Д. стає одним із найпопулярніших видів л-ри, який займає ліву долю в заг. потоці **масової літератури** і відіграє все більшу роль у худож. арсеналі "вел." л-ри. Невипадково Д. називають нар. міфом XX ст., міською казкою. Його популярність свідчить про певні зміни масової свідомості, її інтелектуалізації за рахунок втрати певною мірою рел.-сентиментального начала, характерного для читача XVIII-XIX ст. З ін. боку, Д. моральний за своєю суттю — добро перемагає зло, закон триумфує над злочинцем, приватний детектив — над злочинцем.

Розвиток Д. у XX ст. визначається перевагою англ. і амер. шкіл. У першій з них визнанням лідером є А.Крісті, автор понад ста детективних романів і оповідань, а також Дж. ле Карре,

Дж.Чейза. Амер. школа Д. сформувалась у 20-і роки і представлена іменами Д.Хеммета, Р.Чандлера, Е.С.Гарднера. Перевага англомов. Д. пояснюється відносною стабільністю політ. системи в цих країнах (лише в таких умовах може нормально працювати поліція і приватний розшук), а також поширеністю в світі англ. мови — у багатьох країнах віддають перевагу Д. англ. мовою. Плідно розвивається й франц. детектив — всевітньо відомі твори Ж.Сіменона, Буало-Нарсежака, С.Жапризо. З ін. боку, Д. не приживається в тоталітарних режимах (СССР, гітлерівська Німеччина) саме тому, що закон в цих країнах тлумачили досить довільно, та й приватний детектив — особа, яка чимось переважає державного функціонера, — немислима в тоталітарній системі.

Варто відзначити специфічні риси названих шкіл Д. в англ. Д. домінує логічна загадка, складне нанизування обставин, речей і вчинків персонажів, наявний елемент жадливого, розслідування веде приватна особа, офіційний поліцейський — об'єкт іронії, дія розгортається в патріархальній англ. провінції, дотримано вимог стилю і смаку. У франц. Д. більше уваги приділяється психології злочинця, традиц. зацікавленість злочинами на ґрунті пристрасті, розслідування веде офіційна особа — поліцейський комісар, який викликає повагу. В амер. Д. сильний елемент дії — приватний детектив повинен володіти не лише гострим розумом, а й могутніми м'язами. Дія переноситься на гомінік вулиці Нью-Йорку і Чикаго, мова персонажів досить розкута — т.зв. круті поліцейські історії Хеммета і Чандлера, повага до поліцейського теж досить висока.

Отже, Д. має вже понад півторавікову традицію. Позаяк основною специфічною рисою Д. є його раціональний, логічний характер, то закономірною була поява до 20-х рр. **канону** класичного детективу (цікава паралель з законами класицистичної трагедії). Були розроблені правила Д. (По, Р.Нокс, С.С.Ван Дайн). В узагальненому вигляді ці правила зводяться до таких: 1. Читач повинен мати рівні з Д. можливості до розкриття таємниці. 2. Злочин повинен бути розкритий дедуктивним шляхом, а не за допомогою збігів, двійників, випадковостей, фант., містичних провидінн. 3. У Д. не повинно бути любовної лінії. 4. Слідць не може бути злочинцем. 5. Слідць повинен бути розумнішим за офіційного поліцейського. 6. У слідця повинен бути простосердий друг, який за своїми розумовими здібностями дещо поступається сер. читачеві. 7. Обов'язкова наявність трупа. 8. Слуга не повинен бути вбивцею. 9. У Д. не повинно бути літ. прикрас. 10. Злочин здійснюється лише за особистими мотивами, політиці немає місця в Д., злочинець не повинен бути професіоналом, членом мафії і т.ін. Звичайно, жоден вел. майстер Д. не дотримувався строго цих правил, проте як заг. схема побудови Д. вони становлять інтерес.

Магістральні мотиви Д. такі: 1) Вбивство в зачиненій кімнаті. 2) Психол. загадка. 3) Худож. дослідження справжньої справи. 4) Розгадка шифру. 5) Викриття облудності. 6) Розкриття жахливої таємниці.

Композиція Д. також досить стабільна, вона обов'язково включає в себе такі складники: 1. Експозиція — детектив включається в дію. 2. Огляд місця злочину, врахування доказу. 3. Представлення підозрюваних. 4. Перша спроба рішення. Принцип побудови Д. — ретроспективний, його дія наче прокручена в минуле: злочин є результатом дій, що відбулися до початку оповіді.

Говорячи про жанр, форму Д., часто використовують термін "роман", хоча, на думку Честертон, "Д. повинен будуватися за моделлю новели, а не роману". Очевидно, Честертон має на увазі — глибокого опрацювання характерів, властивого роману, в Д. немає. Існує традиційний набір персонажів: гол. слідць, його простосердий друг, недолугий поліцейський, підозрювані, злочинець. Варіанти можливі, та гол. принцип витримується — в Д. немає місця характерові, це "драма масок, а не облич" (Честертон). На думку Буало-Нарсежака, "тільки-но стають цікавими самі персонажі, а не їх вчинки, ми покидаємо сферу Д." Все це не скасовує, звичайно, психол. вмотивування поведінки злочинця, та весь його характер обмежується моноідеєю злочину.

Нарешті, цікаве питання про хронологію Д. — він досить динамічний. Персонажі багато перемищуються — світ техніки і великих швидкостей ХХ ст. тут цілком доречний: дія відбувається на пароплаві ("Арешт Арсена Люпена" Леблана), потязі ("Східний експрес" Крісті), літаку ("Смерть в хмарак" Крісті). З ін. боку, майже обов'язковий замкнений простір — чи то вагон потягу, салон літака чи пароплава, усамітнений готель ("Мишоловка" Крісті), острів ("Десять маленьких негрят" Крісті). Важливим складником організації в Д. є також сходи — вони служать зв'язуючим ланцюгом між персонажами, але нерідко є місцем злочину. Взагалі, слід відзначити важливу роль топографії в Д. — оповідь часом супроводжується планом або схемою.

Варто розібратися в термінології і відмежувати Д. від ін. видів роману про злочин. Питання термінології досить запутане: у Франції Д. здебільшого визначається як *Roman policier* — поліцейський роман, на відміну від *Roman d'espionnage* — шпигунський роман; у Німеччині застосовується термін *Kriminalroman* — кримінальний роман, в Англії та США — *detective story*.

У будь-якому разі слід розрізняти Д.: кримінальний (поліцейський) і шпигунський романи. Англ. критик С.Симонс так визначає відмінності між Д. і кримінальним романом: "Автор кримінальних романів намагається підпорядкувати дію характерам, творець Д. усе

підпорядковує хитромудрій загадці, доводячи характері і вчинки героїв до абсурду". Існує і чисто формальна відмінність: якщо автор відкриває читачеві злочинця на поч. або в сер. роману і більша частина оповіді присвячена його переслідуванню, то це вже не Д. У цілому ж відмінність між Д. і кримінальним романом нечітка. Принципово відмінний від Д. т.зв. шпигунський роман, де гол. сюжетний стрижень базується на протистоянні розвідок, а не на конфлікті "злочинець — слідць".

З сх. європ. письменників, авторів Д. добре відомі А.Гуляшкі, Б.Райнов (Болгарія), Є.Едігей, А.Збіх, А.Клодзьська, Е.Путрамент, Л.Тирманд, І.Хмелєвська (Польща), Г.Прошкова, Е.Фікер (Чехословакія), Ю.Семенов, бр. Вайнери, О.Марініна (Росія), Р.Самбук, В.Черняк (Україна). Особливості розвитку цього жанру в країнах Сх. Європи зумовлені специфічними умовами соц. і політ. розвитку цього регіону в ХХ ст.: домінує шпигунський роман з елементами Д., в якому переважає тема вгіймання шпигунів з Зх.

Ю.Рогоза, Юрій Попов

ДЕЦИМА (від лат. *decima* — десята).

1. У ширшому значенні — десятивірш.

2. У вузькому значенні — т.зв. клас. децима, або еспінела (від прізвища ісп. поета XVIII ст. В.Еспінеля) — строфа в ісп. поезії, що складається з десяти вірш. рядків з трад. схемою рим: **АввААссDDс**. Переважає метром є хорей. Як вел. строфічна форма Д. має досить складну мовленнєву структуру, яка спроможна втілити розгалужений поет. зміст.

Аби не було змістовного та звукового розпаду Д. на 2 п'ятивірша — кінтілі, після 4-го та 6-го рядків обов'язкова пауза. За змістом 1-4 рядки містять вихідну думку (конфлікт), 5-6 — перехід до 7-10 — розв'язання. Д. використовується в значних за обсягом тв., зокрема в поемі. В ін. л-рах Д. майже не зустрічається.

Див.: *Глосса, Одична строфа.*

Анатолій Волков, Борис Іванюк

ДЖАНГАРЧІ — калмицькі сказителі, виконавці героїчного епосу "Джангар" про подвиги 12 батарів (богатирів) та їхнього ватага Джангара, що вони захищають казкову країну шастя й добробуту Бумбу. Про цей епос у фольклористиці стало відомо лише 1804. Д. зберегли його в кількох варіантах. Найповніші варіанти записано 1911 від Д. Овлана Еля. "Джангар" перекладався різними мовами (зокрема, перші переклади рос. 1854, нім. 1857, укр. 1940).

Див. *Епос.*

Анатолій Волков

ДЖАТАКА (санскритське "розповідь про попередні народження") — жанр дав.-інд. л-ри та фольклору. Виник на основі міфології індуїзму та ідеї метемпсихозу. На європ. ґрунті подібні

думки поділяв Піфагор, а проте відбився худож. повно цей комплекс хіба що у "Метаморфозах" Апулея. Натомість інд. словесність розвинула ланний комплекс ідей в яскраву пам'ятку під олімпійською назвою "Джатака". Для читачів сьогодні це перш за все зб. оповідань про попередні ітілення Будди, що записані були начебто з його слів учнями. Твір входить до складу буддйського канону "Тіпітака", написаного на мові палі (як частка "Суттапітака") — проте, власне, сюди включено лише віршові розділи ("гатха"), які виникли в III ст. до н.е. Проз новели зафіксовано ще пізніше (V ст. до н.е.). За своїм складом це оповідання типу *байки*, які розвивають дуже поширені у світ. фольклорі та л-рі *сюжети* (осел в шкурі лева, ворона, яку облудно улепшує шакал, тощо). Тут чимало елементів чарівної і соц. казки. Сатири. Загалом, це фольклор. історії, начебто механічно зв'язані сюжетом про перевтілення Гаутами, хоча переважно виражають ідею про перемогу вищої справедливості. Проте сама думка про об'єднання цього "низького" матеріалу в *шикл* сюжетів про життя Будди в світі сансари, про його перевтілення в пошуках вивільнення від матерії являє собою вел. епіч. задум, отже — строкатість матеріалу тут суто зовнішня. Читач проходить тут разом з героєм коло перероджень, аби решта решт звільнитися від них; постійно вдосконалює свою карму. Д. здавна широко використовувалась л-рами буддйського регіону та загалом в Азії. Потребує дослідження питання про міграцію сюжетів Д. до л-ри монголів та бурят, а також народів Європи.

Степан Абрамович

ДЖІР або **ЖІР** — жанр казах. фольклору: поет. тв. з вільним римуванням силabisних 7-8 складових рядків. Виконують Д. речитативом джирші. З різних тематичних груп найважливіший Д. — іст.-героїчного змісту — батилар-Д.

Анатолій Волков

ДЖІРШІ або **ЖІРШІ** (від *джир, жир*) — казах. нар. напівпрофесійний виконавець обрядових і лір. пісень, а також вел. сюжетних поем-сказань. На відміну від *акїнів*, Д. не складають фольклор. тв., лише їх виконують. Поряд з акїнами Д. — почесні учасники всіх казах. нар. урочистостей. У киргизів Д. відповідають ірчі та манасчі.

Анатолій Волков

ДИВАН (перс. "запис", "книга") — зб. вірш. тв. (персональний або колективний) в л-рах мусульман. Сх. Складався з трад. жанр. і строфічних форм, розташованих у певному порядку. Жанр-строфічна композиція Д. часто ускладнювалася алфавітною засадою слідування кінцевих літер римованих віршів у кожному жанр. розділі або ж початкових літер тв.

Тематика Д. різноманітна, крім усталених в ліриці елегійних мотивів кохання, долі, вигнання тощо, відбивалися рел. почуття (араб. поет-суфіст

XIII ст. Фарід), розробляли соц. мотиви (узб. поет XVIII-XIX ст. Садік), пародіювалися соц. канони ("Диван одеж" перс.-тадж. поета XVI ст. Махмуда Карі) тощо. Часто-густо тв., що входили в Д., об'єднувалися за тематичними ознаками. Напр., перс.-тадж. поет XV ст. Джамі створив три Д., що відповідають трьом віковим періодам людського життя: "Передмова юності", "Середина намиста", "Висновок життя"; "Скарбничні ознаки" класика узб. л-ри Навої (XV-XVI ст.) являє собою чотири поет. *цикли*, що утворюють т.зв. "великий Д.": "Дива дитинства", "Рідкощі юності", "Дивовижі середнього віку" та "Останні поради старості".

Д. був не лише найпоширенішим рукописним явищем поезії Бл. та Сер. Сх.; він зустрічається і в інд. ліриці (урду-поет XVII-XVIII ст. Фазі, який писав Д. на назмі, тобто римованим двовіршем, що нагадує строфічну форму *масневі*), і в європ. ліриці (стил. Д. Й.-В.Гьоте "Західно-східний диван").

Борис Іванюк

ДИДАКТИЧНА ЛІТЕРАТУРА (від грец. *didacticos* — навчальний) складає в історії світ. л-ри монументальний корпус текстів, але поняття Д.л. було висунуто лише на межі *Просвітництва* та *романтизму*, коли було усвідомлено естет. специфіку красивого письменства, а утилітарно-ідеологічне насичення л-ри почало сприйматися як щось архаїчне. Й справді, саме архаїчні або архаїзуючі епохи бувають перш за все заклопотані ідейно-моралістичною спрямованістю тексту (точніше, "правильною" його спрямованістю). Естет.-худож. складник сприймається як бажана, але другорядна ознака. Це дало свого часу ґрунт В.Белінському для твердження, що Д. л. як такої, мовляв, не існує взагалі; йшлося про те, що найголовніше для справжньої худож. творчості — жива суб'єктивність митця. Проте в усіякі часи, навіть в часи інтенсивного розмежування етич. та естет. в худож. творчості, існує й активно функціонує л-ра, яка має своїм завданням безпосередньо пропагувати моральні істини або переслідує якісь повчальні цілі (звичайно, найзагальнішого характеру). Дидактична за спрямованістю л-ра незрідка вдається до використання худож. форми (жанр. організація у вигляді *байки, притчі, оди, сатири, мораліте* тощо, або ж до використання діалогу, віршованої мови й т.п.) — в цьому її відмінність від, скажімо, сакральних текстів або юридичних записів. Д.л. може дуже широко використовувати поет. образність, зокрема, вона полюбляє мову алегоризації. Саме тому суто наук. або ін. тексти, позбавлені ознак худож. форми, не вважаються за Д. л. (це не поширюється на такі явища, як віршовані математичні правила і т.п.). Але при цьому худож. момент — як, напр., у Євангелії — є лише пристосуванням до "простої" свідомості. Щоправда, не можна встановити чітких кордонів між Д.л. й "власне художньою". Вже в давні часи дидактика органічно зрощувалася з епосом (деякі

частини Біблії, давньоінд. поеми "Магабхарата" і "Рамаяна", "Джатаки" — численні історії про перевтілення Будди в минулому існуванні, записи міфів Давн. і Дал. Сх. тощо). Сюди ж слід віднести такі явища, як поеми античності (Гомера, Гесіода, Вергілія, Лукреція), або навіть аналогічні спроби Нов. часу ("Телемахіда" В.Тредіаковського й подібні до неї тв.). Моралізм — суттєва риса певних худож. жанрів типу байки. Характерне тяжіння Д.л. до ілюстрування ідеологічних, зокрема рел. систем. Дидактичність пронизує сервіч. літ. творчість ("Повчання" Володимира Мономаха", "Повість про Горе-Злощастя" й т.п.). В епоху Сервіччя розквітають жанри мораліте, повчання, **афоризму**, трактату тощо. Навіть зміна або й, часом, "зняття" церк. ідеологічних орієнтацій в епоху **секуляризації** не спроможні підірвати ролі Д.л. (моралізаторські тенденції в епоху **класицизму** або Просвітництва не менш рельєфні, ніж Сервіччі). Міцний вплив такого роду засад відчувається в сфері сх. слов'ян. л-р (тут дається в знаки й візант. ґрунт). Не лише в сер. віки, а й в ближчі до нас часи моралізаторство являє собою важливий чинник змісту (напр., "шкільна" поезія, творчість С.Полоцького, поезія Ф.Прокоповича, А.Кантеміра, В.Тредіаковського, М.Ломоносова, тв. Дмитрія Ростовського, Г.Сковорода та ін.). Звичне для нас поняття примату змісту й "другорядності" формальних рішень, орієнтація на громадсько-іст. масштабність й навіть певний ригоризм у змалюванні внутр. світу особи та її відношенні з оточенням багато в чому зумовлені характером й спрямуванням пошуку класики XIX ст., що зберігала дидактичні підвалини давн. словесності (характерні тут, напр. шукання М.Гоголя, Л.Толстого, Ф.Достоевського, твори Д.Мережковського або "молодших символістів"). Можна твердити, що теорія і практика "соціалістичного реалізму" в першу чергу визначалися орієнтацією саме на дидактизм як основне начало творчості. У краших своїх зразках Д.л. зовсім не обов'язково протилежна свободі поет. "я" — досить згадати "Божеественну комедію" Данте Аліґ'єрі, "Війну і мир" Л.Толстого або політ. агітаційні вірші Т.Шевченка.

Семен Абрамович

ДИСКУРС (лат. *discursus* — міркування, франц. *discours* — промова, виступ) —

1) заг. термін для означення бесіди, розмови, діалогу, проповіді або трактату, напр., "Дискурс (трактат) про природу і розвиток сатири" Дж.Драйдена;

2) вузький термін для означення мови та її використання: Д. людини, філос. Д.;

3) лінгв. термін для означення уривка зв'язаного усного або письмового мовлення, більшого ніж речення. Інколи входить до дихотомії "мова: дискурс" (= мовлення).

Дискурсійний аналіз — лінгв. аналіз уривка (усного/письмового) мовлення, більшого ніж речення для встановлення:

1) ланцюга речень (висловлювань), що відзначені в однаковій дистрибуції;

2) набору засобів лексико-граматичного зв'язку (когезії);

3) правил об'єднання речень в абзаци (параграфі) та абзацив (параграфів) у дискурсі;

4) стратегії мовця введення або зміни теми, а також стимулювання слухача для отримання мовленнєвого зворотнього зв'язку;

5) контенсивної завершеності мовленнєвого уривку (когеренції).

Часом розрізняють лінгвістику тексту (письмового мовлення) і лінгвістику Д. (усного мовлення). Дискурсна компетенція — компонент комунікативної компетенції, що описує можливість мовця породжувати (усний/письмовий) Д. зв'язаний когезією та когеренцією, згідно нормам певного жанру.

Валерій Михайленко

У літ.-знавстві Д. розуміють як сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики; розглядаються у взаємних зв'язках з цією проблематикою, а також у взаємозв'язках між собою. Одиницями Д. є конкретні висловлювання, які функціонують у реальних іст., сусп. і культ. умовах, а у своєму змісті та структурі відбивають часовий аспект, інтеракції між партнерами, що витворюють даний тип Д., а також простір, в якому він відбувається, значення, які він творить, використовує, репродукує або перетворює. Франц. школа Д. (Е.Бенвеністе та його послідовники) виділяє в ньому два основні аспекти: висловлювальний і висловлюваний; перший стосується того акту висловлення чогось (мовлення, записування), який відбувається тут і зараз, а другий — про який мовиться, чи певної фабули або історії (*recit*), що презентується як безособова, відносно самостійна, зі своїми елементами цілісності. Категорія Д. набула ширшого теор. значення у 60-х рр. XX ст. у Франції, звідки поширилася в ін. країни. Вона включила елементи структуралізму, етнолінгвістики і частково пов'язаних з нею таких напрямів, як дискурс-аналіз, **психоаналіз**, рос. **формальна школа**, теорія ідеології Л.Альпосера і прагматика.

У сфері мовознавства за підставою теорії Д. правило твердження про недостатність аналізу мови як **системи**. Розширення проблематики Д. здійснив франц. філософ М.Фуко. Він пов'язав лінгв. аспекти Д. з проблематикою твореної різними Д. понятійної і логічної структури, яка ними починається, розгортається, видозмінюється чи усувається. Теорія Д. визначає різні його типи: Д. політ., правничий, філос., худож.-літ., поточний та ін. В межах окр. Д. інколи вирізняють т.зв. архетексти, або конститутивні Д., які окреслюють і визначають Д. похідні і вторинні. Таким архетекстом у сфері теологічних і катехічних Д. для християн є **Біблія**, філософів — діалоги Платона, в укр. л-рі — тв. Т.Шевченка та І.Франка. Теорія Д., як правило, керується

переконанням, що, незважаючи на їх різновиди, вел. кількість типів, відмін Д., у них діють спільні засади і правила, які визначають іст. способи взаєморозуміння людей між собою та їх пізнавальні можливості. Вона також зауважує взаємопроникнення літ., наук. і філос. Д. Дослідження худож. л-ри як Д. виявляє її єдність поза етнічними, часовими і просторовими межами, а також належність до заг.-поширеної спільності Д. Вчення про Д. відоме під назвами "аналіз Д.", "теорія Д.". Ін. значеннями терміна Д. є: 1) міркування задля встановлення істини; 2) ораторська промова.

Едвард Касперський

ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА — худож., наук., наук.-популярні тв., які написані для дітей. Найчастіше в це поняття включаються також тв. "дорослої" л-ри, що назавжди ввійшли в коло дитячого читання. Д.л. це та л-ра, що відповідає рівневі знань, життєвому досвіду, психол. розвитку дитини й має відповідну тематику й поліграфічне оформлення. Специфіка Д.л. зумовлюється віковими особливостями читачів, адресується дітям певних вікових груп: молодша та сер. дошкільна (3-7 років), старша дошкільна та молодша шкільна (7-11 років), сер. шкільна (від 11-12 до 14-15рр.) і вік ранньої юності або старший шкільний вік (від 15 до 18рр.). Цей поділ умовний, тому в Д.л. не завжди можна провести вододіл між віковими групами. Тв. для кожної з вікових груп мають жанр. й худож. особливості, відповідну тематику: для молодшого та сер. дошкільного віку — **казки**, маленькі вірші, книжки-малюнки на теми з навколишньої дійсності; для старшого дошкільного та молодшого шкільного віку — ілюстровані **казки про тварин**, **байки**, вірші й оповідання класиків і суч. письменників; для сер. та старшого шкільного віку — наук.-худож., пригодницька й фант. л-ра, худож. біографії. Д.л. допомагає читачам краще усвідомити актуальність сьогодення, пізнати минуле, розширює кругозір, збагачує знаннями, розвиває мову, пам'ять, естет. смак.

До Д.л. належить низка тв. усної нар. поезії (**міфи**, **казки**, **пісні**, **приказки**, **загадки**), а також **літературні казки**. Її систематично поповнюють тв. для дорослих (чи повні тексти, чи **адаптації**), починаючи від "Дон Кіхота" М. де Сервантеса, "Робінзона Крузо" Д.Дефо, "Мандрів Гулівера" Дж.Свіфта, "Пригод Мюнхгаузена" Р.Е.Распе, "Хатини дядька Тома" Г.Бічер-Стоу, романів та повістей В.Скотта, Ч.Дікенса, Ж.Верна, Ф.Купера, Ф.Брет Гарта, Марка Твена, Дж.Лондона, Т.Майн Ріда, Р.Л.Стівенсона, Л.Керрала і до тв. суч. л-ри — Х.Беллока, Дж.Даррела, А.Ліндгрена, Е.Кестнера, Дж.Родарі та багатьох ін.

З тв. для дітей виступали відомі слов'ян. письменники: в Польщі Г.Сенкевич ("В пустелі та джунглях"), М.Конопницька ("Про гномів та сирітку Марисю"), Ю.Тувім, видатний педагог

Я.Корчак ("Король Матеуш Перший"), в в Чехії — К.Чапек, М.Майєрова, Болгарії — Елін-Пелін. В Росії — В.Маяковський, К.Чуковський, С.Маршак, А.Барто, С.Михалков, Л.Кассіль, В.Катаєв та ін. В Україні — Марко Вовчок, Л.Глібов, П.Мирний, І.Франко, Леся Українка, М.Кошобинський, Б.Грінченко, С.Васильченко, Н.Забіла, П.Воронько, О.Іваненко, М.Трублаїні, Б.Чалий, Ю.Ярмиш та ін.

Уперше теор. обґрунтування необхідності створення Д.л. дав. чес. педагог-гуманіст Я.А.Коменський у "Вел. дидактиці" (1633-38). Першою дитячою книжкою вважається його "Світ у малюнках" (1658). Спочатку Д.л. ототожнювалася з навчальною (підручники). Писана Д.л. виникла в сер. XVII ст. в Зх. Європі, у Росії — XVIII-XIX ст. З'являються перші спроби її дослідження, визначення особливостей, що впливають з освітньо-виховних завдань. В.Белінський, відстоюючи реалізм і народність у л-рі для дітей, уважав дитяче читання важливим чинником виховання патріотизму: "Дитячі кн. пишуться для виховання, а виховання — вел. справа. Ним вирішується доля людини". Дитячим письменником, писав Белінський, "треба народитися, а не зробитися", підкреслюючи чим не лише своєрідність таланту митця, а й необхідність його глибокої обізнаності з особливостями дитини. Видатний учений-педагог К.Ушинський написав вел. кількість рецензій, в яких проводив думку, що гол. завданням дитячої книжки є прагнення викликати емоційне ставлення до знань, прагнення до пізнання світу, прищеплення навичок самостійного мислення. Помітний вклад у розвиток Д.л. та її вивчення зробив Л.Толстой ("Нова абетка", "Рос. книжки для читання"). Він відстоював право Д.л. на реаліст., зображення дійсності, різноманітність тем, ставив питання про зв'язок Д.л. з педагогікою, вказував на необхідність тісних зв'язків етич. з естет., у тв. для дітей.

Укр. письменники написали чимало тв. Д.л., дбали про видання дитячої періодики. Франко виступає критиком і теоретиком Д.л. Його статті "Жінка-мати", розділ "Лектура для дітей", "Громадські права академіків", "Байка про байку", "Учнівська бібліотека в Дрогобичі" розвивають думки про завдання й покликання Д.л., її ролі в моральному вихованні, про вимоги глибокої ідейності та художності, позитивного виховного впливу л-ри на формування особистості. Цікаві дослідження написали про Н.Забілу — В.Бичко; про О.Іваненко — І.Шкаровська; про П.Воронька — Л.Горлач; про В.Бичка — Б.Чайковський.

Людмила Сердюк

ДИФІРАМБ (грец. *dithyrambos*) — урочистий жанр давн.-грец. хорової лірики.

Первісно був присвячений богу Діонісу, супроводжувався ритуальним танцем під муз.

акомпанемент, мав ознаки діалогічної оповіді, що, зокрема, спричинило появу **драматургії** як літ. роду. Набув завершеності у VII ст. до н.е. завдяки Аріону з о. Лесбос. Найвідомішими представниками цього жанру були поети VI-V ст. до н.е. Сімонід Кеоський, який отримав 56 перемог у дифірамбичних змаганнях, а також Піндар та Вакхлід.

У европ. поезії на противагу ін. жанрам панегіричної типології (**ода**, **гімн** тощо) Д. не поширився (рос. поет XVIII ст. О. Сумароков, франц. письменник XVIII ст. Д. Дідро, нім. поет XVIII-XIX ст. Ф. Шіллер, англ. поет XIX ст. А. Теннісон) і мав переважно приватний характер (напр., анакреонтичний Д.- тост рос. поета XIX ст. А. Дельвіга "Други, пусть года несутся...").

Борис Іванюк

ДІ або **ДІТ** (франц. — слово, вислів) — мал. п'еса фамільярного або актуального змісту: "Пам'ятні Д. Сократа".

Див.: **Максими**.

Людмила Сердюк

ДІАЛЕКТ (грец. *dialektos* — розмова, говір).

1). Варіант мови, яким спілкуються, насамперед в усному мовленні, автохтонні мешканці певної території. Складовими частинами Д. є говірки. Д. має свою звук., акцентологічну, граматичну, словотворчу та лексичну системи, інколи досить відмінні від заг.-нар. мови. Тому він може бути не досить зрозумілим ін. носіям даної мови. Надто це стосується Д. субетнічних груп (в Україні — напр., гуцулів, бойків, лемків, поліщуків, литвинів; у Польщі — гуралів або кашубів, у Чехії — ляхів, у Німеччині — швабів, баварців). Відмінності між Д. зумовлені географічними, етнографічними, іст. чинниками, територіальними особливостями природи, господарства, побуту, іст. долею. Для України це, передусім, багатівкове роз'єднання етнічної території чужими державами. Іст. Д. передують складанню заг.-нар. мови. З поширенням писемності та шкільництва, засобів масової інформації вживання Д. зменшується. Але варіанти літ. мови, що спираються на певні діалекти й традиції, фактично зберігаються дотепер: **дялько** — **вуйко**; **поїзд** — **потяг**; **будь ласка** — **прошу**; **йй-бо**, **йй-богу** — **бігме**; **процент** — **відсоток**. Засвоєння укр. унормованою мовою **діалектизмів** має позитивне значення для її дерусифікації. Інколи, крім територіальних Д., говорять про соц. Д., чи соціолекти. Аби не припускати термінологічного плутання, доцільно вживати для соц. варіантів мови термін **жаргон**, а слова, що належать до жаргону, звати **жаргонізмами**.

2). Термін Д. перенесено з філології до муз. знавства, де він позначає територіальний варіант нац. муз. мови. Муз. Д. пов'язаний з мов. Д., але їх територіальні межі не завжди збігаються. Муз. Д. складається на основі найулюбленіших у даній

місцевості пісенних тем, сюжетів, особливостей віршування, ритмо-мелодики, а також контекстуальних складників (артикуляція, темпоритмові й темброві характеристики), напр., муз. Д. Гуцульщини або Лемківщини.

Анатолій Волков

ДІАЛЕКТИЗМ — слово або словосполучення з **діалекту**, яке вживається в літ. мові, зокрема в худож. тексті. Різновидом Д. є провінціалізм - слово або вислів, що властиві говірці певного міста.

Генетично Д. можуть бути: **архаїзмами** — давн. словами та словосполученнями, що зникли в унормованій мові, але збереглися в діалекті; **варваризмами** — русизмами, **полонізмами**, **германізмами**, румунізмами тощо, **етнографізмами** — специфічними словами та виразами, що властиві для території (етнографізмами часто є водночас варваризмами). Найхарактернішими є лексичні Д., напр., зх.-укр.: **газда** (господар), **газдувати** (господарувати), **барабольа**, **бульба**, **мандибурка** (картопля), **направші** (напростош). Розрізняють також Д. фонетичні: **жмит** (жмут), **Буковена**, **одинайцять**, акцентологічні: **Тарасá**, **Марка́**, словотворчі, словозмінні, семантичні - однакові слова мають різне значення в Д. та літ. мові: фразеологічні Д. мають синоніми в літ. мові. Це не стосується етнографічних Д., що позначають характерні для даної території поняття, предмети, явища природи (**смерека**, **полонина**, **плай**), господарства (**гражда**, **колиба**), одягу (**кресаня**, **кептар**), побуту (**табівка**, **бартка**), нар. культури (**співанка**, **примівка**, **флюяра**).

Д. є важливим резервом збагачення літ. мови. Через іст. обставини в розвитку укр. літ. мови значення Д. дуже вел. й своєрідне на різних іст. етапах. На стадії формування літ. мови межа з діалектами була недосить відчутна: полтавські Д. в І.Котляревського, П.Гулака-Артемовського, П.Мирного, харківські в Г.Квітки-Основ'яненка, київські в Т.Шевченка (напр., **ненатля** - неситість: "Ось слухай же, що роблять заздрощі на світі і **ненатля** голодная", **перетика** - смуга дерев або кушів, що відмежовує ділянки землі: "У **перетику** ходила по горіху"), у І.Нечужа-Левинського (напр., "Потім викопали **кабицю**, чи піч, для казана з смолою, котрою мазали мережі"), "Ти ні до якої роботи не здатний, а здатний тільки **файдою** когось приганять" (**файда** — батіг), чернігівські в П.Куліша. З 2-ої пол. XIX ст. до 1-ої третини XX ст. літ. мова унормовується на основі середньонаддніпряньського Д. Ці норми лише поволі визнавалися на Зх. Україні (М.Шашкевич, Ю.Фельдкович, І.Франко та ін.). Певною мірою це пояснюється тим, що письменники переважно відображували нар. життя та реальну мову населення Карпат і Прикарпаття. В деяких авторів Д. вживаються так рясно, що це утруднює сприйняття їхніх тв.: напр., у т. зв. Покутської трійці: В.Стефаніка, М.Черемшини,

Л.Мартовича. Виваженіше використання Д. у прозі Франка: більше в мові дійових осіб, менше в автор. мові. Окр. Д. зустрічаються й у новітніх письменників (напр., чернігівські Д. в П.Тичини). У багатьох випадках важко вирішувати, чи вживання Д. є неусвідомленим як відбиття рідного письменникової діалекту, або усвідомленим як прагнення адекватно відобразити реальне життя й побут, отже, мову персонажів.

Можна чітко виділити кілька функцій умисного вживання Д.:

1) створення місцевого колориту. Так рясно наситив гуцульськими Д. М.Коцюбинський повість "Тіні забутих предків": **дробета**, **коц**, **лудіне**, **плай**, **черлена хустка** тощо;

2) мов. характеристика персонажів;

3) сатира: напр., І.Некрасевич (1742-96) — пн. Д., Котляревський — полтавські Д., Остап Вишня — слобожанські Д.

Ці функції можуть поєднуватися.

У теорії та практиці **художнього перекладу** знаходження відповідників відтворюючим Д. першотв. є дуже складним і важливим завданням.

Анатолій Волков

ДІАЛОГ (від грец. *dialogos* — розмова, бесіда). Термін Д. вживається для позначення кількох явищ.

1. Форма усного спілкування двох або кількох осіб. один з основних (поряд з монологом) типів мовленнєвої комунікації.

2. Частина **тексту**, що відтворює словесне спілкування персонажів. У цьому значенні особливості Д. значною мірою зумовлені родом та жанром л-ри: в драмі Д. є гол. засобом розкриття характерів і розвитку дії; в епіч. жанрах Д., як правило, співіснує з автор. мовою. Проз. тв., де переважає діалог, наближується до драм. форми (напр., "Гаркуша" Г.Квітки-Основ'яненка, "З міста ідуци" В.Стефаніка). Найрідше Д. зустрічається в монологічній за своїм характером ліриці. Виняток складає т.зв. **амебейна композиція**, приклади якої можна знайти у фольклорі, а також у Лесі Українки ("Мамо, іде вже зима"), І.Виргана ("Розмова"), М.Лермонтова, Ю.Левітанського та ін. В ускладненому варіанті — в О.Олеса.

3. Самостійний **жанр** переважно філос., крит. чи публіцистичної л-ри, в якому автор. ідеї викладаються у формі співбесіди чи диспуту. В залежності від мети Д. може бути дослідницьким, дидактичним, сатир. та ін.

Д. уперше з'являється в егип. ("Діалог розчарованого зі своєю душею") та інд. ("Багавадгіта", упанішади, пізніше — "Мілндапаньха") л-рах: окремі діалогічні розділи містять **Біблія** та деякі тексти л-ри раннього буддизму. Клас. форми Д. набув у Греції IV ст. до н.е. у творчості учнів Сократа — Платона, Ксенофонта, Антисфена та ін. (**Сократичний діалог**). Сократівська діалогічна традиція в

подальшому була сприйнята **Меніпповою сатирою**, **діатрибою**, лукіанівським діалогом та ін. З часу виникнення **меніппеї** (III ст. до н.е.) можна говорити про розпад синкретичного Д. на філос., літ., а пізніше — публіцистичні, літ.-крит. та ін. Паралельно одразу після Платона Д. починає використовуватись з дидактичною метою (Арістотель, перипатетики). Під впливом Платона (надто на рівні тематики) та Арістотеля створює Д. Цицерон, наповнюючи їх, звичайно, і власним риторичним змістом.

В ранньохрист. л-рі Д. використовувався як засіб **апології**, полеміки та настанови (Юстин, Ориген, Мефодій Олімпський, Августин та ін.). Ця ж тенденція закріплюється й у філос. Д. Сервіччя (Абеляр, Ансельм Кентерберійський та ін.), де сократична діалектика використовується як техніка диспуту.

Нов. розквіт діалогічних форм відбувається у добу **Відродження** і пов'язаний перш за все з діяльністю італ. гуманістів (Л.Бруні, Л.Валла, К.Ландіна та ін.). Значне місце посідає Д. у творчості П.Аретіно, У. фон Гуттена, Еразма з Роттердаму. Починаючи з Миколай Кузанського, Д. виступає як форма викладу філос. ідей, до якої часто звертаються мислителі платонівської орієнтації (Дж.Бруно, Н.Мальбранш, Б.Паскаль, Дж.Берклі та ін.)

Діалогічна форма як засіб зближення людей, як можливість усунення ієрархічних відносин між автором і читачем чи між співрозмовниками, була популярною у просвітителів, особливо — у Д.Дідро (і філос., і ест. праці, і драм. трактат, і худож. тв.). Неодноразово до Д. зверталися Й.Г.Гердер, Й.В.Гьоте та ін. В XIX ст. Д. високо цінувався багатьма філософами і письменниками як форма адогматичного мислення (А. та Ф. Шлегелі, Ф.Шеллінг, К.Зольгер, Ф.Достоевський, В.Соловйов). В XX ст. Д. втрачає значення як філос. жанр, але продовжує використовуватись в худож.-публіцистичних та літ.-крит. тв. (А.Луначарський, А.Жід, П.Валері, П.Клодель, Ж.Бернанос та ін.)

В укр. л-рі своєрідні Д. XVII-XVIII ст. передували **шкільній драмі**. Д. писалися на побутові та іст. теми, а перш за все — розробляли бібл. **традиційні сюжети** (А.Скульський, П.Беринда, І.Волкович, С.Дівович, І.Некрасевич). Філос. діалог був гол. жанром і в творчості "українського Сократа" Г.Сковороди ("Наркисс" та "Книга Асхань" — Д. сократичної традиції про "пізнання самого себе"; "Двоє", "Діалог про давній світ"(1772), "Потоп Зміїн" (1791) та ін.).

Олександр Бойченко

ДІАТРИБА — (грец. *diatribe* — розмова, філос. бесіда, повчання) — основний жанр кінчної л-ри, як правило — невел. морально-філос. проповідь, що характеризується простотою й дотепністю, образним та жвавим викладом кінчних ідей і розрахована на рівень сприйняття широких мас.

Генетично Д. пов'язана з усною діалогічною традицією, започаткованою Сократом (М.Бахтін називає Д. одним з продуктів "розпаду" **сократичного діалогу**) і підхопленою філософами-кініками Антісфеном, Діогеном та ін. Щоправда, діалог набуває в Д. явно риторичного забарвлення: часом Д. розгортається як диспут з уявним суперником, що по суті служить тільки приводом для висловлення кінічних поглядів на проблеми життя і смерті, багатства й бідності, релігії та добродетності тощо.

Остаточо Д. сформувалася в творчості Біона Борисфеніта (III ст. до н.е.), який активно використовує жартівливі **неологізми**, фольклор. мотиви, лайливі вирази і часто пародіює тв. "серйозної" л-ри.

Як жанр, що порушує всі можливі клас. норми, Д. поряд з **Меніпповою сатирою**, досягає найбільш органічного вираження кінічного світогляду, в межах якого крит. переосмислюються трад. культ. цінності.

Цілком закономірно, що разом з ідеями кінічної філософії Д. була запозичена рим. стоїками та близькими до стоїцизму письменниками (Гораций, Сенека, Ювенал, Епіктет, Максим Тірський та ін.). Одночасно, саме Д. відіграла роль літ. основи в процесі формування христ. проповіді.

Олександр Бойченко

ДІАХРОНІЯ (від грец. *dia* — через, кризь та *chronos* — час) — термін, запропонований швайц. філологом Ф. де Соссюром, — розгляд мов. явищ у іст. еволюції. Вивчення мов у Д. — предмет діахронічної (еволюційної) лінгвістики. У літ-знавстві вивчення фактів у Д. — визначальна особливість іст. підходу в протилежність типології, яка виходить з **схронії**.

Анатолій Волков

ДОЙНА (рум. *doina*) — типовий для сх-роман. фольклору жанр лір. пісні, що виражає почуття туги і суму (*dog și jale*). Дойна відрізняється від ін. пісенних жанрів румунів — протяжною елегійною мелодією. Перші писемні відомості про Д. знаходимо в праці "Descriptio Moldaviae" (Описання Молдови, 1716) Дмитра Кантеміра (батька відомого рос. письменника Антіоха Кантеміра). Термін був поширений переважно на території колишнього Молдавського князівства; для Трансильванії характерна і форма "daina". До рум. дойн типол. близькі (за астральною, природною символікою) деякі литов. і латис. "дайни", що належить до найбільш давн. видів лір. поезії цих народів (див. особливо "Latvian dainas" Кришьяніса Барона, вид. 1834 р., та ін.). В заг. рисах подібні умови розвитку рум. дойн і латис. дайн, пов'язаних з багатвіковою боротьбою народів проти чужоземних поневолювачів (в Латвії проти герман. лицарів і нім. колоністів, в Молдові і Валахії — проти османського іга). Звідси мінорна тональність багатьох цих лір. пісень.

З румун. "doina" і балт. "daina" генетично (спільним мов. джерелом (**архетипом**) пов'язане і укр. слово "дана". На Закарпатті і на Буковині: "ей дану, каже, дану", "шида річка дана" чи на Верховині: "яка ж ти миленька — е-ге-ге, майдана-дана..." В зб. С.Шасного, виданому у Львові 1864, зустрічається форма "daina" (ідентична з рум. і лит-латиською) — "А я собі заспіваю: "Ой ду-ду-ду, дайна". Приспів "dana" відомий у словац. і поль. лір. піснях, а також в угор. фольклорі "dana-dana-dal", звідки походить дієслово "danolini" — співати.

Рум., укр. та ін. вченими були висловлені численні гіпотези щодо етимології слів "dana-daina-doina". Більш аргументоване припущення класика рум. філології, історії і л-ри Богдана Петричейку-Хаждеу (1838-1907) — глибокого знавця багатьох мов, в т.ч. слов'ян. (укр., рос., поль. та ін.). В книзі "Із історії румунської мови" (1883) він звернув увагу і на ірське слово "dan" (пісня, поема), іран. "dana" (пісня жіночого хору), авестійська "daena" (пісня). Використовуючи порівняльно-іст. метод, Хаждеу відновив архетип дана, який, на його думку, можна зіставити з санскрит. "dhan" — "дзвеніти", "звучати".

Гіпотезу Хаждеу поділяють і суч. філологи: рум. академік А.Росетті, ківч. романіст проф. С.Семчинський та ін. На думку укр. вченого, форма "дана" в укр. піснях є також ремінісценцією праїндоевропейської *dana*, однак на відміну від сх-роман. "daina-doina", авестійське "doena", балт. "daina", в укр., як і в угор., словац. і поль. мовах це слово цілком деетимологізувалося, втратило свій попередній зв'язок із значенням "пісня", трансформуючись в приспів. Цей процес був характерний особливо для Карпат. регіону.

У XIX-XX ст. на основі фольклор. моделі у рум. розвивається своєрідний поет. жанр ("Дойна" В.Александрі, "Дойна" М.Емінеску та ін.). Худож. образ **Дойни** символізує рідну землю, Батьківщину (одноіменні поема Дж.Кошбука, драма Й.Друце та ін.).

Григорій Бостан

ДОЛЬНИК (термін В.Брюсова) — тип вірша, у якому в міжкітвомі інтервалі (можливо і в анакрузі) виникає пропуск (стягнення) ритм. передбачуваного ненаголошеного складу, що виражається мов. паузою (звідси і друга, що є маловживаною, назва С.Боброва "паузник"). Це стягнення дозволяє розглядати Д. як поєднання дво- і трискладових стоп. Розрізняють анапестоямбічний (U U _ U O _ або U U _ O U _), дактилохорейчний (U U _ U O _ або U U _ O U) дольники; амфібрахій же може поєднуватися або з ямбом (U _ U U _ O U _ U), або з хореем (U _ U O _ U). Назагал, об'єм анакрузи й інтервалу в "урегульованому" Д. коливається від 1 до 2 складів і є за своїм характером змінним, припустимими вважаються і пропуски метр. наголосів (**іктів**), окрім останнього, в кожному

вірш рядку або поява надсхемних наголосів: можливі і "сильні", тобто двоскладові, стягнення і т.зв. "наддольниках" (інтервал нульовий) або, навпаки, збільшення складового об'єму інтервалу (гіперметрія) в "неврегульованих" Д.: у врегульованому (або симетричному) Д. стягнення відбувається в одному й тому ж місці вірш. рядків. Такий Д. називають також **логедом**.

В Україні подібні до Д. вірш. конструкції зустрічаємо в нар. пісні, відтак — у поезії XVIII-XIX ст. (Г.Сковорода, Т.Шевченко, І.Франко, В.Самійленко). Але загальноуживаним Д. стає у XX ст.: М.Семенко, П.Филипович, Є.Плужник, Л.Первомайський, А.Малишко, Д.Павличко, В.Симоненко, Л.Костенко, В.Стус.

Приклад врегульованого Д.:

Тільки тобою білий святиться світ,
тільки тобою повніться брости віт.
І парувала духом твоїм рілля,
тільки тобою пишиться немовля,
І тільки калинові пишиться над водою. —
Тільки тобою, тільки тобою!
Тільки тобою серце кричить мого,
тільки тобою сили мені стає
І ділі брести хутою світовою,
тільки тобою, тільки тобою.

(В.Стус)

Приклад неврегульованого Д.:

Для чорні лебеді календарного білого моря
U _ U _ UUUU _ U _ U _ U
випливають із ночі і знову кулять у ніч
UU _ UU _ UU _ UU _ U _
Лебедин і лебідка лебедин і лебідка
UU _ UU _ UUUU _ UU _ U
чорні лебеді часу з лебединої пісні сторіч
U _ UU _ UUUU _ UU _ UU _

(Ліна Костенко)
Борис Іванюк

ДОМИСЕЛ — термін, що використовується деякими дослідниками поряд з термінами **вимисел**, "уява", "вігадка" іноді як синонімічне, а іноді — як зовсім протилежне їм поняття. Найчастіше його порівнюють з поняттям "вимисел", яке багато письменників (Леся Українка, М.Горький, М.Пришвін та ін.) взагалі не відрізняли від "Д.". При цьому Леся Українка зближувала обидва поняття з "вігадкою", а Горький — з "фантазією". Деякі вчені (напр., А.Бандура) заперечують термін "вимисел" і замінюють його Д.

Більшість учених України та Росії використовували обидва терміни, хоча розуміються вони по-різному. Напр., Моташов підкреслював, що Д., на відміну від "вимислу", є додатком "від автора" до описуваного іст. факту і є обов'язковим засобом худож. втілення дійсності в іст. **жанрі**. Поряд з багатьма ін. вченими Моташов виділяв як особливі види вимисел і Д. в іст. романі (реаліст.), тобто в такому тв., де вони є засобами худож. втілення характеру іст. діяча і підпорядковані створенню худож. правди. О.Білецький звертав увагу на те, що "вимисел" і "Д." — це два типи худож. тв., протиставлені один одному, причому тв., засновані на "Д.", намагаються максимально наблизитись до життєвої правди, а тв., засновані на "вимислі" —

це ті, в яких уява бере верх над спостереженням. Взагалі, "вимисел" і "Д." є худож. втіленнями уяви, яка притаманна будь-якій формі творчості, в тому числі й наук.

Юрій Ткачов

ДОНКІХОТІАДА — сюжетний тип **роману**, написаного зразком "Дон Кіхота" М. де Сервантеса. Його композиційні особливості пов'язані з одним із трад. для л-ри конфліктів — між будь-якою надмірною властивістю людини (ідея, намір, уявлення тощо) та навколишньою дійсністю (**Донкіхотство**). Зміст цього конфлікту передбачає, по-перше, періодичну зміну композиційної т.з. на одне і те ж явище, принаймні, подвійний погляд на нього — "азередини", з боку героя, та "ззовні" — з боку споглядача, в ролі якого може виступати автор, оповідач, ін. персонаж тощо; по-друге, оскільки свій намір гол. герой бажає втілити у дійсність, а він постійно при зіткненні з типовими обставинами життя виявляється неспроможним, **сюжет** роздрібнюється на окр. епізоди, кожний з яких тяжіє до власної завершеності, яка характеризується наявністю зав'язки, кульмінації та розв'язки. Щодо цього сюжетний тип Д. є типол. близьким до сер.-вничного, а також **шахрайського роману** з його низкою епізодів, об'єднаних наскрізним героєм.

До тв. світ. Д. належать перш за все ті, які наслідують пригодницькі риси сюжету сервантесівського роману: "Пунктуальний лицар" А.Барбадильо, "Згадки про незвичайне життя... Мартина Скриблеруса" О.Попа, написані у співтворстві з Дж.Арбетнотом та Дж.Свіфтом, "Дон Кіхот жіночої статі" Ш.Леннокс, "Перемога природи над замріяністю, або Пригоди донна Сільвіо де Розальви" Віланда та ін. Але до більш широкого кола тв., що свідомо орієнтувались на сюжетний досвід "Дон Кіхота", входять "Історія Джозефа Ендруса та Абрахамса Адамса" Г.Філлінга, "Тартарен тарасконський" А.Доде, "Подорож Веніаміна Третього" Менделє Мойхер-Сфоріма (євр. "Дон Кіхот", за виразом поль. письменника К.Юноші, який переклав цей тв. поль. мовою), "Злочин і кара" та "Ідіот" Ф.Достоевського, "Пригоди Тома Соєра" М.Твена, "Монсеньор Кіхот" Г.Гріна та ін. Д. використовувалася й у кінематографі (напр. фільми Ч.Чапліна "Пілігрим" та "Бродяга").

Д. належить до одного з трад. типів сюжетної організації оповідного тв. (поряд з **одиссеєю**, **робінзонадою**, **донжуаніадою**, **швейкадою** тощо).

Борис Іванюк

ДОНКІХОТСТВО (від імені гол. героя роману М. де Сервантеса "Дон Кіхот") — прозивне поняття, зміст якого відбиває акцентувану поведінку людини з настановою на втілення заг.-людського ідеалу, що призводить до конфлікту між нею та реальною дійсністю.

Д. не адекватне семантичному потенціалу сервантесівського героя, хоча він являє собою

перше персоніфіковане узагальнення цього конфлікту. Якщо образу лицаря з Ламанчі притаманна багатозначність, яка не тільки не вичерпується протягом його довгого рецептивного життя, але й набуває подальшої символізації, пов'язаної з наростаючим усвідомленням утаємненості людського буття, то змістовність Д. залишається в принципі незмінною, про що свідчать перш за все його численні худож. модифікації у світ. л-рі — від прямого наслідування комплексу протообразу до типол. співвідносності з ним.

Мінливим є ставлення до Д., яке може коливатися від апологетики до сарказму, причому не тільки в діахронічному та синхронічному планах сприйняття, а навіть у межах одного тв., що залежить від цілої системи чинників: змісту автор. світообразу, іст. обставин, нац. традиції тощо. Найбільш суттєвим є внутр. суперечливість самого Д., яку треба вважати однією із структурних ознак конфлікту, що має загальнолюдське значення. Це конфлікт між двома половинками земної свідомості: "світ в людині" та "людина в світі", який набуває в образі гол. героя роману трагікоміч. напруги. Відсутність взаємокорекції між, з од. боку, надмірною інтровертованістю, зосередженням культивуванням власних фантазій, а тим більше, ініціативною спробою їх реалізації, а з ін. боку, рефлексивним самоусвідомленням, опосередкованим законами дійсності, зокрема, колективним життєвим досвідом, і є Д. в його соц.-психол. прояві. Невипадково, багато наук антропоцентричного кола використовують образ Дон Кіхота в його прозвінному значенні як образ-поняття. Напр., в біосоціології він поряд з іншими іст. та літ. персонажами вважається ідеальною іпостассю типол. подібних людей, їх свого роду внутр. образом.

Донкіхотство, як гамлетизм, фаустіанство, донжуанство та ін., належить до трад. наскрізних мотивів всієї світ. л-ри. Його персоніфікованими носіями так чи інакше є Мюнхгаузен, Піквік, Уленшіпгел, Інсаров, Мишкін, Емма Боварі, Сірано де Бержерак (одноіменна п'єса Е.Ростана), герої романів Е.М.Ремарка та ін.

Щодо ймовірності появи образів-персонажів Д. типу у різних нац. л-рах, то найбільш симптоматичними умовами для цього є так звані "перехідні періоди" історії, коли трад. зв'язки між людиною та навколишнім світом руйнуються, і відчужена від останнього особа опиняється в екзистенціальній ситуації вибору життєвої орієнтації, яка набуває часової характерності: або пристосуватися до сьогодення, або виробити настанову на майбутнє, або законсервуватися у минулому. Зміст останнього варіанту вибору найбільше відповідає психол. умовам виникнення Д. як іст. явища. Крім того, вибір життєвої орієнтації тою чи іншою мірою пов'язаний з ідеалом. Зокрема, трад. ідеал заг.-людського значення атрибутовано минулим, що в цілому є

властивістю потенційного, пасіонарного Д. (Обломов з одноіменного роману О.Гончарова). Нарешті, за умови дієвої спроби втілення "високого" ідеалу в життя вибір набуває ціхованості Д.

Врахування всіх цих складників в їх органічній єдності гарантує семантичну повноту Д., а ігнорування або акцентування одного з них призводить до звуження змістовного обсягу цього поняття до "божевільності", "дивацтва", "ексцентризму", "навіженства" тощо, хоча деякі окр. ознаки та властивості Д. не можуть не бути притаманними багатьом персонажам світ. л-ри.

Борис Іванюк

ДРАМА (грец. *drama* — дія) —

1. У широкому значенні — літ. рід. Інакше — **драматургія**.

2. У вузькому розумінні — один з трьох видів драматургії (або драми як літ. роду), "середній" між **трагедією** та **комедією**, з похмурою чи сумною розв'язкою. На відміну від трагедії Д. не вирішує глобальні філос. та ін. проблеми, а відображає приватне життя людини в її стосунках із соц., політ., побутовим, родинним середовищем. Конфлікт Д. являє важку боротьбу гол. героя з переборним началом, з силою, яку можна перебороти, та герой у цій боротьбі не перемагає. Якщо обставини склалися хоча б у дечому інакше, герой міг досягнути своєї мети. Але саме ланцюг обставин, навіть конкретних подій, часом начебто дріб'язкових випадків, затягує героя. Катастрофа героя є значною мірою наслідком випадковості, що через неї діє закономірність. У цьому полягає засаднича протилежність Д. та трагедії. В трагедії шаслива розв'язка принципово неможлива: герой мусить зазнати катастрофи. Д. завершується поразкою, або загибеллю гол. героя. Проте можлива й відносно "шаслива" розв'язка (О.Островський "Таланти й поклонники", "Остання жертва", О.Вампілов "Качине полювання").

Герой Д. не виняткова особа (як у трагедії), а звичайна пересічна людина (незалежно від того, чи це — позитивний, чи негативний персонаж). Часто він знаходиться в незгоді з оточенням. Для Д. характерна розробленість внутр. дії персонажів, їх психол. нюансів. При цьому наголошується на суто психол., або на соц. характеристиці. А втім, у різному співвідношенні ці два аспекти в більшості випадків поєднуються.

Хронотоп Д. ясний: нац., соц., побутове тло визначено, конкретно розроблено, так само як і час, коли відбувається дія. Це впливає на формування характерів і дію персонажів. Часова невизначеність або понадчасовість, тим більш **анахронізм**, так само як і позанаціональність не мають місця. Вчинки персонажів мотивуються реально, життєподібно **сюжет** спирається на дійсність, на спостереження над життям. Мов. партіям персонажів притаманна відмова від поет.-риторичних засобів **класицизму** та, певною

мірою, романтизму, наближення до живого мовлення. Для характеристики персонажів і оточення вільно вживаються **жаргонізми**, **діалектизми** та ін. шари неунормованої лексики. **Архітектоніка** переважно гармонійна, кількість ліричних осіб невелик. Проте можливі масові нар. сцени, надто в укр. Д. XIX ст. Фант. первень мало вживаний. Припустимі лише прийоми умовної фантастики, напр., поява на кону мертвих або присутніх лише в ув'язненні героя персонажів як уяочення внутр. переживання героя, тобто фактично як сценічне уречевлення внутр. діалогу або **полілогу** (К.Симонов "Четвертий", Й.Друче "Святая святых"). Д. пишуться майже виключно прозою. Це не стосується **романтичної драми**.

Д. народилася на противагу трагедії, а також комедії, як сер. вид, що заповнив величезну сюжетно-тематичну прірву між ними. Інколи вказують, що першовірії Д. були ще за ант. часів (напр. соц.-побутова Д. "Іон" Еврипіда, п'єси Менандра). Важливіше те, що накопичення "сумного" матеріалу в межах комедії ще від Аристофана підказувало необхідність формування відповідного такому матеріалові особливого літ. виду — Д. У XVIII ст. постають хронологічно перші гатунки — антикласицистичні "серйозна комедія", "слізлива комедія", **мішанська драма** (іст. й термінологічно ці гатунки важко виокремити). В І-й пол. XVIII ст. це поодиноким прикладом мішанської Д. є "Лондонський купець, або Історія Джорджа Барвелла" (1731) Дж.Лілло. Теоретиками цього нов. жанру були Д.Дідро та Г.Е.Лессінг. В 1750-75 рр. мішанська Д. бурхливо розвивається в Англії, Франції, Німеччині, Росії. На межі XVIII-XIX ст. виникає романт. Д.

Жанр власне Д. сформувався в **реалізмі** та **натуралізмі**, коли вона стає найпоширенішим театр.-драм. гатунком; розмежовувати реалістичну та натуралістичну Д. важко та й, зрештою, недоцільно. В межах Д. виникли жанр. різновиди, що відмежовані за різними параметрами. Ці межі умовні, а ті самі п'єси часом враховують то до одного, то до ін. різновиду. Тим більше, що при сценічному втіленні режисерськими, актор., сценографічними засобами наголошується на певному жанр. аспекті. Здебільшого вирізняють такі гатунки: **побутова драма** ("Гроза", "Безприданниця" О.Островського, "Дві сім'ї" І.Карпенка-Карого); соц.-побутова ("Назар Стодоля" Т.Шевченка, "Украдене шастя" І.Франка); соц.-психол. ("Чобан", "Глитай, або ж Павук" Карпенка-Карого, "Не судилося", "Талан" М.Старицького, "Мертва хватка" Дж.Голсуорсі, "Біг" М.Булгакова); звичаєво-психол. ("Мачуха" О.де Бальзака, "Нора", "Привиди" Г.Ібсена, "Перед сходом сонця", "Пацюки" Г.Гауптмана, "Пані Малішевська" Г.Запольської, "Житєйське море" Карпенка-Карого, "Блакитна троянда" Лесі Українки, "Брехня", "Чорна Пантера і Білий Ведмідь" В.Винниченка); політ. ("Кримулій Корд"

М.Костомарова, "Остання ніч" М.Старицького, "Важкі батьки" Ж.Кокто). Окр. чітко окреслену групу складають іст. Д. ("Бояриня" Лесі Українки, "Алмазне жорно" І.Кочерги).

У XX ст. поетика Д. все більш визначається літ. **напрямом**, до якого належить автор, і відповідно **стилем**. Саме за цими ознаками вирізняють такі жанри як символічна Д. (М.Метерлінк), експресіоністична Д. (Л.Андрєєв, Г.Кайзер, В.Газенклевер), поет. Д., **епічна драма**, гротескна Д., **драма абсурду**, інтелектуальна Д. (Б.Шоу, Л.Піранделло, Ж.П.Сартр, Ж.Ануї). За останнє сторіччя Д. сягнула до **традиційних сюжетів та образів** як умовного засобу тлумачення проблем сьогочасності ("Кассандра" Лесі Українки, "Орфей спускається до пекла" Т.Вільямса).

Незважаючи на розвиток найрізноманітніших драматургічних жанрів і жанр. різновидів, Д. дотепер залишається одним з найпопулярніших літ.-театр. видів.

Людмила Волкова

ДРАМА АБСУРДУ (театр 'абсурду, антидрама, театр парадоксу) — жанр. течія в **модернізмі**, яка сформувалася у Франції в 50-60 рр. та вплинула певною мірою на розвиток европ. та амер. драматургії 2-ої пол. XX ст. Основним світоглядним принципом Д.а. є поняття "абсурду", тобто споконвічне протистояння людини та навколишнього, особистості та сусп.-ва, індивідуальності та натовпу; відсутність у світі логічних, положено-наслідкових зв'язків та, як вислід, трагічність, розгубленість, покинутість, відчуженість людської особистості. В філос. аспекті Д.а. значною мірою базується на окр. положеннях філос. доктрин С.К'єркегора, З.Фройда, М.Гайдеггера, Ж.П.Сартра, А.Камю.

Найяскравішими представниками Д.а. були Е.Йонеско, С.Беккет, Ж.Жене, А.Адамов (Франція); Ф.Аррабаль (Іспанія); Д.Бушцаті, Е.д'Ерріко (Італія); Х.Пінтер, Н.Сімпсон (Англія); С.І.Віткевич (Віткази), С.Мрожек (Польща).

В рос. драматургії абсурдистами були оберіути Д.Хармс ("Єлизавета Бам") та О.Введенський ("Ялинка у Іванових"), стилістика Д.а. притаманна п'єсам А.Платонова "Біси" та Євг.Харітонова "Дзінь".

"Класичними", всесвітньо відомими п'єсами Д.а. стали "Ліса співачка", "Носороги", "Сплячі" Йонеско; "Очікуючи Году", "Шасливі дні" Беккета; "Балкон" та "Служниці" Жене; "Пародія" Адамова; "Танго" Мрожека; "Шевці" Віткевича.

В укр. л-рі XX ст. Д.а. представлена п'єсами І.Костецького "Спокуси несвятого Антона", "Близнята ще зустрінуться", "Дійство про велику людину". До Д.а. належать і п'єси репрезентатів т. зв. нов. хвилі: В.Діброва — "Короткий курс", "Двадцять який-то з'їзд" і О.Лишеги "Друже (лі Бо, брате Ду Фу)".

Ест. програма Д.а. базується на відмові від традицій клас. драматургії та намаганні створити принципово нов. театр. Теоретик Д.а. М.Есслін підкреслював, що Д.а. — це чинник створення "нов. мови, нов. ідей, нов. життєвої філософії ... цілого зх. світу". Однак, по суті справи, Д.а. протистоїть трад. соц.-психол. драмі кін. ХІХ — ХХ ст. та багато чого бере з попередніх етапів розвитку драматургії та мист-ва взагалі. Його джерела знаходяться в ант. міфології та драмі, сер-віч. **фарсах** та театрі маріонеток, італ. комедії масок та япон. умовній драмі, в алегоріях Данте та словесних іграх Ф.Рабле, у фант.-буффонадних елементах театру В.Шекспіра ("Макбет" Йонеско), у гротесках Дж.Свіфта та Ж.Б.Мольєра, фантазмагоріях Е.Т.А.Гофмана тощо. Безпосередніми попередниками Д.а. слід визнати буффонадну п'єсу "Король Юбю" (1896) А.Жаррі, сюрреаліст. драму Г.Аполлінера "Сосці Тірезія" (1917), певною мірою символістський театр М.Метерлінка, окр. елементи драматургії Г.Ібсена й А.Чехова та, особливо, драматургійну теорію А.Арто.

У своїх п'єсах автори Д.а. намагаються показати безпорядність логічного, раціонального мислення суч. людини, повну нездатність зрозуміти навколишній світ, інтегральну невпорядкованість у житті, умовність, двозначність людського спілкування та, врешті-решт, заг. неможливість адекватного розуміння людини людиною за допомогою мови ("Марення удвох" Йонеско). Мотиви розпаду, вбивства, смерті, які присутні майже в кожній п'єсі Д.а., символізують фатальну приреченість людини в цьому світі.

За висловом Жаррі, головне завдання мист-ва — викликати здивування. Драматургійні засоби та сценічна техніка п'єси Д.а. дійсно вражають глядача. Це, перш за все, цілковите ігнорування клас. **єдностей** місця, часу та дії. Місце дії переважно невизначене або універсальне (так в п'єсі Беккета "Очікуючи Годо" дія розгортається на дорозі, якою персонажі йдуть та водночас залишаються на місці). Час, буває, йде в зворотньому напрямку ("Ліса співачка" Йонеско). Дія як така часто взагалі відсутня, або ж вона ілюзорна ("Стільці" Йонеско). Йонеско взагалі стверджував: "На сцені нічого не повинно відбуватися". Драматурги всіляко підкреслюють невпорядкованість людини в світі (постійно тісні черевки персонажа "Очікуючи Годо"; героїня "Шасливих днів" Беккета, яка поступово занурюється у пісок тощо). Навіть **заголовки** п'єс часто не мають ніякого відношення до їх змісту ("Ліса співачка").

Гол. сценічні елементи трад. п'єси (конфлікт, інтрига, діалог) підмінюються алогічними діями персонажів, роз'єднаними незрозумілими монологами, грою слів, каламбурами, цілковитою неузгодженістю реплік, тобто тим, що Йонеско називав "мов. революцією". Поняття "характер" взагалі відсутнє, персонажі радше нагадують

маріонеток. Інакше кажучи, весь антураж п'єси націлений на відтворення відчуття абсурду.

Все це не означає відсутності глибинного сенсу в п'єсах Д.а. За допомогою комізму, гротеску, одивнення, матеріалізованої **метафори**, пози, погляду, умовчання, міміки, інтонації, каламбуру, парадоксу авторам п'єс Д.а. вдається поставити і так чи інакше вирішити найважливіші проблеми суч. буття людини.

Певна аморфність та статичність п'єс Д.а., їх багатозначність та відкритість дають змогу для оригінальних режисерських рішень та різноманітності тлумачень. Так, напр., франц. режисер Ж.-Л.Барро надав п'єсі Йонеско "Носороги" явно антифашистського сенсу. Взагалі, глобальна абсурдність п'єс Д.а. може трактуватись і як вселюдський **міф**, і як конкретна сатира на мішанина-філістера. В залежності від соц.-ест. орієнтації критика, творчість драматургів-абсурдистів оцінювалась у найширшому діапазоні: від елітарно-декадентського видовища для снобів до відкриття в них гострого соц. критицизму.

Пік розквіту Д.а. пережила у 1950-60 рр. та лишається зараз цікавою сторінкою у розвитку світ. театр. мист-ва. Д.а. не сходять з театр. підмостків і в наш час, а деякі персонажі та поняття увійшли до інтелектуального лексикону сучасності. На теренах післярадянського простору п'єси Д.а. стали відкриттям у 1980-90 рр., оскільки були заборонені при комуністичному режимі: постановки "Служниця" Жене Р.Віктоком у Москві та "Очікуючи Годо" Беккета С.Проскурнею у Києві. Відомим дослідником Д.а. в Україні є Т.Якимович.

Юрій Попов

ДРАМА ДЛЯ ЧИТАННЯ — (англ. *closet drama*, нім. *lesedrama*) — драм. тв., як правило глибокого філос. чи іст. змісту, написаний у формі **діалогу**, але не призначений для постановки на сцені. Автор навмисно відхилився від додержання драм. норм: надзвичайно збільшений об'єм тв., вел. кількість дійових осіб та сценічних епізодів, багатосюжетність, поглиблена символічність та алегоричність, багатооб'ємне, епіч. зображення життя і т.ін. (трагедії Сенеки, трилогія **бардитів** Ф.Г.Клопштока ("Битва Германа", "Герман і князі", "Смерть Германа"), "Манфред" Дж.Г.Н.Байрона, "Визволений Прометей" П.Б.Шеллі, "Валенштейн" Ф.Шіллера, "По дорозі в казку" О.Олесья). Поряд з цим Д.д.ч. ставали тв. з дуже складними сценічними ефектами, що робило неможливим постановку подібних п'єс. З розвитком театр. техніки, виникненням нов. видів мист-ва (кіно-, теле-, радіо- та відеотеатру) з'явилася реальна можливість постановки цих тв. ("Фауст" Й.В.Гьоте, деякі з драм. тв. Лесі Українки).

У практиці мали місце драм. тв. призначені як для читання, так і для постановки на сцені — весняна казка Олесья "Над Дніпром" та його ж

п'єк із семи драм. етюдів ("Трагедія серця", "Осінь", "При світлі ватри" та ін.).

Існування Д.д.ч. пов'язане з таким процесом, як драматизація епосу. Першою Д.д.ч. в Європі були тв. черниці Гротсвіти (Х ст.) "Авраам", "Дульциций" тощо, в яких вона полемізувала з рим. комедіографом Теренцієм і прославляла чесноти своїх персонажів на протизагу тілесним насолодам.

Андрій Близнюк

ДРАМА-КОНЦЕПЦІЯ — жанр, різновид епіч. драми. У Д.-к. внаслідок "підсилення ролі філос. концептуального начала в образному мисленні філос. концепція автора стає структурою кудож. творіння" (Ю.Борев): "Життя Галілея" Б.Брехта, "Світильник, якого запалено опівночі" Б.Стейвіса.

Олександр Чирков

ДРАМА ПАРАБОЛА (драма-притча) — один із найпродуктивніших жанрів епіч. драми. В Д.-п. широко використовується притчевий первінь, можливості асоціативного відтворення подій об'єктивної реальності, алегоризація зображуваного, ситуацій, характерів і особистостей. У параболічній драматургії продуктивною є методика "розкадровки" матеріалу, застосування парадоксу. Параболічний драматург виявляє не індивідуально-особистісне, а заг. для соц. групи, для іст. або ж політ. даності ("Містерія-буф" В.Маяковського, "Марко в пеклі" І.Кочерги, "Дракон" Є.Шварца, "Круглоголові та гостроголові" Б.Брехта, "Череп" Н.Хікмета, "Носороги" Е.Йонеско, "Дихайте економно" А.Макайонка).

Олександр Чирков

ДРАМАТИЧНА ПОЕМА — літ. жанр, що поєднує прикмети **драматургії** та ліро-епіч. поезії, вірш. п'єса, яка синтезує драм. і лір., а також епіч. способи відображення дійсності. Основою Д.п. є конфлікт, гостра боротьба ідей, котрі часто знаходять концентрований вираз у **афоризмі** чи **сентенції**. Д.п. цурається побутовизму, приземленості, натомість тяжіє до романтич. окриленості, до фантастики, поет. умовності, символічних картин та образів, філос. узагальнень і висновків. Лір.-драм. композиції з більшістю названих прикмет, але невел., з мінімальною кількістю дійових осіб, належать до **драматичних етюдів**.

Своїм корінням Д.п. сягає ХVІІІ ст., коли виникла **драма** у вузькому розумінні. Щоправда, окр. риси Д.п. проявлялись раніше, навіть сам термін у англ. варіанті (*dramatic poem*) було прикладено К.Марло до "Трагічної історії доктора Фауста" (1604), а Дж.Мільтоном — до п'єси "Самсон-борець" (1671). Однак більше як через ст. набуває поширення і цей термін, і тип тв., що стоять за ним, — "Натан Мудрий" (1779) Г.Е.Лессінга, "Дон Карлос" (1787) Ф.Шіллера,

"Манфред" (1817) Дж.Байрона, "Фауст" (1773-1831) Й.В.Гьоте, "Трагедія людини" та "Мойсей" (1861) І.Мадача, "Бранд" (1866) і "Пер-Гюнт" (1867) Г.Ібсена, "Святий Людовік" (1897) Р.Роллана. Клас. взірці драм. етюда — "Маленькі трагедії" О.Пушкіна: "Камінний гість", "Моцарт і Сальєрі", "Скупий лишар", "Бенкет у чуму" (всі — 1830). У ХХ ст. драм. етюди створив Я.Апудшкін ("Кінець старого Фауста", "Дух Прометей", "Внук гайдамаки").

На укр. ґрунті традиції вірш. драми сягають ХVІІ ст. Д.п. прищепилася пізніше. В альманасі "Молодик на 1843 рік" (частина перша), виданому в Харкові, було надруковано "Сцену из драматической поэмы" В.Соколовського. 1892 датовано "Зою" Г.Коваленка, що мала підзаголовок "Драматична поема з життя ст.-давн. елінів" та була надрукована у ч. 15 львівської "Зорі" (1894). Хоч і не мали цього підзаголовка та наділені були багатьма рисами Д.п. "Переяславська ніч" (1841) М.Костомарова, "Сон князя Святослава" (1895) І.Франка, "Смерть поета" (1905) О.Плюша та ін. тв. Однак тільки завдяки Лесі Українці цей жанр остаточно утвердився в укр. лір.-рі. Основні її Д.п. — "Кассандра" (1907), "Руфін і Прісцила" (1908), "У пуші" (1909), "Бояриня" (1910), "Адвокат Мартіан" (1911), "Оргія" (1913), "Осінь казка" (1905) та "Лісова пісня" (1911). Леся Українка утвердила в нас жанр, різновид Д.п. — **казки**, а такими тв. поч. ХХ ст., як "Одержима", "Вавилонський полон", "На руїнах", "В катакомбах", "Айша та Мохаммед", "На полі крові", "Йогана, жінка Хусова" та ін. — жанр драм. етюду. Традиція Д.п. - казки знайшла продовження в тв. О.Олесья "Над Дніпром" (1911) і "Ніч на полонині" (1941), С.Черкасенка "Казка старого млина" (1913), а традиція драм. етюда — у тв. М.Рильського "Бенкет" (1918), П.Тичини "Розкол поетів" (1918-1919), К.Ластівки "Плач Єремії" (1923), В.Миколюка "Йоган Бернштейн" (1935), Д.Павличка "В найтяжчу мить" (1962). Що ж до власне Д.п., то її розвивають М.Семенко "Маруся Богуславка" (1927), Христя Алчевська "Луїза Мішель" (1926-1930), І.Кочерга "Свіччине весілля" (1931), "Ярослав Мудрий" (1944), "Пророк" (1948-1956), К.Герасименко "Легенда про матір" (1940), О.Левада "Фауст і смерть" (1960), А.Малишко "Тарас Шевченко" (1964), І.Драч "Дума про вчителя" (1977), "Соловейко-Солвейг" (1978), "Зоря і смерть Пабло Неруді" (1980), Л.Костенко "Сніг у Флоренції" (1983-1985), "Дума про братів неазовських" (1984), В.Колодій "Північний вирій" (1978), "Юрій Федькович" (1986), "Мелетій Смотрицький" (1970-1998), Б.Стецьмак "Тарас" (1991).

Богдан Мельничук

ДРАМАТИЧНА ХРОНІКА — жанр **епічної драми**. Широке побутування одержують Д.х. за часів **Відродження** у В.Шекспіра, котрий започаткував не лише жанр, але й сформулював

деякі його основні засади. У пролозі до першого акту "Генріха V" накреслено своєрідну естет. програму митця, який зумів використати можливості іст. хронік як тв. епіч. плану для втілення на кону найбільш драм. моментів історії власного народу, створивши умови для постанови драм. "хронік епіч. типу" (Ф.Шелінг). Шекспір виступав проти отожднювання іст. факту як предмету зображення в Д.х. з власне худож. зображенням іст. події. Він віддавав перевагу умовним можливостям мист. мови ("криві позначки у малому просторі можуть представляти мільйон"), довольному поводженню з часово-просторовими категоріями ("ширляючи над часом, згушаючи роки"), апелюючи до інтелекту глядача ("і силою думки перетворимо в рать"), появі своєрідного посередника між глядачем і театром — Прологу. Це свідчило про розуміння Шекспіром специфіки відтворення іст. події в мист-ві слова, як мист-ві суб'єктив. за суттю. І, в свою чергу, породжувало своєрідну епіч. побудову шекспірівських хронік: драматург нанизуює один епізод на ін., стрімко переміщує подію з од. місця в ін., вводить безліч героїв, які породжують безліч нов. колізій тощо. Творить хроніки, які сполучають риси епосу та драматургії. Така сутність пошуку в Д.х. приводить до безумовної композиційної завершеності кожного зі складників тв. (сцени, епізоди, картини, дії), але й до стрімкої зміни сюжетних ходів, до поєднання життєподібних і умовних форм перетворення іст. матеріалу. Навіть — до деформаші іст. факту, або іст. особи. Напр., у "Генріхові IV" Шекспір значно збільшив вік короля, а образ нар. героїні Франції Жани д'Арк ("Генріх VI") зазнав досить таки серйозних трансформацій: героїня була зведена з високого постаменту моральності й величчя.

На такому ставленні драматурга до іст. факту (іст. подія для митця є лише приводом для розмови про суч. проблеми) наполягав і В.Лаврентьев, стверджуючи: "Вважаю за необхідне попередити глядача, що автор не історик. Тому Д.х. початку атомної ери ("Людина і глобус" — О.Ч.)... слід розглядати не як точний і послідовний виклад іст. подій, у яких брали участь іст. особи, а як вислід худож. творчості, результат багатолітніх спостережень і роздумів про підвалини суч. світу". Відтворюється не стільки фактура іст. матеріалу, скільки суть іст. події, її генотип; власне історія постає як окр. випадок стосовно до іст. процесу як такого.

Д.х. поділяються на два типи: шекспірівський і брехтівський. Попри їх типол. спільність (погляд на сучасність з висоти досвіду вже набутого, ігнорування трад. аристотелівських принципів драми, вільне оперування просторово-часовими складниками, нанизування епізодів, відносна самостійність їх тощо), кожен з них має свою специфіку, а саме:

хроніки	
шекспірівського типу	брехтівського типу
— розповідають про вершителя історії;	— про маленьких людей
— історична подія постає як легендарна;	— вона заземлена, побутова звичка;
— історія постає у формах власне історії;	— історія сприймається як притча, парабол;
— перевага віддається з'ясуванню загальнолюдських, вічних моральних цінностей;	— з'ясовуються закономірності виникнення і існування певних типів подій і явищ;
— вимагають співпереживання глядача.	— глядач набуває історичного досвіду, займає позицію спостерігача

Різновидом Д.х. є **Драматична хроніка-алегорія**

Олександр Чирков

ДРАМАТИЧНА ХРОНІКА-АЛЕГОРІЯ — жанр **епічної драми**, що корінням сягає шекспірівської традиції історичних **драматичних хронік**. Але суттєво відмінним є те, що в Д.х.-а. певні (причому впізнавані) соц.-пол. та іст. реалії постають у притчево-алегоричних формах. Часто така **притчевість** не просто відчужує конкретне іст. явище, а одивнено зображує тип певного іст. явища.

У ХХ ст. як окрема жанр. одиниця в рамках уже епіч. драматургії оформились Д.х.-а., в яких конкрет. іст. подія є лише приводом для побудови алегоричної картини буття, що надає хронікам названого типу надчасового узагальненого смислу. Відтворюється не власне іст. подія, а, так би мовити, її генет. значущий код. Показова брехтівська "Кар'єра Артуро Уї, якої могло б не бути". В її **сюжеті** взагалі немає відображення конкретних іст. осіб. Понад усе панує алегорія. Точніше — іст. події не становлять собою суть дієвого ряду іст. особи не постають у неповторній індивідуальності. Певний парадокс, така драма все-таки передбачає наявність в ній саме конкретної історії, але не в рамках сюжету Д.х.-а., а в позасюжетних складниках. Так, у написах, котрі подає Брехт як обов'язкові складові до кожної сцени, містяться своєрідні дешифратори: написи вказують однозначно на іст. прототип алегоричного сюжету, або окр. його частини. Як наслідок виникають асоціації між фарсами, які відбуваються на кону, і трагедіями, на які була шедра історія фашистської Німеччини. До восьмої сцени, в якій йдеться про те, що гангстери підпалили сховище для оводів, Брехт пропонував напис: "У лютому 1933 року запалав райхстаг. Гітлер звинуватив своїх противників у підпалі і подав сигнал до ночі довгих лез". До сцени дванадцяті, в якій йдеться про криваву розправу Артуро Уї над своїм помічником Ернесто Ромою, пропонувався такий коментар: "У ніч на 30 червня 1934 року Гітлер напав на свого друга Ернеста Рема в готелі, де Рем очікував на нього, щоб розпочати спільні дії проти Гінденбурга та Герінга".

З драматичних сцен та іст. коментарів до них виникають два самостійні ряди подій (на відміну від клас. драматичної хроніки, де панує лише один

лійовий ряд). Перший з них визначає розвиток сюжету і є системою сцен, придуманих драматургом (сцени піднесення на політ. обрії постаті Артуро Уї), другий забезпечує актуалізацію алегоричного сюжету завдяки вибудованості ряду іст., реальних фактів суч. сусп.-політ. буття. І перший і другий ряди ретельно розроблені, гранично логічні, навіть логізовані. Проте справжній смисл їхнього існування полягає не лише в тому, що видумані сцени відчужують іст. коментар, так само, як і іст. коментар відчужує сюжет худож. тв. (дубль відчуження), а в тому, що обидва ряди, доповнюючи один одного, сприяють виявленню не стільки іст. конкретики (часткового), скільки заг. закономірного, типол. віщого. Адже будь-яка іст. подія є частковою стосовно цілого (іст. процесу), а тому Д.х.-а. покликані творити тип події, а не подію, заг. в цілому, а не часткове в цілому. Таке творення вимагає непересічних прийомів та форм перетворення іст. реальності на худож. реальність. Виникнення Д.х.-а., в яких історія постає у формах умовних і у формах власне історії, означає набуття такими хроніками параболічного характеру. Параболізм у Д.х.-а. може бути двох типів: відвертий ("Кар'єра Артуро Уї" Брехта) і прихований ("Матінка Кураж та її діти" Брехта, "Людина і глобус" В.Лаврентьева). Відчужуючим началом у Д.х.-а. типу "Матінки Кураж" виступає не яскрава, незвичайна форма, яка дозволяє на буденне, звичайне подивитися як на незвичайне, невідоме, а історія, іст. факт, який приходить в хроніку з часової далечини, починає виконувати стосовно сучасності роллю **притчі**. "Коли я писав ("Матінку Кураж" — О.Ч.), — зізнавався драматург, — мені уявлялося, що із сцен декількох великих міст прозвучить пересторога драматурга, пересторога в тому, що хто бажав снідати з чортом, має застатися довгою ложкою... Вистави, про які я мріяв, не відбулися. Письменники не можуть писати так швидко, як уряди розв'язують війни: адже для того, щоб творити, потрібно думати". Притчевість підсилюється тим, що в центрі Д.х.-а. типу "Матінки Кураж..." знаходиться вже не іст. особа (таке характерно для клас. драматичної-хроніки), а вигадана: не особа, яка впливає на хід світ. політики, а звичайна у своїй дріб'язковості людина. Посиленню параболічності в Д.х.-а. сприяє й алегоричний підтекст: у драмі, в якій історія постає у формах власне історії, значущим є не зображення іст. подій (як у Шекспіра), а наслідків їх для маленької людини (як у Брехта). А отже в Д.х.-а. вся історія людства постає як невблаганна і безконечна боротьба "творців" історії і маленьких людей, що потрапляють в її, історії, жорна. Цьому сприяють знамениті **зонги**, які, відчужуючи іст. факт, несуть в собі не лише мораль-висновок того, що вже відбулося, але й дозволяють глядачеві в минулому побачити алегорію сучасного. Недарма Брехт 1955 мучажив: "Сьогодні ця п'єса — більше не п'єса,

яка з'явилася надто пізно, а саме після війни... Я хотів би знати, скільки сьгоднішніх глядачів "Матінки Кураж та її дітей" розуміють застереження, яке міститься в ній".

Олександр Чирков

ДРАМАТИЧНИЙ ЕПОД — один з "малих" поряд зі скетчем, **інтермедією** та ін. подібними жанрами, невелик., як правило, одноактний вірш. чи проз. драм. тв. Відмінність Д.е. від ін. одноактових тв. полягає в тому, що в ньому подається мист. мініатюра, начерк, зроблений "з життя". Основою сюжету є певний життєвий епізод, характери персонажів нерозкриті й статичні, бо подані однопланово. Автори створюють невелик. лір. замальовки, свідомо відкидаючи соц., політ. проблеми. Та написанні із знанням і розумінням життя, у більшості своїй суч. побутові "картинки" ці виявлялися водночас і сусп.-значущими.

Залежно від автор. пафосу Д.е. поділяються на: лір. ("На перші гулі", "Зіля Королевич", "Недоросток", "В холодку", "У жнива", "Не співайте, півні, не зменшайте ночі" С.Васильченка, "Йоганна, жінка Хусова", "Айша та Моххамед", "Прошання" Лесі Українки, "В найтяжчу мить" Д.Павличка), драм. ("Кам'яна душа", "Будка ч.27" І.Франка, "Зимовий вечір" М.Старицького, "На великому шляху" А.Чехова), сатир. ("По ревізії" Старицького), трагікоміч. ("Лихо, не кожному лихо — іншому й талан" М.Кропивницького), символічно-алегоричні ("Трагедія серця", "Осінь", "При світлі ватри", "Танець життя", "Тихого вечора", "На свій шлях", "Злотна нитка" О.Олеся тощо).

Див. **Драматична поема, Епод**

Андрій Близнюк

ДРАМАТИЧНИЙ РІД У ФОЛЬКЛОРІ поєднує різні за походженням, змістом і формальними ознаками явища. Давн. є дотеатр. феномени ("передтеатр") — ігрові первні в обрядах: різдвяних ("Маланка", водіння "кози", "ведмедя", "журавля", сценки переряджених); хороводні ігри ("А ми просо сіяли", "Мости"); гра при покійникові ("Лопатки"); необрядові ігри, що наслідують трудові процеси ("Кострубонько"); індіан. розповіді про лова з пантомімою. Існують і дотеатр. ігри соц.-побутового змісту ("Млин", "Мати і дочка").

Власне нар. театр репрезентовано виставами "живого актора", в тому числі скомороством ХІ-ХVІІ ст. та різними видами лялькового театру: укр. **вертеп**, білор. **батлейка**, поль. **шопка**, зх.європ. **театр маріонеток**, яванський **тростиний театр**, сх. **театр тіней**, **театр силуєт**. До Д.р. можна зарахувати також вистави в **балагані**.

Сама наявність Д.р. в нар. творчості не є заг. визнаною. Позаяк обрядові дотеатр. феномени в фольклорі переважають власне драм., існує думка, що родовою фольклор. категорією є не драма, але обряд.

Анатолій Волков

ДРАМАТУРГІЯ (грец. *dramaturgia*), або **ДРАМА**:

Один з трьох основних літ. родів (поряд з **епосом** і **лірикою**), які були виділені ще в ант. Греції, зокрема Платоном і Арістотелем. Д. постала з нар. обрядових дійств і надалі переважно призначалася для виконання на театр. кону. Тому деякі теоретики відносять Д. на відміну від епосу й лірики до суміжних родів (разом з лір.-вокальними і літ.-публіцист. родами, муз. драматургією та кінодраматургією). Подвійна природа Д. спричиняється до того, що вона може розглядатися з погляду не лише літ.-знавства, але й театрознавства. Суто літ.-знавче тлумачення Д. як явища мист.-ва слова недоцільне, доконечно рівночасно зважувати театр. аспекти. Для теорії (а відтак вел. мірою для історії) європ. Д. основоположне значення мало аристотелівське визначення **трагедії**, що згодом було поширене на Д. як рід: "Відтворення... важливої і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не оповіддю а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню почувань". Постулат про **єдність**, за виразом Арістотеля, дію визначали та розвивали Н.Буало, Ф.Шіллер, Г.В.Ф.Гегель, В.Белінський. В Україні — Т.Прокопович, М.Довгалевський. Так, Буало констатував: у драмі важливим є те, щоб глядач мав змогу слідкувати за дією". А.В.Шлегель, намагаючись відповісти на питання: "Що являє собою драма?", не лише наголошував на її дієвій основі, в якій автор не бере жодної участі, але й прямо проводив паралель між діяльністю як "найвищою насолодою життям" і дією як першоосновною драм. тв. Гегель, підкреслюючи, що "непорухним законом є єдність дії", бачив прояв цього закону в тому, що "драм. дійство, по суті, основане на дії, що зіштовхується в колізії, і справжня єдність може мати своє обґрунтування лише в тому цілісному русі, коли відповідно до певної специфіки обставин, характерів і мети колізія виявляється врешті-решт такою, що відповідає меті та характерам, у той же час знімаючи їх протиріччя одне одному". З незначними змінами акцентів аристотелівська теза збереглася й у ХХ ст.

Незалежно від Арістотеля шляхом узагальнення власної режисерської практики К.Станіславський прийшов до театрознавчого поняття **наскрізної дії**, майже тотожного поняттю єдиної дії. Єдина дія є домінантою, структуротвірним чинником Д. Через дії гол. героя розкривається провідна ідея автора. Дії ін. персонажів так чи інакше пов'язуються з діями гол. героя, відбуваючи певні аспекти автор. задуму. Отож першим засновком Д. є наявність драм. героя, котрий здатен до єдиного, цілісного чину. Він або сам започинає боротьбу, або змушений її розпочати (так, у "Едіпі-царі" Софокла, в "Гамлеті" В.Шекспіра). Перешкоди лише підсилюють його намагання досягнути бажаної мети, котре переходить у пристрасть. У цьому розумінні не кожна людина може бути гол.

героєм Д. — **драматичним героєм** (а гол. героєм оповідного тв., по суті, — кожна). Гол. герой Д. майже завжди один. Наявність двох гол. героїв, як у "Ромео і Джульєтті", пояснюється тим, що обидві дійові особи мають спільну мету: є. сказати б, чоловічим і жіночим варіантами одного образу-персонажа. Все вищевомлене стосується як позитивних, так і негативних персонажів, у тому числі в комедії (напр., Дон Жуан у Мольєра, Чацький у О.Грибоєдова, Городничий у М.Гоголя, Голохвостий у "За двома зайцями" М.Старицького). Наскрізна дія гол. персонажа є разом із тим наскрізною дією драми. Ін. персонажі теж ведуть свою наскрізну дію. Саме зіткнення наскрізної дії гол. героя з контрдією його супротивників (антагоністів) утворює драм. конфлікт (напр., "Лихо через розум" Грибоєдова, "Король бавиться" В.Гюго). Не завжди легко визначити наскрізну дію Д., тим більше — чітко її визначити, сформулювати. Невірне формулювання і "бачення" наскрізної дії при театр. виставі спричиняє приглушення або ж викривлення автор. задуму.

Другий доконечний засновок Д. — наявність **драматичного вузла**, тобто сукупності обставин, що вони спонукають — сприяючи або перешкоджаючи гол. героєві здійсненню його наскрізної дії; обставин, що розпалюють його бажання, роблять неминучість удару, зіткнення. Саме наявність потенційної можливості героя розпочати чин. боротьбу та драм.вузла обставин породжують **драматичний конфлікт**. Поєднання цих чинників створює **драматичну колізію**, котра є **підвалиною цілої п'єси**, а тому має бути міцною і зрозумілою. З колізії постає драм. боротьба. Дійові особи переважно достатньо чітко поділяються на тих, котрі перешкоджають, і тих, котрі допомагають героєві. Цей поділ може збігатися з поділом на позитив. і негатив. Практично ці загальні постулати Д. здійснюються з різними варіаціями. Напр., можлива наявність побічних ліній дії — драм. боротьба другорядних персонажів: Мочалін і Ліза ("Лихо через розум"), Звездіч і баронеса Штраль ("Маскарад" М.Лермонтова) "Чиста" єдність дії є радше винятком. Її досягалося хіба що у віршевих тв. класицизму ("Горатій" П. де Корнеля).

Дія може бути зовн. (фізичною, за Станіславським), тобто втілюватися у вчинках, подіях, або внутр. (психичною, за Станіславським), коли на кону нібито нічого не відбувається, а конфлікт перенесено в психологію персонажів — у їх монологи та репліки в діалогах і полілогах (часто з підтекстом).

У Д. повинно бути постійне наростання напрути дії. Конфлікт має підтримуватися аж до фіналу (власне в цьому сенс терміну "наскрізна дія"). Це досягається у різний спосіб: посиленням єдиної дії гол. героя та контрдії його антагоністів, підсиленням, ускладненням обставин, залученням до боротьби нов. дійових осіб, нарешті скупченням усіх зовн. і внутр. сил, що спричиняє драм. катастрофу. Ці чинники мають впливати

на розвиток подій логічно та закономірно, але поряд з цим можливий теж вплив стихійно-випадкових чинників: випадковість зав'язки, випадковість деяких підсилюючих обставин, нарешті, втручання фант. сил ("Макбет" Шекспіра, "Баладина" Ю.Словацького).

Ще Арістотель визначив три архітектонічні групи сценічних епізодів ("шматків" за Станіславським) у Д. По-перше, сцени зміни, "шастя й нешастя" тобто сцени боротьби, власне драм. дії. По-друге, сцени впізнавання (часто це — сцени кульмінації). Впізнавання може бути як зовн. випадковим, хоча внутр. закономірним ("Едіп-цар" Софокла, "Фея гіркою мигдалю" І.Кочерги) або підготованими дійовими особами ("Гамлет", "Отелло" Шекспіра, "Маскарад" Лермонтова, "Украдене шастя" І.Франка, "За двома зайцями" Старицького). В сценах впізнавання встановлюється якийсь факт, особа, обставина, перше невідомі ані глядачам, ані більшості персонажів. По-третє, сцени пафосу, шаленого страждання (радошів, ін. почуттів). Дуже часто це розв'язка, що здебільшого прибирає форми монологу.

Людмила Волкова

У суч. театрі "силою обставин змушений не лише часто бути на місці драматурга, але й бути дуже хорошим драматургом". Зділності режисера виявляються, на думку Курбаса, не лише в організації "композиції видовища, спектаклю", але й в організації самого драматургічного матеріалу, що його постачають театрові письменники. Остання з зазначених функцій режисера випливала з певної невідповідності драматурга. "Вузька п'єса для мене" — записував Курбас в щоденнику з приводу п'єси Г.Кайзера "Газ". Аналогічні судження висловлював Курбас про п'єси П.Меріме "Жакерія", М.Куліша "97" тощо. Тому сценарії, напр., часто творяться не лише професій. драматургами-сценаристами (О.Каплер, Є.Габрилович), але й режисерами (Ч.Чаплін, О.Довженко, М.Ромм), в тому числі і театральними (обробка комедії Грибоєдова "Лихо через розум" В.Мейерхольдом).

Невідповідність режисерських і письменницьких твор. засад примушує подекуди драматургів розробляти "моделі" постановки своїх тв. на кону (Б.Брехт, Ф.Дюрренматт). Такі "моделі" становлять не лише план постановки, але й системний виклад естет. засад, якими керується драматург. І така позиція також правомірна: театр. вистава, як правило, — наслідок творчості драматурга і режисера. Точніше — співтворчості. В цьому дуеті часто першу скрипку відіграє режисер, який може довільно змінити навіть зміст тв. Як реакція на таку "сваволю" (а. втім, режисер — митець із своїм митосприйманням, а тому має право і на власне бачення п'єси і виникають автор. моделі як поєднані орієнтири для театру. В цьому є сенс:

драматург воліє, аби театр доніс до глядача його думку, а не використовував п'єсу для утвердження власних позицій, не зважаючи на позицію автора, а іноді йдучи їй всупереч

Отже Д. — є також і худож. структура, яка виникла внаслідок взаємодії представників різних мист.-в: письменників, режисерів, композиторів, акторів тощо. Жанри, які виникають в процесі твор. співпраці таких мист. співавторів належать не одному якомусь виду мист.-в, а існують уже в ін. системі координат: **сценарій** належить кіномист.-ву і л.-рі, драматургічна "модель" — театрові й л.-рі, інсценування недрам. тв. — теж театрові й л.-рі (кіно-, телемист.-ву).

Олександр Чирков

ДРАМАТУРГІЯ ПЕРЕРОБОК (ОБРОБОК). Усі драм. тв. можна розподілити на **драматургію першосюжетів** та Д.п. Драматургія першосюжетів передбачає розробку конкретност. сюжетів в адекватних формах. Митець

створить оригінальний сюжет, виходячи із особистого досвіду. У цьому значенні будь-який запозичений із життя сюжет, є першосюжетом. ("Перси" Есхіла, "Борис Годунов" О.Пушкіна, "Живий труп" Л.Толстого, "Бояриня" Лесі Українки). Тобто Д.п. оригінальних сюжетів виростає із сюжетів самого життя, яке спостерігає і досліджує драматург ("Десант" Я.Стельмаха, "Кабанчик" В.Розова). Творення оригінальних сюжетів не означає копіювання життя, фотографічного перенесення сюжетів з життя в драматургію. "Все, що виражено в поемі, — вважав Г.В.Ф.Гегель, — належить поетові: він розробив це все у своїй свідомості, вклавши в нього всю свою душу і всю повноту свого духу". Драм. поет суб'єктивно перетворює бачене в житті і в тому — запорука невичерпності оригінальних сюжетів.

Від Есхіла і до сьогодні існує практика творення не лише оригінальних сюжетів, але й Д.п. вже розроблених, в тому числі, **традиційних сюжетів** ("Антигона" Софокла, "Антигона" Ж.Ануя, "Антигона" Б.Брехта, **Фаустіану** в драм. мист.-ві представляли не лише К.Марло, Й.В.Гьоте, але й А.Луначарський, О.Левада). До **переробки** відомих сюжетів вдавалися Пушкін, Лесь Українка, М. де Гельдерод, Тауфік аль Хакім. До творення Д.о. спонукав однодумців Л.Курбас. За його вказівкою перероблялася п'єса М.Старицького "За двома зайцями". Роман Е.Сінклера "Джиммі Хігенс" він сам перетворив на п'єсу. Під керівництвом Б.Тягни для "Березія" була створена переробка "Жакерії" П.Меріме. Значна частина драм. тв. Брехта — переробки відомих, іноді маловідомих сюжетів ("Трикопійчана опера" створена на основі "Опери жебраків" Дж.Гейя, сюжет "Горатій та Куріаціїв" запозичено у рим. історика Тіта Лівія, "Матінка Кураж та її діти" має джерелом повість Г.Я.К. фон Гріммельсгаузена

"Простакові всупереч, себто Дивовижний життєпис дурисвітки та бродяги Кураж" тощо). Курбас і Брехт майже одночасно заклали теор. підвалини драматургії переробок. Процес переробки відомого сюжету, вважає Курбас, пов'язаний насамперед, із вченням про перетворення, що передбачає зображення звичайного, відомого, усталеного як незвичайного, невідомого. Так само, як драматург факти реальної дійсності "перетворює" в худож. реальність, оскільки факти і людей він ставить в "особливі обставини, робить їх масками, робить особливий конфлікт, який являється перетворенням, внові виражаючим його смисл", — так і режисер, в свою чергу, драматург. матеріал перетворює в "площі свого ремесла" на якісно нов. мист. тв. На це вказував і Брехт: "Ми не повинні бути дзеркалом, що відображає істину поза нашою волею. Якщо ми сприйняли предмет в себе, то перед тим, як він знову відокремиться від нас, до нього має бути додано ще дещо, — а саме: критика, позитивна чи негативна, спрямована на певний предмет з боку сусп.ва. Т.ч., те, що відокремлюється від нас, безумовно, містить дещо особисте, що має, звичайно, двостій характер, який виникає внаслідок того, що ми стаємо на т.з. сусп.ва". Отже, предмет об'єктивного світу спочатку засвоюється митцем, а потім, засвоєний і з закладеною драматургом нов. якістю, відокремлюється від нього і сам, у свою чергу, стає об'єктивною реальністю матеріального світу. Щодо цього літ. тв. також, існуючи об'єктивно в навколишньому світі, мають цілком самостійну цінність. Вони — такий самий об'єктив. предмет, який, виклавши асоціативне мислення, притягується митцем до себе з метою детального і глибокого вивчення. Драматургові, що займається переробкою, необхідно засвоїти "матеріальну цінність" (Брехт) попереднього тв. В процесі її засвоєння вже сюжетно-образна структура тв. зазнає істотних змін, а на базі "матеріальної цінності" (теми, образу, мотиву) виникає нове драм. полотно, зовні подібне, але внутр. суттєво відмінне від літ. прообразу.

Див.: **Інсценівка.**

Олександр Чирков

ДРУГИЙ ПІВДЕННОСЛОВ'ЯНСЬКИЙ ВПЛИВ — (термін, запропонований 1894 А.І.Соболевським) — заг.культ. вплив Болгарії, Сербії, Далматії на л-ру, мист-во і філософію сх. слов'ян у XIV–XV ст. Перший вплив відбувся в X–XI ст. в період хрещення Русі, та вираз "перший пд.-слов'ян. вплив" у науці не прийнятий. Наприкінці XIV ст. відновлюються перервані за часи тат. навали зв'язки сх. слов'ян із пд.-слов'ян. країнами та Візантією. Встановлюються контакти між церковниками в монастирях Афона, Константинополя, Києва, Москви. У Константинополі та на Афоні існували колонії сх. слов'ян, які жили у монастирях, переписували

та перекладали книги. Тривалий час на Афоні перебував І.Вишеський. Спілкування відбувалось і за допомогою прочан. До сх. слов'ян надходять пд.-слов'ян. **переклади** грец. церк.-повчальної л-ри, у порівнянні з якими оригінальні тв. пд. слов'ян складають невел. кількість. Але ці переклади мають певні особливості і значення. У зв'язку з утратою незалежності балк. країнами внаслідок тур. експансії до України і Росії емігрують культ. та духов. діячі: митрополит Кіпріан, Григорій Цамблак (що переважно працював в Україні), Максим Грек та ін. Їх приймають з пошаною, доручають відповідальні посади. Вони прагнуть поширити і зміцнити болг.-візант. традиції, створюють нові переклади грец. книг на церк.-слов'ян. мову сх.-слов'ян. редакцій, в яких відбивається їх світогляд та досвід. За таких умов у сх.-слов'ян. землі потрапляє грец. рел.-філос. вчення — **ісіхазм**, якому притаманний інтерес до внутр. життя людини. Під його впливом л-ра починає цікавитись психологією людини, в ній з'являється емоційно-експресивний **стиль** ("плетение словес"). Цей стиль ґрунтується на уважному ставленні до слова: до його звукової оболонки (**автерація**, **асонанс** і т.ін.), до етимології слова (сполучення однокорінних слів і т.ін.), до його семантики (**синоніми**, тавтологічні сполучення), до словесних новоутворень. **кальок** з грец. та ін. Окр. думки ісіхастів були покладені в основу реформи слов'ян. писемності, яку проводили Євфимій Тирновський та Костянтин Костенецький. Вона торкалася унормування церк.-слов'ян. мови, правопису, графіки. У перекладацькій практиці виникає **буквальний переклад**: вважалось, що неточність призводить до появи ересі, а до священних текстів треба ставитись відповідно. Тому в переклади переносились мов. особливості оригіналу.

В цілому з Д.п.в. пов'язана поява Передвідродження у сх. слов'ян. в межах якого у XIV–XV ст. розвивався весь сх.-європ. регіон. Помітнішим Д.п.в. був у Росії, л-ра засвоює і розвиває житійні та іст. теми, духов. поривання і панегіричну форму. Укр. л-ра використовує лише худож. засоби і обминає цей ідейний вплив.

Валерій Лавренов

ДУМА — вид ліро-епосу. Термін побутує в двох значеннях.

1. Нац. самобутній вид укр. фольклору: ліро-епіч. тв. про життя козачої України XVI–XVII ст., які виконували нар. напівпрофесійні співці — **кобзарі**. Термін **Д.** — нар. походження. Але цим словом без певної термінологізації називали теж більшу нар. іст. пісню. Письмово слово **Д.** зафіксовано в цьому розумінні поль. хроністом С.Сарницьким, що під р. 1506 згадує про смерть двох братів у поході на Волошину, на честь яких складено думи. У фольклористичні вперше це слово термінологічно вжив М.Максимович 1827 (у народі до того **Д.** називали "лицарськими

піснями" або "піснями про старовину"). Коріння **Д.** сягає найдавніших часів. Вони близькі до нар. **голосінь** і невольницьких **плачів** Окр. складники думового **стилю** простежуються в пам'ятках давн.-рус. письменства, зокрема в "Слові о полку Ігоревім". У певному сенсі **Д.** є продовженням епіч. традиції Київ. Русі. Тематично в складі **Д.** розрізняються два шари. Старший — про боротьбу з тур.-тат. навалою XV–XVII в.в. **Д.** цього іст. шару в свою чергу поділяються на такі групи: а) про тур. неволю ("Козак Голота", "Про трьох братів Озівських", "Плач невольників", "Маруся Богуславка" та ін.); б) про лицарську смерть козака ("Самарські брати", "Іван Коновченко" та ін.); в) про врятування з неволі та про повернення з походу ("Самійло Кішка", "Отаман Матіяш старий" та ін.). До старшого шару належать також побутово-моралістичні **Д.** ("Бідна вдова і три сини", "Сестра і брат" та ін.). Другий, молодший іст. шар — **Д.**, про козацько-поль. боротьбу. Серед них найважливіші — про Хмельничину ("Хмельницький і Барабаш", "На перемогі Корсунську", "Про Хмельницького та Василя Молдавського" та ін.), а також соц.-побутові: "Козак-нетяга", "Фесько Ганджа Андибер", "Про поєдинок козака Голоти з татариним". Уже в 2-й пол. XVII ст. з'явилося кілька **Д. пародій**, що свідчили про занепад жанру, про словесний активний період його творення. Дослідники відзначають, що XVIII–XIX ст. не дали практично жодного нов. сюжету. Новіші **Д.** ("Про Сорочинські події 1905 р.", "Про Олега Кошового" тощо) не мають жодної худож. вартості. У кращому випадкові це приклади епігонства або ж свідомої советської фальсифікації.

Гол. персонажі **Д.** — або іст. особи (Самійло Кішка, Богдан Хмельницький, Василь Молдавський, Павло Тетеря та ін.), або легендарно-фольклор. герої, що втілювали непереборний дух укр. народу (Козак Голота, Маруся Богуславка, Олексій Попович та ін.). Свідченням популярності **Д.** є той факт, що записано біля 50 сюжетів з вел. кількістю варіантів: "Втеча братів з Азова" — бл. 50, "Іван Удовиченко-Коновченко" — бл. 60, **Д.** споріднені ін. ліро-епіч. видами (історичні пісні, **балади**), але відрізняються низкою жанр. відмін. 1) **Д.** не співається, але виконується речитативом, тобто проказується на розтяг у муз. супроводі на бандурі, кобзі або лірі. 2) **Д.** має астрофічну будову, вона розпадається на нерівні періоди. Період функціонально відповідає пісенному куплету, становить завершене семантично-синтаксичне ціле, залежно від плинку оповіді визначається довжина періоду. Так, "Втеча братів з Азова" має періоди від п'яти до шістнадцяти рядків. 3) Віршування **Д.** — своєрідний укр. нар. **верлібр** з кількістю складів у рядку від чотирьох до сорока:

Назад коней завертайте,

З піхов шаблі виймайте,

Мені, брату меншому,

пішмо-піхотинцю.

з пліч голову здіймайте.

У чистому полі поховайте,

Звірю-птиці на поталу не подайте!

4) Вел. роллю відіграє рима, переважно дієслівна, котрою об'єднується кілька рядків. 5) Мелодія муз. супроводу різноманітна, залежна від змісту. 6) У поет. та муз. стилі сполучено особливості сер-віч. канонічності з бароковою орнаментальною риторикою. 7) Багато урочистих **архаїзмів** та церк.-слов'янізмів.

Композиційно **Д.** починаються заспівом — експозицією, — а потім зображуються події з епіч. повтословіє, в якому гіперболізовано звеличуються герої, висловлюються симпатії та добрі побажання слухачам.

Перший відомий запис **Д.** позначений 1864. Це текст "Козака Голоти", який віднайшов акад. М.Возняк у рукописній зб. Кондрацького. Відомий запис 13 дум, зроблений 1805 на Полтавщині В.Ломиковським. Перший зб. дум "Опыт собрания старинных малороссийских песней" (1819) був виданий у Петербурзі М.Цертелевим. Серед дослідників **Д.** — В.Антонович, М.Драгоманов, П.Житецький, М.Лисенко (з муз. погляду), К.Грушевська.

Змістовно-худож. можливості **Д.** досить широко використувовано в професійному письменстві, зокрема, М.Гоголем, Є.Гребінкою, П.Кулішем, який зробив спробу **циклізації** **Д.** в **епопею** "Україна. Од початку України до батька Хмельницького" (1843). Т.Шевченко написав кілька **Д.**, що частина їх увійшла до більшості тв.: **Д.** Степана в поемі "Сліпий", **Д.** з "Прогулки с удовольствием, но не без морали". Жанр.-емоційні можливості **Д.** використовувалися в нац.-патріотичних стилізаціях на сюжети з укр. історії в циклі поем С.Руданського, замріяному як виспівування цілих козацько-гетьманських часів, або на сюжети з суч. авторові нац. зм'яган: "Дума про двох братів Кантемірів" (1932) буковинця С.Лакусти. У "Думі про трьох вітрів", "Трьох синах" П.Тичини, Думі "Ой настала, браття, та велика година" М.Рильського нац.-патріотичний пафос поєднано з комуністичною ідеологією. Цілковито підпорядковано такій ідеології тв. рос. поета Е.Багрицького "Дума про Опанаса", білор. поетів М.Танка "Дума про Віру Хоружу", П.Бровки "Дума про безсмертя". Як позначка героїзації слово **Д.** вжито в назвах п'єси Ю.Яновського "Дума про Британку", роману М.Степальмаха "Дума про тебе", драм. поеми І.Драча "Дума про вчителя".

2. Нац. своєрідний жанр поль. ліро-епіч. поезії, переважно іст. змісту пісенного складу, елегійної забарвленості. Така **Д.** постанала з жалобних скарг по загибелі лицаря; згодом посилюються оповідні та дидактичні елементи. З XVII ст. жанр вбирає в себе побутову та любовну тематику. На межі XVII–XIX ст. **Д.** розгалужується на кілька різновидів: епічно-героїчну ("Історичні співи" Ю.У.Немцевича), любовну та жаху (фант.).

В добу романтизму Д. писали серед ін. К.Бродзінський, Б.Залеський, С.Гошинський, Ю.Словацький, Л.Семенський, часто на укр. матеріалі. З 2-ї чверті XIX ст. жанр Д. занепадає. На його основі розвивається романт. **балада**.

У рос. л-рі назвав Д. свої поезії на іст.-героїчні теми К.Рилев, значною мірою маючи за взірць "Історичні співи" Нємцевича. Назва поезій М.Лермонтова та О.Кольцова "думи", омонімічна щодо терміну Д., у жодний спосіб з цим жанром не пов'язана.

Анатолій Волков

ДУМКА. 1. Укр. чи поль. нар. пісня, переважно елегійного чи баладного типу, часто журлива, темою й образно пов'язана з вітчизняним краєвидом, звичаями, ментальністю. Напр.: "Чи я в лузі не калина була?". Термін Д. було впроваджено фольклористами у сер. XIX ст. за аналогією до жанру **думи**. Спорідненість жанрів полягає в глибоких роздумах над проблемами громадського чи особистого життя, в оповідальності викладу, імпрізаційності, виконанні під муз. супровід. Але Д. вужча за текою, не має розгорнутого **сюжету**, є ніби певною складовою частиною думи. Якщо Д. виконується лише в супроводі ліри, кобзи чи бандури, і речетативний, то муз. супровід Д. надзвичайно багатогранний при багатоголосці в вокальному виконанні та стійкій мелодії. З огляду на невел. розмір та малорозгалужену проблематику порівняно з жанром-першоосновою для визначення Д. використано зменшувальну форму. Вочевидь термін було перенесено на фольклор. тв. з подібного літ. жанру.

2. Регіональний літ. жанр у поль., укр., білор., поезії — вірш, роздум, близький, з од. боку, до думи, з ін. — до **медитативної лірики**, **елегії** та **балади**. Цей жанр започаткували поети-романтики **української школи в польській літературі** під безпосереднім впливом укр. фольклору, надто думи та пісні. Часом Д. є літ. **переспівом** фольклор. тв. З погляду поетики та стилістики Д. часто наближується до **романсу**, переважно має строфічну будову, виклад становить собою внутр. монолог.

Для позначення жанру вперше вжив це слово (як **авторський неологізм**) поль. поет Б.Залеський. Д. Залеського можна умовно поділити на чотири частини:

1) "Боянові", де втілено прагнення автора піднести до становища нар. **веща** (поета-пророка);

2) "Русалки" або "фантазії", де висловлюються тужливі любовні почуття;

3) Такі, де шляхом лір. рефлексії змальовано різні типи чоловічого або жіночого світосприйняття;

4) Наслідування укр. пісень з наближенням їх до своїх особистих почуттів і вчинків.

В укр. поезії до жанру Д. зверталися Т.Шевченко ("Тяжко, важко в світі жити"), "Вітре

буийний", "Нашо мені чорні брови"), Й.Маковей ("На скелі високої"), О.Афанасьєв-Чужбинський ("Як ранок осигле квіточка рососою"), Ю.Федькович (**цикл** "Думки"), П.Грабовський ("Дружили ми, а пройнуть літа") та ін. У XX ст. жанр мало продуктивний, але можна назвати А.Малишка ("На поляні, що від руїни"), Д.Павличка ("Роздум"). Іноді термін Д. використовується як підзаголовок до пісень-**романсів**, характерних для тв. укр. поетів-романтиків I пол. XIX ст. (М.Петренко "Дивлюсь я на небо"); т.зв. малоросійський романс.

У білор. л-рі Д. започаткована творчістю засновника нов. л-ри Францішека Богушевича ("Думка"). З цього приводу, очевидно, потрібно говорити про певний вплив доробку укр. письменників, бо з України (Ніжин, Конотоп) було пов'язано більше півтора десятиліття життя Богушевича, а в його тв. простежуються окр. Шевченкові традиції. Жанр розвивали Я.Купала ("Має думкі", "Да сваіх думок", "Думка", "Думкі маркотныя", "Думкі перад весной"), Я.Колас ("Думкі", "Думкі уюша, томяць груди"), М.Танк ("Ох вы, песни") та ін.

3. Вокальні або інструментальні муз. тв. лір.-оповідального характеру в слов'ян. мист-ві: складені на взірць укр. нар. пісень, фортепіанні "Шумки та думки" укр. композитора поль. походження М.Завадського (1828-1888), поль.-укр. композитора В.Заремби (1832-1892), П.Чайковського, тріо А.Дворжак та ін.

4. Окремі частини муз.-сценічного або інструментального тв.: Д.Парасі з опери М.Мусоргського "Сорочинський ярмарок", Д.Йонтека з опери С.Моношкі "Галька", Д. з балету А.Кос-Анатольського "Сойчине крило", Д. як частина "Української рапсодії" М.Лисенка).

Анатолій Волков

ДУХОВНІ ВІРШІ — своєрідна форма нар. рел. поезії, за жанр. складом епіч. або лір., часом ліро-епіч., яка була популярна у сх.-слов'ян. світі, маючи джерела в христ. духов. піснях. Ці фольклор. тв. переважно мають своїм джерелом старовинну книжність: Св. Письмо, богослужбні та агіографічні кодекси на зразок "Прологу", почасти — **апокрифи**. У давн.-рус. практиці виділялися т.зв. "гелінські" теми. Поезія ця виникла в інтелектуальному середовищі, переважно церк.-монастирському, але поширювалася "каліками перехожими", прачанами святих місць, "мандрівними дяками", бурсаками та семінаристами, убогими лірниками та **кобзарями** у найширших верствах народу. Групуєчись за такими темами, як земне життя й муки Христа, життя Богородиці та різних святих угодників Божих, Д.в. мали виразно дидактичний характер, трактуючи звичайно мотиви гріху й спокути.

Найдавні. Д.в. мають переважно епіч. стиль і несуть виразні риси сер.віч. розумування, як от "Голубина (тобто глибинна) книга", написана у формі діалогу легендарних царів про суть та

походження світу. Ін. характер мають епіч. Д.в. про Єгорія Хороброго, воїна та мученика, про Федора Тірона та Дмитрія Солунського: тут поетизується апокрифічний образ св. мученика, який часом цікується рисами зовсім й не християнськими. У сюжеті про Єгорія змішано риси збірочця (джерела — нар. творчість, книга "Пролог", яка, в свою чергу, запозичила сюжет з літ. міфу про Персея) та риси проповідника християнства. Отже, фольклор. фантазія часом грала тут вельми конструктивну роль.

Згодом починає доминувати, внаслідок ренесансних впливів, тяжіння до лір. інтерпретації традиційних сюжетів. У цей саме час спостерігається й диференціація Д.в. за нац. ознакою. Це відбивається і в суто стильовій манері, способі виконання, побуті виконавців. В Україні з XVI ст. складається чітко окреслений прошарок виконавців Д.в., який, за магдебурзьким правом, утворює "гурт" з своїм статутом, касою та ін.; за принципом цехового навчання передаються поет.-виконавські прийоми тощо, вірші виконуються під аккомпанемент ліри чи бандури. Подібні риси мають й білор. Д.в. Рос. Д.в. виконуються без муз. супроводу, бо тут суворо дотримуються православної заборони будь-якої музики в подібних випадках. В сх.-слов'ян. світі Д.в. загалом часто пишуть люди шановні й освічені (Д.Туптало, С.Мокрієвич, І.Максимович); водночас цей жанр стає популярним навіть серед тих, хто "тягне Лазаря" — тобто спускається в найнижчі верстви сусп-ва, що свідчить про його загальнолюдську істинність. Характерний мотив рос. віршів тої пори — про Олексія, чоловіка Божого (XVII ст.), що відмовляється від багатства, або ж вірш "О Христовом Вознесенні", в якому стверджується, що Христовим ім'ям жити надійніше, ніж золотом або сріблом.

Укр. Д.в. написані на основі **силабіки** й несуть відбиток "шкільної" культури. Вони були частиною системи, до якої слід включити й "дійства" на зразок зх. **мораліте** — елементи літургійної рел. драми, що в Україні широко виконувалася, за кат. зразком, в церквах, в школах і навіть на майданах. Тобто в цій сфері відбито відносну духов. й естет. однорідність молодого укр. культури, що народжувалася, а старовинний стереотип набуває все більш чітких рис "західництва". Рос. Д.в. складено акцентним віршем, що несе виразну ознаку фольклорності.

З XVII ст., у зв'язку з розхитуванням трад. церк. ідеології, Д.в., зокрема, рос. все частіше стають виразом духов. опозиції. Саме в цій формі старообрядці відгукнулися на реформи Никона та Петра I, трактуючи нововведення як справу антихриста. Будучи за структурою аналогією катол. та протестантського **псалму**, Д.в. поширюються в нові часи прихильниками різних течій протестантизму. Але ця сфера, хоч вона є живою сферою нар. творчості, досить погано вивчена.

Семен Абрамович

ДУХОВНО-ІСТОРИЧНА ШКОЛА (нім. *Geistesgeschichte Schule*) — методологія, що розвинулася в естетиці, літ.-знавстві та мист.-ознавстві Німеччини після 1-ї світ. війни. Філософ. й естет. її засновки були визначені у теорії нім. філософа Вільгельма Дільтея (1833-1911), у т.зв. "філософії життя". При цьому філософ. методом визнавалося "безпосереднє переживання суб'єкта", яке протиставлялося природничим та сусп. наукам. Філософ вважав, що пізнати ідейний та емоційний світ певної доби можна лише за допомогою "історії духу", істо. усвідомлення через почуття", що л-ра та мист-во глибше виражають життя, ніж наук. пізнання.

Поет. уяву та переживання художника Дільтея вважав основами худож. творчості. Він утвердив, що "поет. техніка" певного часу та нації мають єдиний універсальний характер, вбачав подібність процесів естет. осягнення дійсності, створення худож. тв. й характеру насолоди у сприйнятті його реципієнтом. Спорідненість цих трьох первнів естет. процесу встановлюється, за Дільтеєм, через психічні асоціації. Важливим є не те, що втілю митець, а те, що він пережив у момент творення. Його читач (глядач), реконструюючи акт творчості, підносить себе до його стану і осягає задум митця. При цьому є можливим домислювання й фантазія.

З 30-х років Д.-і.ш. досягає в нім літ.-знавстві провідного становища і розвивається у двох різновидах: "історії ідей" Р.Унгера й Г.Корффа, які йшли за теорією Дільтея, та символічного напрямку Ф. Гундольфа (1880-1931), який великою мірою спирався на вчення Ф.Ніцше та А.Бергсона. Перший напрям розглядав л-ру як вираження філософії ідей (трагізму, свободи, необхідності) та прагнув відшукати її міфол. коріння. За оцінкою угор. літ.-знавця Б.Хорвата, у цьому напрямку був відсутній містичний "культ героїв" і у вивченні "духу часу" та "стилю" було помітне прагнення до історичності та худож. реальності. Гундольф основним завданням літ.-знавства вважав виявлення певних сил в особі і творчості митця, виділення з усіх течій епохи "єдиного образу" й "сильного художника" — символа й міфу часу. Ідеал траг. чи героїчно піднесеної "вічної людини" він знаходить в античності. У наступних епохах Гундольф вказує на п'ятьох символічних прототипів: Й.-В.Гьоте, Й.К.Гьольдерліна, С.Георге, Наполеона та Ніцше. Антиподом цього типу автор називає прогрес, який породжує невідомість та "душу, що бореться" — брехливий ідеал сучасності. Гундольф заперечував необхідність вивчення іст.-культ. особливостей епохи, біографічний та іст.-філол. підхід розумів як "переддень науки". Він вимагав інтуїтивно-містичного вживання у психол. та духов. світ письменника та його героя. За допомогою такого вживання лише й можна сформулювати неповторний закон творчості даного письменника, що визначає його стиль. У характеристиках письменників та цілих духов. і

худож. напрямів Гундольф стверджував повну незалежність поета, його "твор. духу" від іст. і соці. умов. Символічний напрям Д.-і.ш. має внутр. зв'язок з порівн. літ.-знавством, бо виділення з різних течій епохи "єдиного образу" та "сильного художника" вимагало від дослідника порівн. аналізу літ. явищ.

За межами Німеччини Д.-і.ш. не мала значного розвитку в літ.-знавстві. Властивий для неї портретно-метафізичний метод поширився у романізованих біографіях німецькомов. письменників Е.Людвіга ("Шліман", "Наполеон", "Тете") і С.Цвейга ("Лікування духом" про З.Фрейда, "Ніцше" та ін.).

У 1840-х рр., значно раніше ніж виникла Д.-і.ш., до подібних поглядів прийшов укр. історик, фольклорист і літ. критик М.Костомаров. Він прагнув довести, що життя природи та "морально-духов. природа" людини є формами виявлення життєдіяльності єдиного духу як першооснови буття: "Усвідомлення духовного в тілесному і складає основу всього прекрасного у мист-ві". У самотньому укр. худож. мисленні Костомаров відзначав вічний дух демократизму, релігійності, примат ідеального над матеріальним.

У суч. науці можна відзначити певний зв'язок між Д.-і.ш. і працями Г.Гачева про нац. образи світу.

Микола Нефьолов

ЕВФЕМІЗМ (грец. *euphemismos* — пом'якшення) — суто мов. різновид метонімії: слово, вираз, фразеологізм, що ними замінено заборонені (табузовані) або небажані з певних (рел., забобонних, етич., естет., цензурних та ін.) причин. Не змінюючи змісту, Е. замінює мов. форму вислову, послаблює емоційне забарвлення (нерозумний — дурний), пом'якшує його прикрий сенс (брехати — казати неправду, відхилитися від істини, везти москаля, кулі ляти, тумана перти). Е. часто є водночас **перифразом** (померти — до свого берега причалити навіки, Богу душу віддати, ступити в божу путь, навіки заплочити очі). Клас. прикладом багатоступеневі евфемістичної заміни є назви статей в одній тій самій паризькій газеті під час просування Наполеона після втечі з острова Ельби до Парижу в період Ста днів: 1. Корсиканська потвора висадила в бухті Хуан. 2. Людожер іде до Грасу. 3. Узурпатор увійшов у Гренобль. 4. Бонапарт зайняв Ліон. 5. Наполеон наближається до Фонтенебло. 6. Його Імператорська Величність очікується завтра в своєму вірному Парижі. В л-рі та публіцистиці Е. найчастіше має сатир. або гуморист. навантаження.

Анатолій Волков

ЕДІПІВ КОМПЛЕКС — один із основних інфантильних комплексів, визначених З. Фрейдом (**Психоаналіз у літературознавстві**). Сюжет давн.-грец. міфа і трагедії Софокла використаний Фрейдом для алегоричної ілюстрації впорядкованої сукупності любовних і ворожих бажань дитини, спрямованих на батьків. У позитивній формі Е.к. розгортається так само, як історія царя Едіпа, і передбачає бажання смерті суперника своєї статі та сексуальний потяг до батьківської особи протилежної статі. У негативній формі, навпаки, це любов до батьків своєї статі й ревнива зненависть дітей до батьків протилежної статі. Жіночий варіант Е.к. отримав назву комплексу **Електри** (К.Г.Юнг).

За Фрейдом, Е.к. досягає своєї кульмінації між 3 і 5 роками, у фалічній фазі; його згасання спостерігається у латентному періоді. В пубертатному періоді відбувається відродження Е.к., який долається тим чи ін. вибором об'єкта. Едіпові переживання витісняються і стають несвідомими; ворожість до батьківської особи своєї статі долається через ідентифікацію з нею. Фрейд вважав Е.к. основою структурування особистості й формування людських бажань, звідси і друга його назва — ядерний комплекс. Стверджуючи всезагальність психол. феномену, вираженого у міфі про Едіпа, Фрейд робить висновок, що Е.к. знаходить відображення не лише у буденному людському існуванні, а й у соці. політ. бутті, релігії та мист-ві. Так, рушійною силою творчості Л. да Вінчі, В.Шекспіра, Ф.Достоевського Фрейд вважав власне Е.к., підтвердження чого він знаходить не лише у тв., а й у біографічному матеріалі.

Відображення Е.к. у тв. мист-ва може відбуватися двома шляхами: як несвідомо проєкція дитячого конфлікту самого автора і як свідомий автор. вибір сюжету (або окр. колізій). Другий шлях часто виявляється лише фіктивно свідомим, бо продиктований неусвідомленими мотивами вибору. Сам Фрейд вважав Е.к. змістовним базисом найвидатніших, на його думку, тв. світ. л-ри: "Цар Едіп" Софокла, "Гамлет" Шекспіра та "Брати Карамазови" Достоевського.

З найбільшою очевидністю Е.к. виявляє себе у тих тв., де відбувається трансформація **трагійного сюжету** про Едіпа: "Едіп" Сенеки Молодшого, "Едіп" Вольтера, "Едіп і Сфінкс" Г. фон Гофманстала, "Пекельна машина" Ж.Кокто, "Едіп і його мати" М.Круазе. Ті чи ін. вияви Е.к. знаходили також у тв., здавалося б, далеких від історії Едіпа: "На Сванову сторону" М.Пруста, "Світло в серпні" В.Фолкнера, "Homo faber" М.Фріша, "Сто років самотності" Г.Гарсія Маркеса. Крім того, слід мати на увазі, що з позиції ортодоксального психоаналізу Е.к. є універсальним особистісним утворенням і, маючи відповідну мету, його можна віднайти мало не в будь-якому худож. тв. Незрідка об'єктом психоаналітичного дослідження стає і життєвий шлях митців: напр., едіпову ситуацію легко помітити у долі С.К'єркегора, Ш.Бодлера, Ф.Кафки.

Оксана Пендерецька

ЕЗОПІВСЬКІ СЮЖЕТИ

автором яких вважають напівлегендарного давн.-грец. байкаря Езопа (VI ст. до н.е.), що поширилися відтоді до багатьох нац. л-рах і зажили вел. популярності серед читачів майже всіх верств сусп-ва. Спочатку Е.с., яких нараховують сьогодні від 400 до 650, не мали постійної форми і кожен міг розповідати їх на свій лад. Проте і в такому стані вони вже являли собою ту сюжетну основу, яка лишалася актуальною для багатьох пізніших поколінь **байкарів**.

Перші зб. байок Езопа з'явилися у V ст. до н.е. Через два століття афінський діяч та історик Деметрійс Фалерський видав нову збірку Езопових байок. Найкращою і найпопулярнішою в ант. часи була збірка в обробці грец. мовою поета Бабрія (I-II ст. до н.е.). У IX ст. візант. монах Ігнатій Диякон написав у тетраметрах 53 версії байок Езопа. Але найбільш відомою стала зб. Максима Плануда, що нараховувала 144 байки. Наступні видання Езопа, здійснені Мануїєм (1505), Робертом Стефаном (1546), Невелетом (1660) в основному лише доповнювали зб. Плануда.

До Е.с. вдавалися майже всі пізніші байкарі — Федр, Авіан (Давн. Рим), М.Лютер, У.Бонер, Г.Е.Лессінг (Німеччина), Ж. де Лафонтен, Ж.П.Флоріан, П.Лашамбоді (Франція), Т. де Ірїарте (Іспанія), І.Краський (Польща), О.Сумароков, І.Хемніцер, І.Дмитрієв, І.Крилов, С.Михалков (Росія), Г.Сковорода, Л.Боровиковський, С.Гребінка, Л.Глібов, С.Олійник, М.Годованець та ін.

Серед найбільш розповсюджених сюжетів варто назвати такі: "Лисиця і виноград", "Яструб і соловей", "Ворона і лисиця", "Мурашки і щикада", "Лисиця і журавель", "Вовк та ягня", "Грак та пави", "Селянин та змія" та ін. Багато т.зв. езопівських байок були, очевидно, плодом усної творчості, причому вел. мірою не завжди грец., а інд. чи араб. походження, що існували вже задовго до Езопа. Але з часом склалася традиція надавати цілому жанрові "байка" постійний епітет "езопівська". Так, напр., "езопівську" байку "Яструб і соловей" зустрічаємо вже в поемі Гесіода "Роботи і дні" (VII ст. до н.е.). Пізніше її обробляють ант. автори Федр ("Яструб і соловей"), Плутарх ("Яструб і пташенята"), Лафонтен ("Коршак і соловей"), Флоріан ("Шуліка і голубок"), Краський ("Яструбок і сокіл"), Лессінг ("Соловей і Яструб"). Сюжет ін. езоп. байки — "Лисиця і виноград" — зустрінемо у Федра, Бонера, Лафонтена, Лессінга, Крилова, Глібова і т.д. Проте творчість вел. байкарів, що спиралася на Е.с., далека від бездумного наслідування чи епігонства: як правило, вони використовували лише езопівську **фабулу**, наповнюючи її оригінальним змістом, пов'язуючи з актуальними проблемами свого часу, онаціональнюючи персонажів і реалії тощо. Так, у байці "Вовк та ягня" Лафонтен не просто переказує езопівський сюжет, але й зображує панування у Франції XVII ст. феодального кулачного права, згідно з яким сильніший завжди має рацію, бо йому належить влада і закон. В однойменній байці Крилова Вовк втілює цинічного царського чиновника, жадібного хижака, нерозбірливого в засобах наживи, а в байці Глібова за допомогою лексичних засобів, фразеології, нар. приповідок досягнуто ефекту яскравого **онаціональнення** сюжету і характерів персонажів: "Вовк, неначе комісар, кричить", "Ні. паночку, — Ягня йому мовляє...", "Нижчий перед вищим гнеться, А більший меншого тусає, та ще й б'є...", "Мати... побивається, як рибонька об лід...". В таких випадках автори нерідко вдавалися до т.зв. езопівської мови — особливого виду зашифрованого письма, що мало на меті обійти цензурні бар'єри і висловити "крамольну" ідею, яку зуміє розпізнати уважний читач. Інколи байкарі пізніших епох, використовуючи якусь фабулу Езопа, суттєво видозмінюють її, розробляючи в цілком нов. ключі, актуалізуючи її ідейний зміст, виводячи свою **сентенцію**. Так, деякі байки Федра містять прозорі натяки на тогочасні політ. події. Зокрема, в байці "Про жаб, що просили собі царя", гол. персонаж ("Цар-колода") — то, напевно, імператор Тіберій, а "Цар-гідра" — Сеян, його фаворит. В байці Крилова під тією ж назвою показано крах його просвітільських ідей: царство розуму, обіцяне філософами, не настало, нешастя Жаб пояснюється тим, що вони керуються не життєвим досвідом, а абстрактними міркуваннями.

внаслідок чого самі закликають правити ними деспота і тирана Журавля, який їх тут же судить і пожирає. У байці "Оленія і Кабан" Сковорода відтворює ситуацію, подібну до тієї, в яку потрапляють Езопові Граки ("Грак та пави"), убравшись в пір'я павича. Але якщо Езоп лише застерігає від такого роду вчинків, щоб не потрапити в смішне становище, то Сковорода викриває не стільки прагнення похизувати чужою пишною одежею, скільки намагання використати свою "нову одежу" задля того, щоб "проломлюватися крізь законів громадянських загороли", тобто з морально-побутового сюжет стає сусп.-політ.

Популярними є також **переспіви** езопівських байок. Так, Федр часто звертався до них, переказуючи прозові Езопові байки віршами. Сюжетами вірш. байок Федра користувався, в свою чергу, сер.-віч. нім. байкар У.Бонер, відомий своєю зб. "Коштовний камінь" (1350). 24 байки Бонера переспівав І.Франко. Багато переспівів Е.с. здійснив М.Годованець, автор **антології** "Байки зарубіжних байкарів" (К., 1973).

Фабули езопівських байок можуть ставати джерелом для написання тв. ін. жанрів. Скажімо, в байці Езопа "Скупий" скнара, що випадково знаходить скарб, не користується ним, а закопує його в землю, щоб сховати від чужих очей, чим лише шкодить собі, оскільки скарб незабаром викрадають. До переробки даної фабули в жанрі байки вдавалися Лафонтен, Лессінг, а римський комедіограф Плавт створив за її мотивами комедію "Скарб", яка дала пізніше поштовх Ж.Б.Мольєру до написання комедії "Скупий".

Петро Рихло

ЕЙСТЕДДФОД (ЕЙСЕТФОД) (кельт. *eistedfod*) — змагання валлійських **бардів**, на якому вони виконували свої пісні та балади про нар. героїв, про свободу, а також про любов. За крашу пісню поет-співець отримував нагороду. Розвиток валлійської словесності був уповільнений, відбувався переважно у фольклор. формах, а нац.-патріотична творчість бардів і Е. стали важливими чинниками опору англо-нормандським завойовникам. Тому після приєднання Валлії до Англії за династії Тюдорів (1485-1603) барди — носії нац. ідеї переслідувались, а Е. були заборонені. У кін. XVIII ст. з ініціативи поета Йоло Моргануга Е. були на деякий час відновлені. Наступна (1822) спроба проведення Е. успіху не мала. У ХХ ст. Е. стали щорічними поет. фестивалями, що в них брали участь найкращі поети Т.Г.Джонс (1871-1949), В.Дж.Груфті (1881-1954), Р.У.Паррі (1884-1956). Гол. церемонією суч. Е. є присвоєння звитяжцеві звання барда. З ХІХ ст. подібні фестивалі відбуваються серед шотландців-гелів. Типол. Е. подібні до сер.-віч. нім. змагань **майстерзінгерів** або **айтнів** — змагань казах. **акінів**

Анатолій Волков

ЕКВІЛІНЕАРНІСТЬ (від лат. *aequus* — рівнозначний та *linea* — лінія, рядок) — дотримання в поет. **перекладі** кількості рядків і порядку строк відповідно до оригіналу. Таку вимогу (т.зв. закон Е.) висувають звичайно прибічники лінгвістичного підходу до худож. перекладу, та намагаються витримати деякі перекладачі, виходячи з бажання зберегти всі складники першотв. Непорушність закону Е. була піддана сумніву ще на початку 50-х рр., зокрема, К.Чуковським, що доводив: вірш. трагедії В.Шекспіра в еквілінеарному перекладі стають малозрозумілими і важкими до сприйняття при проголошенні з театр. кону. Шоправда, вимоги для тексту, призначеного для театру, ін., ніж до адресованого читачеві. В цьому випадкові збереження вірш. структури важливіше.

Відступ від Е. часом зумовлений прагненням перекладача якнайповніше відтворити зміст і дух оригіналу, особливо коли оригінал і переклад належать до різних систем віршування, або до надто віддалених епох. Намагання будь-що зберегти кількість рядків і строк може призвести до порушення синтаксичних норм мови перекладача, а, з ін. боку, до зміни інтонації та мелодики першотв. через те, що в різних мовах слова мають неоднакову протяжність. Так, пересічна довгота поет. слова, яка виражена в складах, у нім. мові — 1,96; укр. — 2,01; рос. — 2,04; угор. — 2,09. Наведені цифрові показники допомагають виявити заг. співвіднесеність тих чи ін. мов. пар. Перекладачі з англ. мови стикаються з об'єктивними труднощами: у зв'язку з більшою довготою лексичних одиниць у сх.-слов'ян. мовах зміст оригіналу не вкладається у простір вірша визначеного розміру (в англ.-чес., нім.-укр., угор.-укр. поет. перекладу можливості тут ширші). Укр.-англ. чи рос.-англ. переклад викликає труднощі протилежного плану: оскільки англ. слова коротші, перекладач повинен чимось заповнити ритм. вакуум, який доконечно виникає. З обох, здавалося б, нерозв'язаних ситуацій уже знайдено багато виходів, їх теор. обґрунтовано і підтверджено практикою. Конкретне вирішення майже завжди індивідуальне і залежить від того, наскільки вагомий певний складник у семантико-стил. системі першотв.

Дотримання Е. необхідне при перекладанні канонічних твердих строк і форм (**терцина**, **рондель**, **рондо**, **сонет**, **онгінська строфа**, **газель**, **рубай**, груз. **шаїрі**, япон. **хокку** і **танка** тощо). Тут строфічна побудова є домінантою, яку не можна порушити, за рахунок збільшення (або зменшення) рядків понять, що містяться в тексті оригіналу. Еквілінеарні оригіналом укр. версії таких складних тв., як "Божественна комедія" (переклад С.Дроб'язка), де збережено нумерацію розділів-пісень і терцин кожної пісні, "Дон-Жуан" Дж.Г.Байрона (переклад С.Голованівського), де пронумеровано октави.

Еквілінеарні переклади сприяють засвоєнню чужомов. поет. форм, тобто збагачують технічні

можливості л-ри, що сприймає. Так, на основі прованс. лірики **трубадурів** у пд. Італії виникла восьмирядкова строфа — **сичіліана**. Вона стала основою для **октави** — строфи, що розквітла в ХІV-ХV ст. в Італії, а відтак у всіх європ. л-рах. Подібна картина з ін. твердими строфами і формами, в тому числі сх. походження. Так, Д.Павличко створив цикл "Рубай" під впливом відповідних укр. перекладів.

Анатолій Волков
Елеонора Соловей-Гончарик

ЕКВІМЕТРИЧНІСТЬ (ЕКВІМЕТРІЯ) — (від лат. *aequus* — рівнозначний і *metr* — розмір) — збереження в перекладі вірш. тв. версифікаційних параметрів, зокрема, метр.-просодичних особливостей першотв. Доцільність або недоцільність передачі версифікаційної структури залежить від спорідненості чи неспорідненості мов. культ. традиції та вагомості версифікаційного параметру в семантико-стил. структурі.

Перший випадок. Якщо версифікаційний параметр однаково властивий мові перекладу і першотв. і має ідентично функціональне забарвлення, зміна вірш. структури неприпустима. Такі зміни виявляємо здебільшого в минулому (М.Старицький, напр., переклавши укр. мовою "Гамлета", замінив шекспірівські ямби на хорей), але іноді й у суч. практиці.

Другий випадок. Зміна версифікаційної структури спричинена неможливістю відтворити ознаки першотв. Напр., слов'ян. мови не можуть передати муз. тони, моносилабічність, а відтак надзвичайно стислість рядків та ін. особливості кит. віршування. Аналогічна ситуація з **квантитативним віршуванням** ант., араб., фарсі-тадж. поезії. У подібних випадках відшукують метр. відповідники, сприйняття яких більш-менш відповідало б враженню, що його справляє першотв. В укр., рос., чес., поль. л-рах ант. **гекзаметри** перекладають віршами, які, власне кажучи, не є гекзаметрами, оскільки вони неможливі в суч. слов'ян. просодії, але сприймаються як ритм. відповідник.

Третій випадок. Точне відображення версифікаційної структури можливе. Але воно є штучним, неорганічним. Знов-таки складається певна **традиція** відтворення інтонаційного віршування. Так, франц. і поль. **силабіка** передається сх.-слов'ян. **силабо-тонікою**.

М.Рильський схвально зазначає, що М.Зеров переклав трагедію Ю.Словацького "Мазепа" "не римованим віршем, як у Словацького, а білим п'ятистоповим ямбом, трад. в укр. (і рос.) вірш. драми". Аварська поет. традиція рими не знає. Але для читача, що виховався на рос. традиції, лаконічна, афористична лірика Расула Гамзатова потребує рим. Без них читач не сприйматиме "кованості", завершеності гамзатовської поезії. Цікаві міркування з цього приводу самого письменника: "Перекладач на рос. мову вводить

рими, яких немає в оригіналі. Чи закономірно це? Я вважаю, що так само, як на тілі аварського вірша кінцева рима виглядає гудзиком на бурці, так і переклад без рим виглядав би шинеллю без застібок, без гудзиків... Йдеться про характерні особливості віршів, музики, малярства, мист-ва кожного народу... Для рос. вірша рима так само природна, як для аварського алітерація, цезура, трад. розмір. При перекладі, переносячи розмір віршів однієї мови на ін., не можна порушувати форми і закони цієї мови".

Позаяк досягнути повної Е. неможливо, перекладацька традиція деяких країн, напр., франц., вважає, що вірші належить перекладати прозою, в крайньому разі **верлібром**. Тут очевидний зв'язок з тяжінням новітньої франц. поезії до **верлібру**, яке пояснюється одноманітністю франц. віршування: воно детерміноване фонетичною системою мови (можливі виключно чоловічі рими) і непорушністю клас. поет. традиції.

Переклад може відійти від трад. для даної нац. традиції просодичної адекватності в бік наближення до оригіналу чи віддалення від нього. Е.Тріоле переклала В.Маяковського не верлібром, а максимально віддаючи ритм. структуру (але й вона через фіксованість наголосу в франц. мові змушена була не відтворювати так важливих для його поезії рим).

У протилежному напрямкові дальшого відходу від Е. порівняно з трад. пересічною мірою просодичної адекватності пішов поль. перекладач Я.Парандовський, передаючи Гомера.

Анатолій Волков

ЕКВІРИТМІЧНІСТЬ (від лат. *aequus* — рівнозначний та грец. *rhythmos* — ритм) — збереження в перекладі вірш. тв. ритм. малюнка оригіналу. На практиці Е. досягається лише з певним наближенням. Оскільки ритм є складником худож. форми оригіналу, перекладач прагне зберегти його, але при цьому керується принципом функціональної відповідності, **традицією** того чи ін. ритму і метру в л-рі, на мову якої здійснюється переклад, просодичними особливостями мови. В конкретних випадках окр. ритм. та інтонаційні особливості оригіналу можуть бути відтворені й синтаксичними та ін. засобами, як це засвідчує перекладацька практика Б.Тена, М.Лукаша, В.Мисика, Д.Павличка. Така форма компенсації втрат при перекладі, збереження домінантних складників стилю, провідної ідейно-худож. спрямованості тв. є переконливішим показником досконалості перекладу, ніж сама по собі Е. та **еквілінеарність**.

Елеонора Соловей-Гончарик

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ в літературі (від пізньолат. *existentio* — існування) — 1) течія, що найбільш чітко виявилася у Франції в 30-50-і рр., а також певною мірою в ін. країнах Зх. Європи та США, світоглядною основою якої є Е. філос.,

(представлений, як традиційно вважається, іменами К. Ясперса, М. Гайдеггера та ін.), що сформувався після 1-ї світ. війни за часів глобальної кризи лібералізму та раціоналізму.

Серед попередників Е. (або філософії існування) — Б. Паскаль, С. К'єркегор, М. де Унамуно, Ф. Достоевський, Ф. Ніцше; також помітним є вплив на Е. філософії життя та феноменології Е. Гуссерля.

Ні як філос., ні як літ. течія Е. не становить єдиної системи. Розрізняють Е. рел. (К. Ясперс, Г. Марсель, Л. Шестов, М. Бердяєв, М. Бубер) та атеїстичний (Ж. П. Сартр, А. Камю, М. Мерло-Понті, Гайдеггер). Спільною рисою більшості екзистенціалістів можна назвати намагання відкрити, пояснити буття через призму особистого існування (екзистенції), до чого прагнув ще донець К'єркегор (1813-1855), який вважав себе шкільним поетом, ніж філософом, і протиставляв інтимний досвід окр. людини інтелектуальному "гегелівському" пізнанню. Екзистенція, тобто людське існування, дане безпосередньо, на думку екзистенціалістів, не може бути пізнана наук. раціональними засобами. Звідси та особлива роль мист-ва, яке Ф. Ніцше, А. Бергсон, М. Гайдеггер, К. Ясперс вважали не тільки найважливішою формою пізнання сокровених світ. таємниць за допомогою інтуїтивних прозрінь, але й спокую за існування самого світу. К. Ясперс утверджував значення негативних емоцій для худож. пізнання екзистенції, вважаючи страх, відчай, самотність, почуття вини дивунами духов. життя і худож. творчості.

Е. характеризує заг. стан особистості як відчуження від сусп-ва, історії, уярмлення її доколомними формами життя, примусовими стандартами незалежно від соц. устрою. Т.ч. визначається абсурдність людського існування, яка, за Сартром, перш за все є "розладом між людською жадобою поєднання зі світом і нездоланим дуалізмом розуму й природи, між пориванням людини до вічного і кінецьності її існування" ("Пояснення до "Стороннього", 1943). На основі цього розладу виникає ідея трансцендування, виходу за свої межі. Але різні представники Е. трактують поняття трансцендентного по-різному: для рел. екзистенціалістів трансцендентне — це Бог, для Сартра — Ніщо, Камю взагалі називає розмови про трансцендентність "грою з вел. предметами". Залежно від трактування трансцендентної вирішувалась і основна проблема Е. — проблема людської свободи. Марсель та Ясперс вбачали свободу в прориві до Бога; для Сартра свобода — заперечення стосовно буття: оскільки немає ані Бога, ані т.зв. "людської природи", то кожна людина сама повинна "проектувати", вибирати себе, не керуючись нічим, окрім власної суб'єктивності. Але всі екзистенціалісти відкидали як просвітницьку раціоналістичну традицію, що зводила свободу до пізнання необхідності, так і натуралістичну, де свобода

розумілась як розкриття природних задатків людини. Згідно з Е. свободу слід розуміти винятково виходячи з екзистенції.

Створення на основі філософії Е. літ. течії пов'язане в першу чергу з творчістю Сартра (1905-1980) та Камю (1913-1960), які окрім філос. праць ("Буття і ніщо", "Екзистенціалізм — це гуманізм", "Критика діалектичного розуму" Сартра; "Міф про Сізіфа", "Людина, що бунтує" Камю) впливали основні ідеї Е. в худож. тв. Літ. оформленими маніфестами Е. можна назвати роман Сартра "Нудота" (1938) та повість Камю "Сторонній" (1942), хоча пізніше погляди цих двох письменників (перш за все соц.-політ.) різко розійдуться, і Камю навіть буде заперечувати свою причетність до Е., замінивши "філософію абсурду" "філософією бунту". Помітну роль в становленні франц. Е. відіграла також С. де Бовуар ("Гостя", "Чужа кров", "Мандарини" та ін.).

У зв'язку з тим, що неможливо чітко окреслити межі літ. Е., неможливим є і визначення всіх особливостей його поетики. Серед найпоширеніших характеристик рис слід назвати досить пряме вираження емоцій, світоглядної концепції, застосування типу оповіді від першої особи, який дає сплав споглядаючого і споглядуваного. При цьому, як правило, витримується атмосфера суворого стриманості, що, зокрема, пояснюється усвідомленням екзистенціалістами величезної відповідальності за кожне сказане слово. Досить часто автор, свідомість якого вважається "кузнею міфів", створює стилізовану модель дійсності, притчу ("Мухи" Сартра, "Чума" Камю, "Володар Мух" В. Голдінга, "Жінка в пісках" Кобо Абе та ін.). Тяжіння до трансїст. притчевості не в останню чергу пов'язане з вкрай негативним ставленням екзистенціалістів до самої світ. історії, яка сприймається ними як втілення абсурду на Землі. В 50-60-і рр. Е. як літ. течія майже повністю вичерпується, але продовжує "пульсувати" в філософії, публіцистиці, а також в таких явищах, як **драма абсурду**, "**новий роман**" та ін.

2) Крім власне Е., в л-рі різних країн та епох існує стійка тенденція відтворення й аналізу відчуження особистості та постановки і спроб вирішення екзистенційних проблем, в тому числі й основного, за словами Камю, питання філософії: "чи варте життя того, щоб його прожити?". В найширшому розумінні підґрунтям філософії та л-ри Е. можна вважати кн. Йова, Екклезіаста, сократичний принцип пізнання самого себе, гностичизм, стоїцизм та ін.

Щодо ХХ ст., то мотиви Е. в Європі розроблялися перш за все в тв. австро-нім. та франц. письменників (Ф. Кафка, Р. М. Рільке, Р. Музіль, Т. Манн, Е. М. Ремарк, А. Дьоблін, Г. Е. Носсак, Г. Бьолль; А. Мальро, А. Жид, Ф. Моріак, Ж. Ануї, Ж. Жене, М. Бютор, Е. Йонеско та ін.).

Дуже близькою до європ. Е. (хоча, як правило, не настільки філософичною) виявилася творчість

вел. кількості амер. письменників. Популярність Е. в США цілком закономірна, враховуючи трад. інтерес амер. л-ри до "людини, що сама себе пробива". Тією чи ін. мірою екзистенціалістськими можуть вважатися такі автори, як Ю. О'Ніл, Ф. С. Фіцджеральд, Т. С. Еліот, Дж. Дос Пассос, Г. Міллер, В. Стайрон, Дж. Д. Селінджер та багато ін. Постановка типових для Е. проблем зустрічається також у Т. Вулфа, В. Фолкнера, Е. Гемінгвея.

Проблематичним залишається питання про розвиток Е. на слов'ян. ґрунті. З відомих соц.-політ. причин Е. як цілісна течія тут не сформувався. З ін. боку, як вірно зазначали экзистенціалісти, їх тв. є транснац. та трансїст., а отже й письменників, світоглядно близьких до Е. можна знайти в л-рі будь-якого регіону. У вказаному контексті, окрім добре знамих на Зх. Ф. Достоевського, Л. Шестова та М. Бердяєва, слід назвати таких, на перший погляд зовсім різних, представників Росії, як М. Лермонтов, І. Киреевський, В. Розанов, М. Лосський, В. Шаламов, Ю. Домбровський, В. Маланін та ін. Мотиви Е. помітні у тв. поль. письменників Є. Бандровського, М. Хороманського, С. Дигата, М. Гласко. У серб. л-рі настрої відчуження, абсурдності життя відбили поети В. Поп, М. Павлович, І. Ламич, В. Лукич, що спиралися на традиції Еліота. У Хорватії Е. вплинуло на А. Шоляна, І. Сламича. Екзистенціалістом європ. масштабу можна назвати чес. письменника М. Кундеру. В Україні по суті екзистенціалістський ідеал (автономне проживання особистості у ворожому світі, орієнтоване на результати самопізнання) здійснив ще Г. Сковорода. На думку окр. дослідників, близькі до Е. ідеї можна знайти у тв. Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша, В. Підмогильного, І. Костецького, В. Домонтовича та ін.

Олександр Бойченко

ЕКЗОТИЗМИ (від грец. *exotikos* — чужий, чужоземний) — слово або словосполучення, що вжите в худож. тв. для створення *couleur locale* (місцевого колориту). Переважно йдеться про використання **варваризмів**, зокрема антропонімів і топонімів. Термін Е. можна поширити й на мов. засоби, які відображують особливості природи й життя субнац. географічних регіонів (тут у функції Е. можуть бути **діалектизми**). Передавання Е. є складною перекладацькою проблемою. Адже те, що в першотв. функціонально слугує Е., в перекладі може таким не бути. Навпаки неекзотичне в першотв. може сприйматися реципієнтом перекладу як Е.

Анатолій Волков

ЕКЛОГА (грец. — "ekloge" — "відбір") — основний лір. жанр пасторальної л-ри, в основі якого — протиставлення морально чистого сільського існування повному вад міському життю.

Це відрізняє Е. від близької їй за жанр. пафосом, але більш описової за характером та більш широкої за тематичним діапазоном **ідилії**, якій ця **антитеза** не властива. Звичайні форми існування Е. — діалогічна та розповідна. Е. не пов'язана з певним вірш. розміром, хоча давн-грец. Е. писалась **гекзаметром**.

Спочатку Е. називали як окр. вірш, що входить до поет. збірки буколічного змісту, так і зб. в цілому (таку назву мали "Буколіки" рим. поета І ст. до н.е. Вергілія, який ввів в європ. л-ру буколічну тему). Іст. доля Е. нерозривно пов'язана з долею пасторальної л-ри. Найактивніший період звернення до цієї жанр. форми припадає на XV-XVII ст. Вона стає одним з провідних жанрів в л-рі **бароко**, і після деякого зацікавлення нею в сентименталістів Е. на поч. XIX ст. перестає бути продуктивною формою, хоч на відміну від власне **пасторалі**, що поступово перетворилася в жанр салонної поезії і втратила внаслідок цього свою жанр. природність, Е. не вичерпала ще свого потенціалу і може відродитися в новому, вже мутантовому вигляді.

В зх.-європ. поезії Е. представлена іменами грека Феодула (IX ст.), італійців: Данте Алігері (XIII-XIV ст.), Ф. Петрарки (XIV ст.), М. Боярдо (XV ст.), Дж. Маріно (XVI-XVII ст.), Дж. Преті (XVII ст.); португальців: Л. Камоенса (XVI ст.), Ф. Р. Лобо (XVI-XVII ст.); іспанців: Л. Перейри (XVI-XVII ст.), Х. Круса (XVII ст.); англійців: Е. Спенсера (XVI ст.), Б. Джонсона (XVI-XVII ст.), В. Колінза (XVIII ст.); французів: П. Ронсара (XVI ст.), Ж. де Лафонтена (XVII ст.); нідерландців: Й. Брунхейзена (XVII-XVIII ст.), С. Костера (XVII ст.). В слов'ян. поезії до Е. звертались І. Бунч (Далмація, XVII ст.), Я. Голлий (Чехія, XVIII-XIX ст.), Ю. Словацький (Польща, XIX ст.) та ін. Рос. Е. представлена іменами О. Сумарокова, Г. Державіна, І. Богдановича, О. Жемчужнікова та ін. Для укр. поезії Е. не була характерною. Зустрічаються Е. в поезії ін. регіонів (напр., бразильські поети Т. Гонзаго — XVIII-XIX ст., К. Коста — XVII ст., в'єтнамський поет XVIII ст. Нго Тхі Ік та ін.).

Е. здатна до схрещування з ін., як типол. подібними до неї, так і протилежними за цільовою настановою жанрами. Напр., в "Деревне" О. Пушкіна поєднуються за принципом **опозиції** еклоговий та викривальний мотиви. Е. легко набуває найрізноманітніших жанр. та тематичних відтінків (напр., міфол. Е. італ. поета XV ст. Л. де Медічі, дидактичні "Еклоги" (1605) Лобо).

Борис Іванюк

ЕКРАНІЗАЦІЯ — худож. втілення фольклор. та літ. тв. (казок, пісень, п'єс, романів, повістей, оповідань, поем, віршів та ін.), а також опер та балетів засобами кіно, тобто створення фільму (худож. або мультиплікаційного) на фольклор.-літ. основі, яке здійснюється за допомогою **сценарію**. Е. певною мірою є його худож. інтерпретацією, яка базується на грі, переносах її з горизонтального сценічного кону

на вертикальну площину екрану або формуючи її з книжкового тексту. Процес Е. пов'язаний з режисерським баченням першоджерела, особливостями гри певного актора, акцентуванням уваги оператора на тому, що має найважливіше значення в певному епізоді фільму, а також з ракурсом, в якому показано дію. Текст передається не лише через написи на екрані (переважно в німому кіно), монологах та діалогах героїв, співі, муз. забарвленість епізодів, слова "за кадром" коментатора подій, декорації або стан героя. У зв'язку з цим написаний тв. та його Е. сприймається по-різному: втілені мовою кіно (а також театру) зорові образи та словесні образи літ. мови не тільки мають різне значення, але й пов'язані з різними типами мислення. При Е. тв. його розглядають з погляду сценічності, кінематографічності ("кінематографічність" мислення письменника, за С.Ейзенштейном, є умовою Е.). Найчастіше екранізуються динамічні тв., в яких "закладена" Е. (не випадково одними з перших Е. були кінофеєрії Ж.Мельєса на казкові (за Ш.Перро) сюжети: "Попелюшка" (1899), "Червона Шапочка" (1901) та ін.). Вагомим критерієм вибору тв. для Е. є інтерес до нього читача, а також передбачуваний інтерес глядача до майбутнього фільму. Тому режисери рідко заходяться коло Е. невідомих тв.

З перших років існування кінематографа убачав у фольклорі, л-рі і театрі джерело сюжетів та образів. Піонери кінематографії екранізували і кн. **Біблію** (напр., франц. фільм "Життя та пристрасті Ісуса Христа", 1902, реж. Зекка та Л.Норе), і клас. літ. тв. (напр., фільми Ф.Зекка "Історія одного злочину" (за В.Гюго, 1901) та "Жертви алкоголізму" (за романом Е.Золя "Пастка", 1902), фільми М.Казеріні "Отелло" та "Ромео і Джульєтта" (за В.Шекспіром, 1907), і різноманітні бульварні книжки (напр., "Нік Картер" В.Жассе, 1908, та серія Л.Фьойада "Фантомас" за романами М.Аллена та І.Сувестра, 1913-14). Перші фільми-Е. обмежувалися лише передачею тих сюжетних ходів тв., які могли привабити глядача. Серед Е. такого типу були й створені на поч. ХХ ст. в Росії три версії "Війни і миру" Л.Толстого, а також фільми за романами і повістями, поемами і оповіданнями О.Пушкіна, Ф.Достоевського, А.Чехова та ін. Але кіном-во дуже швидко розвивалося, і вже з 1916 з'являється низка значних для того часу, Е.: "Пікова дама" (за Пушкіним, 1916) та "Отець Сергій" (за Л.Толстим, 1918) реж. Я.Протазанова, "Полікушка" (за Л.Толстим, 1919), "Петро та Олексій" та "Легенда про Антикриста" (за Д.Мережковським, 1918-19) реж. А.Саніна. Серйозністю та худож. культурою відзначаються також Е. того часу, здійснені у Франції, США, Англії, Німеччині, Італії, Японії та ін. країнах. Напр., в англ. кінематографії широке звертання до л-ри почалося після фільму "Генріх VIII" (1911), де в ролі кардинала Уолсі продюсер В.Г.Баркер зняв

славнозвісного трагіка Г.Бірбома. В США найзначнішою Е. тих років був фільм Д.У.Гріффіта "Народження нації" (за романом Т.Діксона "Член клану" 1915), а в Німеччині — фільми "Носферату, симфонія жаху" (1922, реж. Ф.М.Мурнау), за романом Б.Стокера "Гість Дракули", та "Нібелунги" (1924, реж. Ф.Ланг) — Е. давн-нім. епосу.

Е. є дуже вагомим елементом існування кіно та мист-ва. Кожне нац. кіно нерозривно пов'язане зі своєю культурою, певними нац. ознаками, і Е. тв. тієї чи ін. л-ри — не лише засіб, але й стимул існування нац. кіно, утвердження його нац. особливостей. Так, англ. кінематограф, з перших років свого існування звернувся до В.Шекспіра, Дж.Свіфта, В.Теккеря, Ч.Діккенса, Б.Шоу та ін. Рос. кінематограф поч. ХХ ст. створив близько ста фільмів за тв. рос. письменників, а також за фольклор. тв. (першими рос. ігровим фільмом був фільм "Стенька Разін і княжна", який є Е. нар. пісні "Из-за острова на стрежень").

Базувався на Е. вітчизняної клас. л-ри й укр. кінематограф поч. ХХ ст. Коли 1907 в Україні почалося регулярне виробництво фільмів, було екранізовано театр. вистави ("Наталка-Полтавка", "Богдан Хмельницький" та ін.) за участю корифеїв укр. театру (М.Садовського, М.Заньковецької, І.Мар'яненка). В 20-і роки були створені Е. "Назара Стодоли" Т.Шевченка (реж. Г.Тасін), "Наталки-Полтавки" І.Котляревського (реж. І.Кавалерідзе), "Сорочинського ярмарку" М.Гоголя (Реж. М.Екк), роману І.Франка "Борислав сміється" (реж. І.Рона) та тв. багатьох ін. авторів.

Складні та різноманітні взаємовідносини кінематографа з ін. родами мист-ва пов'язані з тим, що Е. з часом набувала все більшої глибини роздумачення л-ри і все більшої худож. незалежності. З од. боку, кіно дозволяє користуватися образами л-ри на тих самих правах, на яких воно користується образами фольклору, сюжетами історії чи суч. хроніки. З ін. боку, метою деяких кінематографістів є наближення з максимальною повнотою й точністю до джерела ("від рядка до рядка" франц. реж. Р.Брессон намагався екранізувати Д.Дідро чи романи Ж.Бернаноса). Але між цими крайніми т. з існує безліч твор. варіантів. При цьому, за "оптимальну", "нормальну" Е. прийнято вважати таку, в якій метою, при відмові від "буквалізму перекладу", є все ж таки створення екранної аналогії тв., що зберігає його зміст, дух та слово. Одним з найкращих зразків такої Е. є амер. фільм "Віднесені вітром" (реж. Дж.К'юкор, В.Флемінг та С.Вуд, 1939) за романом М.Мітчелл.

Ставлення до тексту може бути вільним, напіввільним, а також асоціативним. Напр., фільм "Земля тремтить" (1948) італ. реж. Л.Вісконті, з імпровізованими діалогами, непрофесійними виконавцями та близькістю до документалізму, дуже вільно співвідноситься з романом "Сім'я Малаволья" Дж.Вергі, фільм "Король Лір" реж.

П.Брука (за Шекспіром, 1971) має напіввільне відношення до першоджерела і є самостійним кіновтв., а фільм італ. реж. В.Де Сіка "Викрадачі велосипедів" (1948) був знятий за сюжетом Ч.Дзаватіні, який використовував деякі мотиви одного з романів Л.Братоліні, тобто цей фільм має лише асоціативне відношення до роману. Іноді інтерпретація першотв. може бути помілічною. Так, на відміну від фільму Д.Дзефіреллі "Ісус з Назарету" (1977), що був знятий за замовленням Ватикану і зберігає трад. фільм Кат. Церкви тлумачення образу Христа, фільм "Свангеліє від Матфея" (1964) П.Пазоліні, дослівно дотримуючись тексту писання, одночасно пройнятий суперечкою з трад. християнством. Е. рок-опери на євангельській сюжет "Ісус Христос Суперзірка" (1972) взагалі багато в чому порушує трад. христ. тлумачення образу Сина Божого. Інтерпретація нерідко полягає в зміні іст. та нац. колориту місця дії; сюжет переноситься до ін. часу, на ін. нац. ґрунт, в ін. соц. середовище. Франц. реж. Ж.Ренуар наблизив до останніх років перед 2-ю світ. війною дію фільму "Людина-звір" (1938), за романом Золя. Япон. режисер А.Куросава переніс дію роману Достоевського "Ліот" в япон. місто після 2-ї світ. війни, а у фільмі "Замок павутиння" ("Трон у крові", 1957) за "Макбетом" Шекспіра створив атмосферу япон. сер-віч. легенди. Італ. режисер Л.Дзампа зняв за мотивами "Ревізора" Гоголя картину "Роки, що гарчать" ("Інспектор інкогіто"), в якій дію перенесено в Італію 30-х років. У фільмі італ. реж. Л.Вісконті "Білі ночі" (за повістю Достоевського) дія розгортається на вулицях Ліворно в сер. ХХ ст. Груз. реж. Г.Данелія за франц. романом К.Тільке "Мій дядя Бенджамен" створив фільм "Не журись!" (1969), який сповнений реалій груз. побуту. Таке перенесення **онаціональнення** дало високі худож.-філос. результати.

Т.ч., в процесі Е. кінематограф виступає не тільки в ролі проєктора, який наближує до нас думки прозаїків, драматургів, не тільки створює аудіовізуальну аналогію тв., що екранізується, перекладаючи його мовою кіно, і не тільки виділяє все найважливіше, на думку режисера, але й худож. переробляє першотв., привносить в нього нов. елементи, ідеї, думки.

В рос. та укр. кінематографі з максимальним наближенням до оригіналу здійснені Е. таких тв., як "Війна і мир" Л.Толстого (реж. С.Бондарчук), "Тихий Дон" М.Шолохова (реж. С.Герасимов), "Брати Карамазови" Достоевського (реж. І.Пир'єв), "Захар Беркут" І.Франка (реж. Л.Осика), "Білий пароплав" Ч.Айтматова (реж. Б.Шамшієв), "Земля" О.Кобилянської (реж. А.Швачко), "Грамотний" Г.Тютюнника (реж. С.Чернілевський) тощо. Багато митців прагнули і прагнуть виявити в Е. специфічні можливості кіно, що втілено, напр., у таких стрічках, як "Летять журавлі" М.Калатозова (за тв. В.Розова "Вічно живі"), "Гамлет" Г.Козінцева (що

вважається найкращою в світі кінопостановкою шекспірівського тв.), "Іванове дитинство" А.Тарковського (за оповіданням "Іван" В.Богомолова), "Пропала грамота" В.Івченка та І.Миколайчука (за тв. Гоголя), "Кам'яний хрест" Осики (за оповіданням В.Стефаніка) та в багатьох ін. Разом з тим літ. тв. можуть використовуватися як засновки для тв. фантазії кіномитця, коли він знімає фільм за мотивами першоджерела, напр., фільм Л.Гайдая "Іван Васильович змінює професію" (за п'єсою М.Булгакова "Іван Васильович", 1973), а також укр. Е. тв. М.Кошубинського (фільм С.Параджанова "Тіні забутих предків"), Гоголя ("Вечір на Івана Купала" реж. Ю.Ілленка), Лесі Українки ("Лісова пісня. Мавка" реж. Ілленка), В.Шевчука ("Голос трави" реж. Мотузка, 1994), В.Винниченка ("Пригоди кирпатого Дон Жуана" реж.Ю.Ляшенка за романом "Записки кирпатого Мефістофеля", 1994).

Жанр-стильові ознаки фільму та першотв. можуть мати значні розбіжності. Напр., за бульварним фанта. романом Б.Стокера про Дракулу В.Ф.Мурнау створив видатний тв. нім. кіноекспресіонізму "Носферату, симфонія жаху" (1922). Навпаки, за філос. романом М.Шеллі "Франкенштайн" були зняті т.зв. "фільми жаху" про Франкенштайна (США, Великобританія). За романом "Пригоди Олівера Твіста" Ч.Діккенса була створена муз. комедія-стилізація "Олівер" (1968, реж. К.Рід) за мотивами пісні "Спів під дошем" — однойменний кіномюзикл режисерів Дж.Келлі та С.Донена, а за повістю Гоголя "Тарас Бульба" — амер. однойменна картина з Ю.Бріннером та Т.Кьортісом в гол. ролях знята як вестерн. Певні жанри часто бувають пов'язані з певними різновидами Е., напр., пісні — з відеокліпами, своєрідними мініфільмами за мотивами пісенних текстів.

Юрій Ткачов

ЕКСПРЕСІОНІЗМ (від франц. *expression* — вираження; нім. *Expressionismus*) — напрям в л-рі та мист-ві (малярство, музика, театр, кіно), що виник напередодні 1-ої світ. війни. Один з найважливіших проявів європ. авангардизму, що мав помітний вплив на подальший розвиток багатьох видів мист-ва. Найбільш поширений був у нім-мов. країнах в роки війни та революційних потрясінь. Термін Е. уперше вжитий 1911 у журн. "Буря" ("Sturm") Вальденом для означення мист-ва, протилежного **натуралізму** та **імпресіонізму**, що замінює "зображення" "вираженням". Е. — "мист-во крику" ("це не очі, а рот"), палкого протесту проти бурж. дійсності, що прагне до навісної деформації реаль. світу, різко емоцій. дисгармонії, порушення пропорцій, зіткнення контрастів. Для митців Е. глибинні суперечності буття видаються хаотич. і непізнаваними, ст. цінності ставляться під сумнів і відкидаються. Теор. основою наряду стали положення нім. естетика К. Фідлера (1841-

1895), який висунув "теорію бачення" та "формотворчості". Мист-во характеризується ним як засіб виходу людини зі стану самотності і відновлення зв'язку з природою з метою подолання хаосу почуттів та "духов. оволодіння світом". "Бачення" в цьому випадку — "чисте споглядання", очищене від будь-яких логічних домішок. Своєрідним маніфестом Е. була дисертація нім. мист-вознавця В.Воррінгера "Abstraktion und Einfühlung" (1907), в якій абстрагування мистця від реального світу, інтуїція представлені як більш надійні засоби проникнення в його сутність, ніж чуттєве сприйняття, що лине лише по поверхні явищ. Один з основоположників Е., нім. письменник К.Едшмід ще різкіше висловив цей принцип: "Світ перед нами. Було б безглуздя повторювати його. Застати його в стані найвищої втоми, в його найсправжнішій суті, застати і відтворити — ось найвеличніше завдання мист-ва ("Е. в поезії", 1917). Ірраціоналізм і збуджена емоційність Е. зближують його з концепцією підсвідомого і витіснення афектів З.Фрейда. Формування Е. почалося в двох об'єднаннях нім. художників "Міст" (з 1905 — де були Е.А.Кірхнер, Е.Геккель, Е.Нольде та ін.) та "Синій вершник" (з 1911 — Ф.Марк, А.Макке, В.Кандінський та ін.). Вони деформували об'єкти зображення, зверталися до техніки сер-віч. примітивізму, інфантильного бачення. Провісницею Е. в нім. та австр. л-рі була поезія Ф.Верфеля (1890-1943), Г.Тракля (1887-1914), Г.Гайма (1887-1912). В їх ліриці відобразилося передчуття неминучих соц. потрясінь, відчуття особистості в момент найвищого екстатич. напруження духов. сил. Коли 1914 почалася війна, у віршах поетів, що об'єдналися навколо журн. "Акціон" (1911-1933), Й.Р.Бехера (1891-1958), П.Цеха (1881-1946), П.Рубінера (1881-1920) гостро зазвучала антивоєнна тема та гуманні ідеї. Вони створили течію т.зв. лівого Е., в якому відмова від предметної конкретності світу, всього приватного та особистого водночас виражала прагнення оголити сховані зв'язки бурхливих суперечливих подій. Ін. лінія в Е. проявилася в творчості художників та літераторів, що групувалися навколо ж. "Штурм" (1910-1932). Вони захищали незалежне від сусп. проблем мист-во, пропагували авангардистське малярство (Кандінський, М.Шагал, П.Клее). В широкому потоці нім.-австр. експресіоніст. л-ри виникали п'єси абстрактно-філос. характеру присвячені рел. чи еротичними проблемами (Верфель, Е.Барлах, австр. маляр і драматург О.Кокошка); соц.-філософ., іст. та символіч. драми (Г.Кайзер) і п'єси соц.-політ. та революцій. змісту (Е.Толлер, Е.Мюзам, Й.Бехер, Ф.Вольф). Однак при відмінності світоглядних акцентів всіх еднали спільні риси поезику Е. — відмова від правдоподібності в побудові сюжетів, відкрите вираження філос., рел., політ. або моральних ідей, наївні моралістичні **утопії** і

незрідка естетизація потворного, урбанізм, схематизм колізій, умовні символічно-загальнені образи, "піднесена", напружена мова, далека від живої.

У нім.-мов. прозі тенденції Е. найяскравіше позначилися в письменників пражської школи Г.Мейрінка, М.Брода, Кафки.

Їх споріднювало з Е. не тільки зображення неправдоподібного, деформованого, жорстокого світу, але й концепція людини, що підкорена й пригнічена непізнаваними ірраціональними силами. З другого боку, їхня творчість не вкладалася в естет. канони напрямку. Вплив нім.-австр. Е. був відчутним в ряді европ. країн та регіонів. В Італії — на драматургії Л.Піранделло, В.Бельгії — на поезії П. ван Остайена, який поєднував анархістський протест проти держави з оспівуванням братерства народів. В Угорщині це були войовничі антимілітарист. гуртки поета і художника Л.Кашшака (1887-1967), що розгорнув антивоєнну пропаганду в журналах "Дія" і "Сьогодні".

У слов'ян Е. не виступає так згуртовано, як у нім.-мов. країнах, але подібні явища тут досить поширені (переважно без вживання цього терміна). Це відбувалося частково типол., без контактів з нім. Е., а частково у взаємовпливах. У Росії, де Е. не оформився в напрям з чіткою програмою, він поставав синхронно з нім.-мов. країнами. Першим рос. експресіоністом був Л.Андрєєв, починаючи з опов. 1901-03 рр. Після рос.-япон. війни й протягом 1-ої світ. війни створює експресіоністичні оповідавання ("Червоний сміх", 1904 та ін.) та драми "Життя людини", "Цар-Голод", "Чорні маски" (всі — 1908); "Той, хто одержує ляпаси" (1916).

На противагу **натуралізму**, в пошуках заг. та закономірного в психіці та житті Андрєєв висуває інтелект і емоції. Тема багатьох тв. — боротьба могутнього інтелекту і темно стихійної природи ("Темрява"). В героїв немає індивідуальностей, вони втілюють основні, сказати би, конструкції: думки ("Думка"), науки ("Анатема"), віри ("Василій Фівейський"), голоду ("Цар-Голод"). Мова тв експресивна, декламаційна, часом абстрактна. У 1910-ті рр. з'являються наближені за світосприйманням та поетикою до Е. **трагедії** В.Маяковського ("Володимир Маяковський"), оповідавання О.Ремізова та повісті С.Зам'ятіна, "Кручений біс" Ф.Сологуба, "Петербург" А.Белого, перші вірші М.Цветаєвої. Риси Е. є й у поезії В.Брюсова, В.Каменського, Д.Бурлюка, Б.Пастернака.

У Польщі Е. найвиразніше позначився в драматургії та театрі. Передекспресіоністичні тенденції наявні в п'єсах С.Пшибишевського "Золоте руно" (1901), "Сніг" (1901), "Гості" (1903) та його послідовника Т.Міциньського, поета і маляра С.Вісписьяського "Листопадова ніч" (1901), "Весілля" (1901), "Визволення" (1903). Найяскравішим представником польс. Е. був драматург, прозаїк, філософ і теоретик мист-ва

С.І.Віткевич (Віткаци): драми "Прагматики" (1919), "Вельзевулова соната" (1923). Теор. погляди Віткевича викладено в кн. "Театр" (1923), 1917-1929 рр. у Познані склалася група експресіоністів, яка видавала часопис "Джерела".

В чес. л-рі Е. позначився на ран. поезії В.Незвала з її "несамовитою" образністю. Найсильніше чес. Е. виступає в драматургії: (митці, що були згуртовані навколо часопису "Сцена", З.Гонзл, І.Фрейка, Е.Ф.Буріан: трагедія "Сьогодні ще зайде сонце над Атлантидою" В.Незвала. Експресіоністична проблематика і образність багато важить у тв. К.Чапека — від ран. опов. з головною думкою про непізнаваність таємниць шоденного життя до "Війни з саламандрами" та драм "R.U.R.", "Засіб Макропулоса", "З життя комах", "Біла недуга", "Мати", де сполучення Е. й реаліст. стилів підпорядковане напруженим автор. роздумам про долю людства.

Впливовим і теор. оформленим став Е. у Хорватії, де існували течії мистичної орієнтації в творчості кат. поетів Д.Судета (1903-1927), Н.Шопа (1904-?); анархо-індивідуалістичної в авторів ж. "Штурм" У.Донадіні (1894-1923) та А.Шиміча (1898-1925). У циклі новел М.Крлєжи (1893-1923) та опов. А.Цесарця (1893-1941) Е. поетика еволюціонувала до реалізму.

В укр. л-рі драм. напруженість дії, несподіваність худож. прийомів, властиві Е., знайшли вираз у новелістиці В.Стефаніка (1871-1936) поч. 20-х рр. Зацікавлення пошуками експресіоністичної виразності властиве прозаїкам та поетам, що групувалися у Вільній академії пролетар. л-ри (ВАГП/ПТЕ), котра існувала у 1925-1928 рр., а також Б.І.Антоничу.

Бунтарське самовираження з вірою у "загірну комуну" характерне для прози та гострих памфлетів М.Хвильового ("Вальшнєпи"). Риси Е. проявилися у драматургії М.Куліша: гіперболічному шаржі "Хулію Хурина", **трагікомедії** "Народний Малахій" (1929) та комедійно-сатир. п'єсі "Мина Мазайло". 1929 у Києві виходить укр. мовою кн. "Експресіонізм та експресіоністи": "Література, малярство, музика сучасної Німеччини" за редакцією С.Савченка. Тут, зокрема, вміщено статтю неокласика О.Бургардта (Юрія Клєна) "Георг Кайзер". На творчість ряду письменників мали вплив не світоглядні засади Е., а його формальні новації. Значну данину їм віддали Г.Манн, Б.Брехт, Дж.Дос Пассос, І.Еренбург, Б.Пільняк, В.Винниченко. Не можна заперечувати цей вплив і на европ. л-ру після 2-ї Світ. війни. В Німеччині Е. сприйняли в ці роки як нац. традицію В.Борхерт, В.Кьоппен, Г.Бьольль; у Франції вона була підхоплена драматургами-абсурдистами, в США і Англії — поетами та прозаїками "розлюченого покоління". Не уникали впливу поезику Е. і рос. та укр. літератори-шістдесятники А.Вознесенський, Є.Євтушенко, В.Аксьонов, Г.Владімов,

І.Драч. Порівняльне вивчення Е. продуктивне головним чином з боку поезику, бо вже його перші теоретики (Фідлер, Воррінгер, Едшмід) відзначили багатоглобну типологію експресивного відображення дійсності в словесному та образотвор. мист-ві, підкреслювали зв'язок прийомів з мист-вом Ст.-давн. Єгипту, сер-віч. готики, бароко, романтизму та символізму. До поезику Е. причетні літ. **футуризм**, кубізм, **сюрреалізм** та ін. авангардистські течії ХХ ст.

У музиці Е. частково відобразився в останніх симфоніях Г. Малера, в операх Р.Штрауса "Саломея", "Електра"; найвиразніше в 1900-х рр. у новій **віденській школі** (А.Шьонберг та його учні А.Берг, А.Веберн, Е.Веллес, молодий Г.Ейслер).

У кінематографі Е. репрезентований фільмами нім. режисерів Р.Віне, П.Лені. Чи не найвідомішим був австр. кінорежисер Ф.Ланг (1890-1976), який працював у Німеччині, з 1933 Франції та США, від 1957 у ФРН ("Втомлена смерть", "Нібелунги", "Тисячі очей д-ра Мабузе").

Микола Нефьолов,
Анатолій Волков

ЕКСПРОМТ (від лат. *expromtus* — той, що під рукою, готовий) — короткий вірш, створений усно чи письмово без попередньої підготовки на замовлення або як відгук на яку-небудь подію. Е. — різновид **імпровізації**.

Для Е. характерним є вільний вибір поет. форми, найчастіше експромтом пишуться **мадригали** та **епіграми**, взагалі жанри **альбомної лірики**.

Е. зустрічається в А.Мішкевича ("В альбом"), О.Пушкіна ("В молчанні пред тобою сизу"), Лесі Українки ("Impromptu"), М.Рильського ("Вірш в альбом") та ін.

Наталія Лихоманова

ЕЛЕГІЙНИЙ ДИСТИХ — ант. строфа з двох різних віршів, найчастіше **гекзаметра** і пентаметра. У гекзаметрі мелодика висхідна, у пентаметрі — низхідна, так що в цілому дистих має завершену інтонаційну (як і логічну) будову. У гекзаметрі цезура рухома, в пентаметрі чітко фіксована і ділить вірш на дві рівні половини. В ант. л-рі використовувався переважно в елегіях (звідси назва — Е.д.), хоча зустрічається також в **епіграмах**, **епітафіях**, посланнях, дидактичному епосі ("Наука кохання", "Героїди" Овідія) та ін.:

Тут, подорожній, могла не Креза, а вбогого; бачиш,

Хоч вона дуже мала, досить для мене її.

(Симонід Кеосський. Епітафія. Пер. А.Білицького).

Е.д. був засвоєний европ. поезією доби **Відродження** та **класицизму**. До нього зверталися італ. поети Дж.Понтано, Марулло, А.Поліціано, Саннацзаро, далматинець А.Вранчич, нім. лірики Й.Фішарт і Й.Клай, які римували його. Особливої популярності набув у творчості Ф.Г.Клопштока, Й.В.Гете і Ф.Шіллера ("Ксенії"), Ф.Гьольдерліна. В рос. л-рі Е.д.

використовували О.Пушкін, А.Дельвіг, А.Майков, О.Фет.

В Україні теорія Е.д. розроблена ще Ф.Прокоповичем у трактаті "Про поетичне мистецтво". В своїх лат. віршах до цієї строфи часто зверталися С.Яворський, Г.Сковорода, зустрічається вона і в поезії І.Франка, М.Зерова та ін.

Трудно і вбого живеш ти, дитино людей земнородних.

Сон омине тебе, думка марудна тяжить.

Єсть на цім світі обранці — шасливі, ясні, безтурботні.

Легко, вином золотим п'яніться їхнє життя.

(М.Зеров. "Елегійні дистихи").

Петро Рихло

ЕЛЕГІЯ (грец. *elegia* — скарга, плач) — один із жанрів лір. поезії, вірш медитативного, часто скорботного характеру, без чіткої композиції. В ант. л-рі — всякий вірш, написаний **елегійним дистихом** (поєднання **гекзаметра** і пентаметра), з найдавніших часів наповнювався різним змістом, використовувався для зображення політ., сусп., індивідуальних проблем, а також міфології. Закріплення за Е. настрою журби і меланхолійної задуми, часом переплетеної з почуттям радості, — результат тривалого розвитку жанру. Суч. розуміння елегійності (сумний, засмучений) пов'язане з характером рим. любовної Е. "золотого віку", предметом якої було передусім нещасне кохання.

Е. виникла в VII ст. до н.е. в Іонії і спочатку виконувалась у супроводі флейти (фрігійське *elegn* — очеретяна флейта). Найдавнішими грец. елегіками були Каллін, Тіртей, Солон, Феогнід. Е. яких мали заклічний військовий або політ. характер. У Ксенофана з'являються морально-філос. мотиви, Мімнерм вводить в Е. настрої суму й печалі, Архілох — вираження індивідуальних почуттів. В гелленістичну добу жанр Е. культивувався александрійськими поетами (Гермесіанакт, Філет з Коса, Фанокл, Каллімах). У Ст-давн. Римі Е. розвинулась в період кін. республіки, коли постало питання про самоцінність людського життя. Е. набуває опозиційного характеру, свідомо ігноруючи офіційну політику і етику. Домінуючою стає любовна тематика, особливо в творчості Корнелія Галла, Катутла, Тібулла, Проперція і Овідія, знаменуючи найвищий злет і водночас кін. розквіту жанру в умовах ант. суспільства.

У нов. европ. л-рі Е. втратила означеність форми, основними детермінантами стали інтенсивність внутр. переживання, болісно-емоційне оглянення навколишнього світу, поет. рефлексія, суб'єктивізм, розмаїття мотивів. Починаючи з пізнього Сер-віччя, формально довершені Е. можливі без тужливого смутку, а справжні Е. з відповідним настроєм — без форми елегійного дистиха. Тому, напр., вже деякі поезії **трубадурів** та **міннезінгерів** можна вважати Е. — Виволат. гуманістичній поезії **Відродження** оживає традиція ант. Е., а частково й її форма (Іоанн Секунд "Поцілунки"). У Франції до неї звертаються

Ф.Війон, К.Маро, Л.Лабе, П.Ронсар, в Італії — Т.Тассо, Л.Аріосто, Я.Саннацзаро, в Іспанії — Гарсільясо де ла Вега, Лопе де Вега, в Португалії — Л. де Камоенс, в Англії — Е.Спенсер, в Польщі — К.Яніцький, Я.Кохановський, в Чехії — Б.Лобковіц. В Німеччині данину Е. віддали М.Опіц, який замінює елегійний дистих **александрійським віршем** з перехресною римою, П.Флемінг і барон Ф. фон Логау, а також Й.К.Готшед, Й.Я.Бодмер і Й.Я.Брайтінгер (строфічні Е.). В XVII ст. великого поширення і популярності набули Е. графині де ла Сюз. В Росії XVIII ст. Е. зустрічається в творчості класицистів (В.Тредіаковський, О.Сумароков).

З розвитком індивідуальної свідомості та заснованого на ній культу ретивості зраки ант. Е. поступово трансформуються: спочатку в Англії у творчості Дж.Мільтона ("Люсідас", 1637) і особливо у представників сентименталізму Т.Грея ("Елегія, написана на сільському цвинтарі", 1751) і О.Гольдсмита ("Покинута село", 1770). Значний вплив на поезію ін. країн Європи мала рел.-дидактична поема Е.Юнга "Скарга, або Нічні роздуми про життя і смерть" (1742-1745). Її настроями позначені видані посмертно "Поезії" А.Шеньє (1819), Е.Ф.Клопштока, лірика поетів "Геттінгенської діброви" (Л.К.Г.Гольц, Й.М.Міллер). Глибоко психол. любовні Е. зустрічаємо у представників "легкої поезії" Е.Парні, Ш.Мільвуа. В творчості Ф.Гюльдерліна Е. наближається до жанрів **оди** та **гімну** ("Греція", "До природи", "Хліб і вино"). Ф.Шіллер визначає елегійний елемент як тугу за недосяжним ідеалом, на противагу ідилічним та сатир. ("Про наївну та сентиментальну поезію", 1795). Й.В.Гьоте в "Римських елегіях" (1788-90) використав форму елегійного дистиха на взірць Тібулла або Проперція, а в "Марієнбадських елегіях" (1823) вдався до елегійного зображення без трад. метру, немовби відтворюючи іст. еволюцію жанру.

У добу **преромантизму** та **романтизму** европ. Е. досягає найвищого розквіту. Романтики, як правило, уникають ант. розмірів та означень, але саме їх світовідчуття гармоніє з природою даного жанру (Новалис, Н.Ленау, Ф.Грільпарцер, А. де Ламартін, В.Гюго, А.Мюссе, П.Шеллі, У.Теннісон, Дж.Леопарді, А.Міцкевич, Ф.Прешерн, Х.Ботев, В.Жуковський, К.Батюшков, О.Пушкін, Є.Баратинський, М.Язиков). Для романтиків Е. виявилася суголосною їхнім неусвідомленим пориванням, розчарованості в сусп. процесах, сповідуваним ними "світовій скорботі" тощо.

В XX ст. елегійний спосіб зображення має місце там, де наявне прагнення відтворити кризову свідомістю світоглядні проблеми та гуманістичні ідеали, так, у Р.Хіменеса ("Сумні наспіви", 1903), Ф.Гарсія Лорки, Р.М.Рільке ("Дуїнянські елегії", 1912-22), Н.Закс, П.Целана, І.Бахман. В новітню епоху до елегійної традиції

зверталися також Б.Брехт ("Буковські елегії", 1953), Н.Гільєн, В.Брюсов, О.Блок, А.Ахматова, О.Твардовський, Р.Гамзатов. Дан-мов. фарьорський поет В.Гайнсен у "Арктичних елегіях" оспівав сувору природу рідного краю.

В укр. л-рі Е. з'являється вже в латиномов. поезії XVI-XVIII ст. ("Елегія Яна з Вислиці..." Павла Русина). Е. С.Яворського присвячена прощанню зі своєю книгозбірнею. Спроби теор. обґрунтування Е. як жанру містяться в давн-укр. поетиках XVI-XVII ст. У XVII-XVIII ст. з'являються елегійні вірші різного змісту, в яких зображено тугу за рідним краєм, скарги на людську долю ("світові пісні"), політ. події (зокрема, Е. приписували І.Мазепі) і т.д. Писали Е.Д.Туптало, Г.Сковорода. У XIX ст. елегійні мотиви притаманні багатьом поетам романтиків (А.Метлинський, М.Шашкевич, С.Писаревський, М.Петренко, Н.Забіла, Я.Шоголів). Елегійний характер мають поезії Т.Шевченка ("Думи мої", "Не гріє сонце на чужині", "Тяжко-важко в світі жити"), І.Франка (**цикл** "Зів'яле листя", "Майові елегії", що написані елегійним дистихом).

До Е. зверталися П.Грабовський, В.Самійленко (**цикл** "Елегії", написаний елегійним дистихом), О.Маковей, П.Карманський, М.Рильський ("Роздум"), Т.Осьмачка, Б.І.Антонич ("Зелена елегія", "Елегія про співучі двері", "Елегія про ключі від кохання", "Елегія про перстень молодості" та ін.), М.Стецьмах ("Елегія"), М.Бажан, А.Малишко, М.Вінграновський, І.Драч, Ліна Костенко. Є в укр. поезії Е. **трагестії** (П.Гулак-Артемівський). Пародіювання Е. можна зустріти у М.Зерова ("Елегія Грабуздовська на умолчання мелниці фамільної"). В укр. нар. творчості елегійні мотиви поширені — від жальобних пісень за померлими (**плачі**) до ліричних пісень. Перейшли в нар. побутування Е. Є.Гребінки "Ні, мамо, не можна нелюба любити", Л.Глібова "Стоїть гора високая", О.Афанасьєва-Чужбинського "Скажи мені правду, мій добрий козаче". Існує думка, що елегійність співзвучна укр. менталітету.

Петро Рихло

ЕМБАТЕРІЙ (грец.) — похідна пісня, один з варіантів стройового хорового маршу.

Мовленнєва структура Е. підпорядкована громадській ритуальній меті — збудженню у колективного воїна бойовничого настрою для боротьби з ворогами Вітчизни. І тому типовими для Е. жанр. ознаками стають метризований **ритм**, що відповідає кроковому темпу, використання рефрену, приспіву, композиційного кільця, анафора та ін. синтаксичних та строфічних **фігур** ритмоутворення, високої, зокрема, патріотичної за темою лексика, а також риторичне звернення до богів та нац. героїв, алюзії на іст. події славетного минулого, міфол. та емблематичні символи нар. свідомості тощо.

Виникнення Е. пов'язане з ім'ям давн-грец. поета VII ст. до н. е. Тіртея. У подальшому з

причини суто прикладного характеру жанру — наявності внутр. демонстративної настанови на замовлення — Е. залишається в системі жанрів другорядним, хоча й представлений у багатьох нац. л-рах ("Солдатська пісня, яка була написана і виконана при з'єднанні військ біля міста Смоленська у липні 1812 року" рос. поета XIX ст. Ф.Глінки, "Бойова пісня" серб. поета XIX-XX ст. Й.Йовановича-Змай, "Похідна" укр. поета XX ст. П.Воронька).

Борис Іванюк

ЕМБЛЕМАТИКА (нім. — *Emblematum*) — вчення про значення емблем у л-рі, мист-ві і, в ширшому розумінні, — в різноманітних знакових системах. Пов'язане з поняттям "емблема" (від грец. *emblemata* — вставка, що трактується як зрима метафора, в якій слово і зображення вступають у складну смислову взаємодію). За допомогою Е. абстрактні поняття стають наочними. Вже в епоху античності були зображення, що символізували ідеї якості, цноти, правосуддя, рел. істини і політ. засади. Як наука Е. одержала розвиток з поч. XVI ст. і була тісно пов'язана з худож. культурою **маньєризму** і **бароко**, з принципами барочного метафоризму. Засновником Е. вважається італієць Андреа Альчати (1492-1550), який видав книгу емблем 1531 р. ("Emblematur liber"), що витримала понад 150 видань різними мовами. Е. у ній була представлена у зображеннях, девізах і коментарях. Зображено було різноманітні предмети, явища природи, міфол., бібл., іст. сцени та образи. Девізи розкривали їх зміст, але не вичерпували повного значення, що було уточнене в коментарях. У XVII ст. позначається різниця у використанні Е. в різних словесних мист-вах. В образотвор. мист-ві вона змикалась з геральдиком, служила декоративній меті в оздобленні палаців, виробів прикладного мист-ва. В поезії та проповіді емблематичне мислення набуває інтенсивного розвитку в епоху европ. барокової культури, особливо у **шкільній драмі** з її дидактичним характером. Видатним теоретиком цього жанру був іезуїт Якоб Масеніус, який видав у Кьольні у 1650 книгу "Зерцало зображення окултної істини". Він вказав на метафоричність і багатозначність Е. (напр., круг небесного сонця може означати моральну чистоту людини, христ. Церкву, знання божественного). Робота Масеніуса стала добре відомою в Польщі, Україні та Росії. Е. стає в епоху бароко виявленням вельми поширеного стилю. Визначний поет поль. бароко З.Морштин (1620-1693) звертався до Е. "божественного і земного кохання" у витончених мадригалах, скаргах, жартах. До сер. XVII ст. цікавість до Е. намітилась в Україні і Білорусі. Піітики і риторики Києво-Могилянської академії, що використовують праці Ж.Скалігера й Масеніуса, розглядають Е. у розділах "Зображення", "Прикраса", "Вимисел" і вченні про тропи. Укр. письменник і церк. діяч

Іоаннік Галятівський (помер 1688) у трактаті "Наука або способ зложення казаня" (Київ, 1659) наставляє: "... треба читати книги в зверох, птахх, гадах, рыбах, деревах, зелах, каменях и розмаитых водах... уважати их натуру, власности и skutki и тое себе нотовати и апплековати до своей речи". Переліченим предметам надавалось алегоричне тлумачення. В Україні розповсюджуються "гербові вірші", що приєднуються до емблематичної поезії. Вони алегорично тлумачать зміст гербів вельможних укр. родів. Через представників укр. та білор. культури естетика церк. і емблематичного бароко проникає до Москви, де знаходить відображення в урочистій і дидактичній поезії Симеона Полоцького (1629-1680). Дослідники його стилю відзначали: "... він ніколи не дорожив правдоподібністю створеного ним світу речей. Істина лежить для нього за межами цього світу. Річ сама по собі — ніщо. Річ — тільки форма, в якій людина споглядає істину, тільки "знак", "гієрогліфік істини" (І.П.Єрьомін). В **традиції** віршів Полоцького спрацював його учень Сильвестр Медведєв (1641-1691), точні переклади котрого лат. священних книг високо цінувались в Україні. Під впливом укр.-поль. традиції в Росії в 2-й пол. XVII ст. поширились "гербові вірші", метафоризовані описи окр. гербів у різних аспектах. Найпопулярнішою в церк.-панегіричній поезії була тема "державного орла". Е. і алегорика петровського часу проявили себе в шкільній драмі, в яку вже вриваються тогочасні справи і події. Зразком петровського бароко є алегорична **шкільна драма** "Слава сумна" (1725), що прославляє Петра I і оплакує його смерть. В ній виступають такі фігури як Фортуна, Істина, Мужність, Вічність, а також персоніфікації Персії, Полонії та Швеції. Однак, на першому плані барочний мотив марності і минулості буття ("Vanitas"), що отримує свій вияв в Е. Тут і образи швидко опадаючої квітки, мильної бульки, черепа. Протягом XVIII ст. чотири рази видавався дидактико-емблематичний тв. "Ифіка Ієрополітика, или Філософія Нравоучительная" (Київ, 1712). Для постійного реквізиту Е. в Росії значну роль відіграли емблематичні зб. "Девізи і емблеми" де ла Фея і "Символи і емблемата" (1705), що містили в собі відповідно 711 та 840 емблем (в рос. перекладі: Емблеми и символы. Изд. Нестора Максимовича-Амбодика. СПб., 1788 і 1809-1911). Вони були джерелами мотивів для оформлення офіційних урочистостей, приміщень палаців, засвоювались нар. худож. ремеслами. Е. в прозі і драмі петровського часу і галантній поезії В.Тредіаківського та М.Ломоносова сприяла втіленню кодексу любовного поведіння і політесу. Цьому служили алегоричні зображення купідонів, що виражають любов, яка підкорює світ: діяльну, нерозважливу, скороминучу. Літ. Е. втрачала значення вже в епоху європ. **класицизму**, майже не залишивши сліду в **романтизмі** і особливо в реалістичному

мист-ві. В знаковій системі, що розвивається, вона збереглась в геральдиці, книжкових і декотрих фірмових знаках. Вказана вище міграція Е. в епоху європ. бароко може бути об'єктом порівн. вивчення.

Микола Нефьолов

ЕМІГРАНСЬКІ ПІСНІ — ліро-епіч пісні сусп.-побутового циклу, тематично пов'язані із еміграцією селян-заробітчан кін. XIX — поч. XX ст. Виникають внаслідок першої хвилі еміграції селян Галичини, Буковини, Закарпаття, Волині, а також поль. селян до Америки. Відповідні за тематикою пісні існують у поль., словац. та чес. фольклорі. Напр., пісні "А боже мій із тов Гамериков" чи "Як я йшов з Америки додому" мають **варіанти** у словаків. Е. п. переважно складені в стилі довгих епіч. хронік: "Ой Канадо, Канадочко", "Канада є розширена", "Як шов я з Гамерики до краю" або **колодійок**:

Ой хто хоче гроші мати, най їде за море,

Там він зразу розізнає, яке то є горе.

Доля трудової еміграції знайшла відображення в слов'ян. л-рах кін. XIX — поч. XX ст. Це новели В.Стефаніка "Камінний хрест", "Синя книжечка", В.Короленка "Без язика", Г.Сенкевича "На злам карку", вірш. епопея М.Конюничко "Пан Бальцер у Бразилії", повість К.Чапека "Гордубал", О.Аппельфельда "Катерина" та ін.

Наталія Лихоманова

ЕПІГРАМА (грец. *epigramma* — напис) — жанр поезії сатир. характеру, короткий за обсягом і дотепний, дошкульний за змістом. В ант. поезії — спочатку напис на будівлях і культових спорудах, витворах мист-ва, жертвних дарах, надгробках з метою пояснення їх значення. Е. розвинулась з коротких вірш. **сентенцій**, що зустрічаються у фольклорі багатьох народів. Виникла паралельно з жанром **елегії**, її хоча й значно стисліша від неї (2-8 віршів). З кін. VI ст. до н. е. виділяється в самостійний жанр. Родоначальником Е. вважається Симонід Кеоський (V ст. до н. е.), автор багатьох написів на могилах полеглих у греко-перс. війні:

Перекажи, подорожній, лакедемоніям, що вкупі

мертві ми тут лежимо, вірні їм даним словам.

(пер. А.Білицького).

До Е. зверталися Архілох, Платон. Розквіт жанру припадає на гелленістичну добу (александрійські поети, Каллімах, Леонід Тарентський, Асклепід Самоський та ін.). В цей час формувалися дві поет. **школи** Е.: **пелопонеська**, якій була притаманна словесна переважність, декоративність, і **александрійсько-іонійна**, для якої була характерна природність і прозорість мови. Перша **антологія** грец. Е. була укладена в I ст. до н. е. Мелеагром з Гадари і пізніше багаторазово доповнювалась ("Грецька", або "Палатинська антологія" в 16 кн., де Е. були покласифіковані

за тематичними групами: христ., любовні, похвалні, описові, застільні, сатир. тощо). Вона містила понад 3500 Е. різних авторів. У давн. рим. л-рі Е. писали Енній, Катулл, Пакувій, які запозичили цей жанр в александрійських поетів. Найвидатнішим майстром Е. був Марціал, що цілковито присвятив себе даному жанрові (15 кн. Е.). Він першим зосередив увагу гол. чином на сатир. моментах, внаслідок чого була закладена традиція Е. як вірша з викривальним змістом. В христ. добу Е. поширилися з IV ст. н. е., переважно як надгробні й присвячені мученикам написи. Видатними авторами христ. Е. були Григорій Назіанзін, Авзоній, Дамасій, Пруденцій, Луксорій, Венанцій Фортунат.

Новий сплеск зацікавлення до Е. спостерігається за доби **Відродження**. Культивує Е. лат. гуманістична поезія, пов'язана з рецепцією античності, її розробляють представники народжуваного **класицизму**, де вона в основному використовується як засіб літ. полеміки. В Італії Е. оживає в творчості Я.Санназаро, у Франції — у К.Маро, Ф.Малербя, Н.Буало, Ж. де Лафонтена, Е.Паск'є, в Англії — у Дж.Оуена, в Німеччині — у Ф.Меланхтона, в Польщі — у З.Морштина. Найхарактерніші риси Е. — лаконізм, дотепність, антиномічність, парадоксальність і несподіваність — суголосні худож.-естет. принципам **бароко**. В нім. л-рі XVII ст., окрім започаткованої "Грецькою антологією" та рим. зразками трад. форми, Е. розвивається також як специфічний жанр. різновид *Sinngedicht* (*Denkspruch*), що втілює квінтесенцію життєвої мудрості і містить критику сусп. процесів та людських вад. Основними представниками Е. цього періоду були М.Опці, П.Флемінг, Ангелюс Сілезіус ("Херувимський паломник"), Ф.Погау, Хр.Верніке.

В епоху **Просвітництва** Е. як одна з улюблених форм гострого, дотепного, лаконічного вірша широко використовується для засудження сусп.-політ. явищ і викриття моральних пороків, модних дуршів, а також в літ. суперечках. Г.Е.Лессінг в "Розсіяних зауваженнях про Е." (1771) дає їй теор. обґрунтування в дусі Марціала, виділяючи дві основні умови, за яких вона себе реалізує: очікування (напружене збудження) і розрядка (парадоксальний фінал). Інакше тлумачить її Й.Г.Гердер. Виходячи з **традиції** "Грецькою антологією", він пропонує значно ширше тематичне коло Е., наголошуючи на вартісному змістові ("Про грецьку Е.", 1787). Приблизно в цей час формулює свої вимоги до Е. в "Епістолі про віршування" рос. поет О.Сумароков:

Рассмотрим свойства мы и силу эпиграмм:

Они тогда живут красой своей богаты,

Когда сочинены остры и угловаты;

Быть должны коротки, и сила их вся в том,

Чтоб нечто вымолвить с издевкою о ком.

Саме в епоху Просвітництва остаточно формуються теор. підвалини Е. як жанру: вона

відзначається двочленною **архітектонікою** і будується на основі логічного парадоксу, котрий полягає у невідповідності експозиції дотепній кінцівці (розв'язці) — **пуантові**, тобто, за Лессінгом, "сподівання", яке випливає з автор. повідомлення, оповіді, коментаря чи риторичного запитання і "несподіванки" — парадоксального завершення, що нерідко містить висновок, протилежний очікуваному. У Франції Е. в такому дусі писали Вольтер, Ж.Ж.Руссо, Е.Лебрен, А.Пірон; в Англії — А.Поуп, В.Браун, В.С.Лендор, Г.Й.П.Беллок; у Шотландії — Р.Бьорнс, в Австрії — Ф.Грільпарцер; у Німеччині — Ф.Клопшток, Й.Г.Гердер, Е.Кестнер, Лессінг, Й.В.Гьоте, Ф.Шіллер, Г.Клейст, А. фон Платен; у Польщі — К.Яніцький, Я.Кохановський, В.Потоцький, С.Трембеський, Т.К.Венгерський, Ф.Заблоцький, А.Мишкевич, Ю.Словацький, Ц.Норвід; у Чехії — Я.Коллар, К.Гавлічек-Боровський; в Росії — Сумароков, М.Херасков, І.Хемніцер, Г.Державін, І.Дмитрієв, О.Пушкін, П.Вяземський, Д.Минаєв, Ф.Тютчев та ін. Близькі до жанру Е. **"Ксенії"** Й.В.Гьоте і Ф.Шіллера, в яких два поети, використовуючи форму дистиха, давали оцінку подіям сусп. і приватного життя. Приблизно з сер. XIX ст. Е. як жанр поступово згортається. У XX ст. трапляються лише спорадичні звертання до неї, напр. у Е.Паунда, Хр.Моргенштерна, Е.Кестнера, Й.Р.Бехера, Р.Десноса, К.І.Галчинського, С.Ю.Лєца, С.Маршака ("Ліричні епіграми"), О.Архангельського та ін.

В Україні Е. відома вже в давн. л-рі, що творилася лат. мовою і запозичила даний жанр з гуманістичної поезії Сер-віччя та Відродження. В XVI-XVIII ст. своє перо в епіграматичній майстерності відточували Павло Русин, Георгій Тичинський, Іван Туробінський, Герасим Смотрицький, Андрій Римша, Кирило Транквіліон-Старовцевський, Іван Величковський, Іоан Максимович та багато ін. поетів. Теор. засади Е. розроблялися в стінах Києво-Могилянської академії, вони знайшли відображення і в давніх укр. піснях, напр., у М.Довгалецького; Т. ч. було вироблено систему жанр. різнов. Е., як от: геральдична Е. ("на герб...", "на клейнод"...), дедикаційна (похвална) Е. ("Епіграми із Джона Овена" І.Величківського), величальна Е. ("Епіграма на граматику" Лаврентія Зизанія, "Епіграма на книгу" І.Ужевича), Е.-**епітафія** (анонімна Е. "Про смерть Петра Могили") та ін. В нов. укр. л-рі авторами Е. є П.Куліш, І.Франко, В.Самійленко, О.Олесь, В.Поліщук, В.Еллан-Блакитний, С.Воскресенко, Ю.Кругляк, П.Рєбров, В.Симоненко, А.Коцюбинський, П.Осадчук та ін.

Петро Рихло

ЕПІГРАФ (з грец. *epigraphe* — напис).

1. В античності — напис на пам'ятнику, надгробку, скульптурі чи будівлі.

2. Архітектонічний складник тв. — **цитата** перед **текстом**, або його частинами (розділами

оповідного тв., піснями поеми), що містить ключ до розуміння автор. задуму, ідейних, жанр.-емоційних і стил. особливостей: Е. до "Анни Кареніної" Л.Толстого "Мне отмщение и аз воздам", Е. до "Ревізора" М.Гоголя "На зеркало неча пенять, коли рожа крива"; Е. І.Франка до "Захара Беркута" (за автор. **жанровим підзаголовком**, це "образ громадського життя карпатської Русі в XII віці") є цитата з "Руслана і Людмили" О.Пушкіна "Дела давно минувших дней, Преданья старины глубокой". Т.Шевченко ставить Е. бібл. вислови та повчання, зокрема до поем "Тризна", "Сон", "Єретик", "Великий льох", "Осика" ("Вільма"), "Неофіти", "Марія"; до такої засадничо вагомий поезії, як "І мертвим, і живим, і ненародженім землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє": "Аще хто рече, яко люблю Бога, а брата свого ненавидит, ложь есть". Бібл. Е. наголошують на урочисто-узагальненому сенсі тв. і свідчать про закорінення Шевченкової творчості в традиціях **Біблії**. Е. вказує на місце тв. в нащ. або міжнщ. **традиції**, на джерела та **образні аналогії**. Укр. Е. до всіх 13-ти розділів "Сорочинського ярмарку" Гоголя вказували на фольклор. та літ. коріння повісті: 5 Е. з укр. нар. творчості, 4 — з "Енеїди" І.Котляревського, 3 — з укр. старовинної драми, 1 — з байки С.Гулака-Артемовського. Ідейно-худож. зв'язки з рос. поетами підкреслюють Е. до поезій І.Вазова: "На Коші", "Захід" — з Пушкіна, "До бою" — з О.Хомякова, "Ім'я" — з М.Лермонтова, "Боротьба і борщі", "Нива" — з М.Некрасова.

Е. може бути розгорнутим, як Е. до роману Е.Гемінгвея "По кому б'є дзвін" "Немає людини, що була б як острів сама собі; кожна людина — грудка землі, частинка сходулоду; і якщо море змие хоч би присалку материка, поменшає Європа і те саме буде, якщо змие мис, або маєток друга твого, а чи твій власний; смерть кожної людини зменшує й мене, бо я єдиний з усім людством; тим-то ніколи не питай, по кому б'є дзвін; він по тобі" (Джон Донн)". Інколи мають місце два Е. поспіль, як от у того ж Гемінгвея Е. до роману "І сходить сонце". Перший: "Всі ви — втрачене покоління". Гертруда Стайн (у розмові). Від цих слів походить назва літ. течії **втрачене покоління**. Другий Е. — "Рід відходить і рід приходить, земля ж перебуває повіки. Так само і сонце сходить, і сонце заходить і поспішає до свого місця, де має сходити. Вітер віє на південь, й звертає на північ: знай крутиться та й крутиться, повіваючи, та й знов повертається до своїх кругообігів. Усі ріки течуть у море, та море не наповнюється. До місяця звідки течуть ріки, туди вони повертаються знову. Екклезіаст".

Існують Е., що засвідчують **відштовхування** від **традиції** чи несуть іронічний сенс: Е. до "Пікової дами" Пушкіна, за спостереженням акад. В.Виноградова, створювали іронічний тон. Саме тому П.Меріме, перекладаючи повість, випустив усі Е.: вони суперечили романт. сприйняттю повісті перекладачем.

Зустрічаються випадки, коли автор сам пише Е. до тв.: О.Бердник "Зоряний корсар" — Е. слугує його ж вірш.

Теорія **постомодернізму** (Ж.Женнет) розглядає у своїй класифікації типів взаємодії текстів відношення Е. до самого тексту як **паратекстуальність**.

Анатолій Волков

ЕПІГОНСТВО (грец. *epigonos* — народжений пізніше, нащадок). В грец. міфології епігонами називали синів семи вождів, що збройно виступили проти Фів ("Семеро проти Фів"); через десять років після загибелі батьків вони повторили похід на Фіви і захопили місто. В суч. розумінні — нетвор., несамостійне **наслідування** трад. зразків у худож. л-рі та мист-ві, коли надмірно експлуатуються вироблені попередниками змістовні (теми, проблеми, ідеї) та формальні (жанри, стилі, індивідуальні манери тощо) особливості при відсутності власного худож. мислення. Небезпека Е. чатує передусім на митців, твор. потенціал яких обмежений і які неспроможні подолати чужого **впливу**, а тому легко піддаються магії попередніх худож. відкриттів. Замість того, щоб шукати власні шляхи у мист-ві, вони сліпо дублюють чужі досягнення, механічно повторюючи тематику, сюжети, конфлікти, жанр. своєрідність, формальні прийоми, вербальні конструкції тощо. Тому епігонські тв. вторинні за суттю, не можуть бути рушіями худож. прогресу. Об'єктивно Е. завдає шкоди л-рі, оскільки призводить до худож. застою, розмиває естет. критерії, намагається замінити справжній худож. вартості ерзац-продуктами. Водночас воно є паразитичним явищем, оскільки живиться за рахунок чужих ідей, присвоює собі чужі заслуги.

Як явище Е. існує віддавна, однак саме поняття Е. усвідомлюється порівняно пізно — здебільшого в епоху **романтизму**, коли постає і естет. утверджується необхідність яскравої твор. самобутності. Явища Е. найчастіше виникають у фарватері літ. напрямів, шкіл або ж як наслідування творчості вел. майстрів. Теор. проблема Е. пов'язана з ширшою проблемою співвідношення **традиції** і **новаторства**. Оскільки творчість будь-якого митця нов. часу є лише ланкою, окр. етапом у довгому ланцюгу худож. розвитку, то вона має, як правило, генетичні зв'язки з творчістю попередників і наступників. Діалектика цих зв'язків складна і неоднозначна, і вона засвідчує, що абсолютної новизни як такої в мист-ві не існує. Й.В.Гьоте вважав, що лише у поганого митця все своє. "Потрібно змиритися з думкою не тільки про неминучість наслідування або **запозичення**, але й про його закономірності, про всевітній обіг ідей, образів, задумів, форм... Для сильного таланту, у якого є що додати до засвоєного ззовні, це засвоєння — прекрасна школа самодіяльності", — підкреслював рос. вчений Олександр

Веселовський ("Пушкін і європейська поезія"). Мова, передана нам у спадок, прочитані кн., середовище, епоха дають нам матеріал, і ми з нього творимо з домішкою тієї мізерної долі оригінальності, якою наділені краші з нас. Лише дурень може претендувати, як на власність, на речі, якими, поза всяким сумнівом, уже користувалось багато авторів, йому невідомих, про існування яких він і не підозрював", — відзначає поль. письменник Я.Парандовський ("Алхімія слова"). Однак зловживання досягнутими здобутками, їх рабське копіювання призводить до занепаду і виродження мист-ва, до постійного топтання на місці, до припинення худож. еволюції. Тільки власне осягнення дійсності, своє бачення реальних співвідношень людського буття, власний хист, фантазія, натхнення спроможні уберегти митця (надто молодого) від сили тяжіння авторитетного мист. явища або визаного, впливового майстра.

З ін. боку, плідотворним ґрунтом Е. стає не тільки слабкість твор. імпульсів, незрілість таланту окр. художників. Незрідка Е. виникає внаслідок вихолощення, тривіалізації ідей, що перестают бути суголосними своєму часові і перетворюються на віджилі **канони** і догми, які штучно підтримуються певними сусп. колами з метою повернути блиск втраченим ідолам чи ідеалам (напр., **лицарський роман** XVI-XVII ст. типу "Амадіса Гальського", який висміяв ще М. де Сервантес у "Дон Кіхоті" або франц. романи часів Імперії, витримані в дусі "шаленого романтизму", що стали об'єктом **пародії** О. де Бальзака "Олімпія, або Римська помста", включеної до роману "Провінційна муза"). Не останню роль відіграє гонитва за літ. модою, намагання догодити читачам, забезпечити неодмінний успіх у широкій аудиторії (характерним прикладом **масова література**). Інколи епігонський характер можуть мати цілі літ. епохи, школи, течії або жанри, як рим. період давн-грец. л-ри, що прагнув якомога точніше відтворювати ідеї та форми клас. доби (**аттицизм**), сер-віч. придворний епос у Німеччині (Рудольф фон Емс, Конрад фон Вюрцбург та ін.), післяшліллерівська героїчно-патетична "ямбична" драма, яка до оскомини розробляла одні й ті ж іст. сюжети (Г.Й. фон Коллін, Е.Вільденбрух, Е.Раупах — останній зі своїми 16 драмами про Гогенштауфенів може вважатися тут абсолютним рекордсменом), готичний роман в Англії (Г.Волпол, А.Радкліф, М.Г.Льюїс), що переспівував мотиви сер-віч. лицарських романів, додавши їм "макабриського" забарвлення і мисевого колориту, епігони рос. романтизму (поезії В.Бенедиктова, драми Н.Кукольника, неоригінальність яких неодноразово відзначав В.Белінський), мюнхенський гурток поетів, утворений навколо баварського короля Максиміліана II (Е.Гайбель, П.Гайзе та ін.), що прагнув відродити тенденції **ваймарського класицизму**, зокрема, започаткований А. фон

Платеном культ Італії і т.д. Явища Е. можуть виникати не тільки при наслідуванні "заг. стилю" і жанр. форм домінуючих літ. напрямів і течій, але й при намаганні відтворити індивідуальні особливості твор. манери того чи ін. митця — т.зв. "гонгоризм", або "культеранізм" в Іспанії XVII ст., в'їдливо висміяний Ф.Кеведо, що по-епігонськи копіював преціозність лексики, формальну витонченість, елітарність стилю Л.де Гонгори, марінізм в Італії, що викликав у послідовників Дж.Маріно характерні мотиви галантно-еротичного гедонізму, генерація поль. романтиків-епігонів трьох великих "вшів" (поетів-пророків): А.Міцкевича, Ю.Словацького, З.Красінського, й наступна генерація "епігонів", як кажуть поль. літ.-знавці, С.Надсон — епігон М.Некрасова, епігони Г.Гюфмансталя або Р.М.Рільке в Австрії та Німеччині, коло поетів, що гуртувалися навколо С.Георге, епігони рос. символізму тощо).

З деякими застереженнями можна твердити, що майже кожен видатний талант веде за собою кортеж епігонів, які, ніколи не досягають його мист. рівня, бо орієнтуються не на власний худож. хист, а на примарний блиск чужої слави. Так, після вел. успіху оповідань А.Чехова, в його "дусі" почали писати Б.Лазаревський та ін. епігони, однак їхнім творам судилося досить "коротке дихання". В л-рі XX ст. неодноразово робилися спроби писати романи "під Гемінгвея", "під Ремарка", але всі вони залишилися лише блідими копіями. Інколи джерелами Е. могли ставати окр. тв., що здобували особливу читацьку прихильність, напр., численні наслідування "Робінзона Крузо" Д.Дефо (**Робінзонада**). Відомі й приклади автоепігонства, коли митець, відкривши один раз якусь довершену модель, намагається знову і знову експлуатувати її (приміром, О.Дюма-батько або М.Загоскін).

Е. зумовлене не тільки суб'єктивними, але й об'єктивними причинами, оскільки всякий твор. акт, хай навіть і підсвідомо, улягає певним ідейним, етичним, худож. принципам і детермінується такими поняттями, як сусп. ідеал, моральний закон, естет. норма, які виробляються кожною добою і є, як правило, сусп. набуток багатьох митців, нерідко навіть багатьох поколінь. Однак худож. свідомість людства характеризується не тільки своєю єдністю, але й невичерпною багатоманітністю проявів і форм. Коливання маятника поміж такими полюсами як "повторюваність" — "неповторність" на різних етапах літ. розвитку буває різним, але воно невинне.

В укр. л-рі Е. з'явилася у вигляді псевдонар. поезії, що прагнула імітувати високі зразки нар. творчості. Бракувало самобутності й органічності й укр. класицизму, який, на думку Д.Чижевського, був "неповним", і багато жанрів якого (**іроїчно-комічна поема**, трагестована **ода**) мали відверто епігонський характер. Зокрема, вся т.зв. "котляревщина" (П.Біленький-

Носенко "Горпинида, або Вхопленая Прозерпина", К.Думитрашко "Жабомишодраківа", С.Александров "Вовкулака" та ін.) була результатом епігонського наслідування "Енеїди" І.Котляревського. Немало епігонських спроб породила поезія Т.Шевченка, вплив якої на сучасників і наступників був настільки відчутним і всеосяжним, що від нього не завжди могли звільнитись навіть такі видатні письменники, як М.Куліш або Ю.Федькович, не кажучи вже про скромніші таланти. Про епігонів Шевченка, що не раз "рвали кайдани", вішували "волю", однак не мали поет. сили й глибини Кобзарєвого слова, іронічно писав І.Франко. Риси Е. знаходив у ліриці представників "Молодої музи" О.Луцького та С.Чарнецького укр. критик М.Мочульський, який підкреслював їхню залежність від поль. поетів-модерністів К.Тетмайєра, Л.Стаффа, Я.Каспровича і не в останню чергу від Франка.

Е. має місце не тільки в л-рі, але й ін. видах мист-ва, зокрема в малярстві, музиці тощо.

Петро Рихло

ЕПІКІЙ (грец. *epeneion*) — різновид давн-грец. **оди**, жанр урочистої хорової лірики на честь перемоги у спортивних змаганнях. Засновником Е. вважають Сімоніда (о. Кеос), поета VI-V ст. до н.е. Особливого розквіту цей жанр досягає у Піндара (VI-V ст. до н.е.), відомі його чотири кн. Е. пов'язані відповідно із олімпійськими, піфійськими, немейськими та істмейськими спортивними іграми. Е. писався у формі строфічної тріади (строфа, антистрофа, епод), яка була введена давн-грец. поетом Стесіхором (VII-VI ст. до н.е.).

Борис Іванюк

ЕПІСТОЛА ВІРШОВАНА (грец. *epistole*) — лір. жанр, послання або лист у вірш. формі.

Як жанр Е.в. оформлюється у давн-рим. поета І.ст. до н.е. Горация, дві зб. "Послань" якого започаткували європ. традицію вірш. листування.

Жанр. параметри Е.в. досить невизначені. Вона не має тематичних обмежень: існують епістоли любовні, викривальні, морально-філос., сатир., покаєнні, дидактичні тощо з різними адресними настановами — прохання, побажання, повчання, засудження та ін., і тому Е.в. легко набуває ознак ін. жанрів. Так, у посланні К. Маро (Франція, XVI ст.) "Королю від поета, якого обікрали" вступ має характер моральної **сентенції**, оповідна частина наближена до гумор. **новели** з елегантними вставками та бурлескним зверненням до королівської особи, у фіналі відчутна одична інтонація. Жанр. акцентуація Е.в. зумовлюється насамперед контекстом жанр. репертуару тієї чи ін. літ. доби. нац. жанр. системи. Напр., багато рос. "епістолий" XVII ст. (А.Подольський та ін.) мають прикмети повчання, характерного для рос. жанристики взагалі, у всій ретроспективі її розвитку, надто, у давн. (до XVIII ст.) період.

Відносна невизначеність жанр. регламенту Е.в. також зумовлює досить вільний вибір метричних, строфічних, синтаксичних та ін. структурних складників вірш. тв. Цей вибір скоріше залежить від, зокрема, "цехових" симпатій літ. напрямку, течії чи школи (послання франц. поетів XVII-XVIII ст. Г.-А. Жольє та Ш. О. Ла Фара в стилі розповсюдженого тоді **рококо**), нац. традицій версифікації (послання узб. поета XV-XVI ст. З. Бабура — в трад. для тюркомов. поезії формах **рубайі** та **газелі**). Однак жанр. стиль Е.в. так чи інакше передбачає використання різних риторичних **фігур**, а також тяжіє до вел. поет. форм, які здатні забезпечити тривалість мовленнєвого часу. Е.в. Горация написані **гекзаметром**: "Лист до брата" франц. поета XVII ст. Т. де Віо — **децимою**, безліч Е.в. мають астрофічний характер і т. д. Невипадково, Е.в. часто переростає у поему, схильна до циклізації та утворення окр. зб. (поема "Любовні послання" (мухаббат-наме) узб. поета XIII-XIV ст. Хорезмі, який, до речі, започаткував жанр послання (наме) у тюркомов. поезії; зб. італ. поета XIV ст. Ф.Петрарки "Віршовані послання" складається з 64 епістол; цикл Е.в. рос. поета XVIII ст. О. Сумарокова "Дві епістоли (В першій пропонується про рос. мову, а у другій про віршотворення)"; цикл "Лист у двох редакціях" австр. письменниці XX ст. І.Бахман).

Довільність формальних правил Е.в. пояснює таке явище, як фрагментаризація тв. ("Уривки з листа моєї подрузі" угор. поета XIX ст. Д.Бержені, "Уривок з листа" Лесі Українки). До структуротвірних жанр. ознак Е.в. належить передбаченість адресата, різноманітного за ступенем уособлення, просторово-часовими вимірами тощо. Так, межами адресації можуть бути, з од. боку, конкретна, так би мовити, біографічна людина ("Лист писаний до гнідинського священника Івана Филиповича і до його сина Петра, і до дячка Степана Криницького" укр. поета XVIII ст. І.Некрасевича), а з ін. боку, трансцендентна особа, тобто типовий об'єкт звернення в **молитві віршованій**, що стає аргументом для типол. зближення цих жанрів. Щодо адресанта, то його функцію виконує переважно автор, хоча крім нього в ролі відправника Е.в. можуть виступати будь-які "умовні" персонажі ("Лист коня хунзанського райвідділу соціального забезпечення до Гамзата Цадаси" аварського поета XIX-XX ст. Г. Цадаси, "Лист від померлого друга" тур. поета XX ст. М. Джемдета, стиліз. "Листи до римського друга" рос. поета XX ст. І. Бродського).

Основною жанр. характеристикою адресанта є настанова на діалог, навіть якщо цей "лист у пустоту" (М.Цветаєва). Безпосереднім та очевидним доказом такої настанови може слугувати наявність в поет. практиці зворотної Е.в., епістоли-відповіді, ширше — вірш. листування (напр., між сер-віч. (V ст.) поетами

Павліном Ноланським (учень) та Авсонієм (учитель); між двома персонажами "Письмовника" сер-віч. автора (XII ст.) Матвія Вандомського — закоханим кліриком та дівчиною; між тур. поетами XVIII-XIX ст. К.Залілі та С.Салді; між панною та поетом в "Листуванні" М.Вороного). В залежності від характеру діалогічної настанови можна умовно розрізнити дві варіації **жанрового стилю** Е.в., а отже, два різновиди цього жанру — вірш. послання та вірш. лист. Різниця полягає у тяжінні послання до узагальненої інтонації звернення до партнера по діалогу, а листа — до особистісної, між ними утворюється відносна опозиція на зразок тієї, що існує між, з од. боку, **одою** та **дифірабмом**, з ін., між **віршованою сатирою** та **епіграмою** тощо. Доцільність такого розмежування підтверджується заг. тенденцією європ. літ. процесу — індивідуалізацією лірики, особливо відчутною у посткласицистичну добу. Невипадково, напр., на поч. XIX ст. в рос. поезії (К.Батюшков та ін.) стає популярним жанр дружнього послання з типовою для нього постагтю лір. героя, жанр, який структурно є перехідним між посланням та листом. Невипадково і те, що з часом власне жанр вірш. послання зустрічається досить рідко (напр., "Вибрані послання" суч. рос. поета Т.Кібірова) на відміну від вірш. листа (І.Франко, В.Маяковський, С.Єсенін, Е.Маланюк, В. Сосюра, Ю.Андрухович та ін.).

Борис Іванюк

ЕПІТАЛАМА, ЕПІТАЛАМІЙ (грец. *epithalamios* — весільний) — лір. жанр, вірш. весільне поздоровлення, весільний гімн.

На первісній, фольклор. стадії Е. існувала як складова частина весільного обряду. Напр., бібл. "Пісня над піснями" — при всій символічності цього тв. є безпосереднім вербальним коментарем до шлюбних розваг; зафіксоване в інд. текстах "Рігведі" та "Атхарваведі" благословення нареченої; слов'ян., зокрема, укр. та рос. величальні пісні та ін. типол. споріднені події весільного обряду.

Давн-грец. походження Е. пов'язане з хоровою піснею дівчат та хлопців, яка разом з гіменеєм (від імені бога шлюбу Гіменея), тобто піснею, що виконувалась при вводі нареченої у дім майбутнього чоловіка, становила складову частину весільного обряду. У ант. період Е. набуває статусу літ. жанру: греки — Анакреонт, Сафо, Піндар; римляни — Катулл ("Весілля Фетіди і Пелея"), Флакрит, Клавдіан, Овідій. У зх-європ. поезії Е. не мала широкого вжитку: англійці Е. Спенсер (XVI ст.), Д.Донн (XVII ст.), який створив **цикл** Е.; нідерландці Д.Гейнсій, О.Гус (XVII ст.); французи П. де Ронсар (XVI ст.), П.Скаррон (XVII ст.), чех Шимон Ломніцький з Будейовель (XVI-XVII ст.); у Польщі лат-мов. Е. писали А.Кшицький, Й.Дантишек (XVI ст.), поль-мов. Я.Кохановський (XVII ст.), Ш.Шимонович, С.Трембецький (XVIII ст.). У рос. поезії Е. представлена іменами В.Тредіаківського (XVIII

ст.), О.Фета (XIX ст.), І.Северяніна (XX ст.) та ін. В укр. поезії до Е. звертались С.Пекалід ("Епіталама на честь Івана Фелікса Гербульта та Єлизавети Заславської", 1601) та ін.

Е. не має усталених метр. та строфічних нормативів. Разом з панегіричними зустрічаються жартівливі зразки жанру.

Борис Іванюк

ЕПІТАФІЯ, ЕПІТАФІЙ (від грец. *epitaphios* — надмогильний) —

1) Надмогильний напис (можливий у вірш. формі);

2) Один з лір. жанрів "вірша з приводу", присвяченого померлому, "словесний надмогильний пам'ятник" (Г.Гачев); в цьому значенні — відтворення словесного тексту на надгробку є факультативним. (Існували й ін. жанр. тлумачення Е. Так сер-віч. теоретик Іоан Гарландський, опираючись на пізноант. граматику Діомера, який в свою чергу зазнав впливу александрійської філології, кваліфікував Е., як жанр іст. оповіді).

Генетично пов'язана з культом мертвих, Е. стає власне літ. жанром як різновид ант. епіграми поряд з **епікедієм**, тобто піснею про ше непохованого небіжчика, та **кенотафією** — написом на умовному надгробку про померлого, похованого в ін. місці (Платон, Феодорид, В.Брюсов та ін.) Е. типол. близька до таких жанрів, як **плач** та **реквієм**.

Поряд з трад. панегіричною, з'являється жартівлива та сатир. Е., близька до **епіграми**: "Напис на могилі сільського волоцюги", "Епітафія безжалюньому ділку" шотл. поета Р.Бьорнса, "Епітафія" ("Кто яму для других...") кн. П.В'яземського, **цикл** "Епітафія політику" англ. поета Х.Беллока, "Епітафія" укр. поета П.Усенка та ін.

Така зміна жанр. лафосу зумовлена перш за все вільним автор. вибором предмету поет. рефлексії (напр., італійця П.Дадзароні: "Епітафія на могилі блохи", "Епітафія на могилі kota і собаки"; французів Ж. де Лафонтена: "Епітафія балакуну", "Епітафія ледарю" та П.Беранже "Епітафія моєї музи"; англійця Дж.Г.Байрона: "Напис на могилі нью-фаундлендського собаки"; росіян О.Жемчужнікова: "Епітафія роконосцю"; "Газет" "Весть", "Нашій цензурі" та Є.Євтушенка: "Епітафія шуру").

Особливим видом Е. є автоепітафія: в англ. поезії — "Автоепітафія" Д.Хіт-Стабса, "Епітафія самому собі до всіх" Дж.Донна; в нідерл. — "Епітафія Фокенброху" В.Г.Фокенброха; в нім. — "Епітафія пана Пауля Флемінга" П.Флемінга; у франц. — "Епітафія, написана Ф.Війоном для нього та його товаришів в очікуванні шибениці" Ф.Війона, "Епітафія самому собі" Ж. де Нервала, "Автоепітафія" А. де Реньє, "Епітафія" Р.Десноса; у рос. — "Епітафія собі живцем" В'яземського, "Моя епітафія" О.Пушкіна та ін.

Як жанр Е. не обтяжена ніякими композиційними зобов'язаннями (нормативами). Так, є, напр., Е.-сонети ("Напис на надгробку Доменіко Греко" Л. де Гонгори, "Епітафія" Ж. де Нерваля, "Хто б ти не був, схились перед скорботною могилою" нідерл. поета Х.Дюларта)

До Е., окрім названих поетів, зверталися М.Гартман (Австрія), В.Блейк, Б.Джонсон, А.Марвел (Англія), Д.Сінг (Ірландія), С.Квазімодо (Італія), Н.Гільєн (Куба), Я.Кохановський (Польща), К.Батюшков, Ф.Глінка, М.Карамзін, М.Кузмін, О.Фет (Росія), Л.Баранович, Л.Глібов, О.Кальнофойський, С.Полоцький (Україна), С.Калумбус (Швеція) та ін.

Борис Іванюк

ЕПІТОМЕ (грец. *epitome* — надріз, витяг, стислий виклад): 1) скорочений **варіант** рукописного тексту в давн. л-рі; 2) витяг з великого за обсягом літ. тв.; 3) наук. резюме, іст. нарис. Поширене в пізно-рим. та класичистичній л-рах.

Ігор Зварич

ЕПІЧНА ДРАМА — міжродове утворення, яке виникає в результаті взаємодії двох рівновеликих начал — **драматургії** та **епосу**. Вона є результатом еволюційного розвитку драм. мист-ва. Віддавна мали місце процеси ліризації драми та драматизації лірики, ліризації епосу та епізації лірики. Отож процес драматизації епосу і епізації драми — закономірність, а не виняток. І, звісно, дифузні процеси спричиняють появу нов. явищ, які несуть в собі залишкові первні синкретичного мист-ва.

Е.д. — результат епізації драми, тобто найширшого використання драм. мист-вом як змістовних, так і формальних ознак епосу. Е.д. розповідає, як і епос, про потрясіння, в які втягуються маси не одного народу, а народів, про економічні та політ. зміни, які починаються на долі людства, про зміну ідеологій і філос. вартостей, які знову-таки впливають на долі людства. Е.д. розповідає про цей світ задля того, щоб його можна було змінити. Вона широко використовує форми худож. перетворення, які є властивими епосові. Підсилюється вага розповіді про події, описовості, послаблюється роль дії, віддається перевага стрімкому змінному хронотопу, подіям, що, як правило, розгортаються в різних просторово-часових площинах, багатофабульність, композиційній завершеності кожного епізоду, що набуває в межах цілого самодостатності й самозначущості. Центр. конфлікт худож. реалізується через зіткнення особистостей, в яких втілено заг., закономірне, або зіткнення особистих і зовн. чинників.

Процес епізації драми має давню традицію. Так, у п'єси япон. трад. театрів Но та Кабукі, обов'язково вклячалося "нанорі" — представлення ролі актором, "ай но-кьогени" — проміжні прологи, в яких коментувався зміст

кожної подальшої сцени чи епізоду. В пекинській муз драмі обов'язково наявна пісня, яка очужено зображує відтворюване, що може розглядатися як типол. предтеча суч. **зонгів**. У давн. інд. драмах дія подекуди поступалася місцем розповіді про вчинки героїв, які відбувалися поза сценічним майданчиком. Подібна тенденція була властива й мист-ву Європи. В ант. трагедіях, які Арістотель називав "трагедіями з епічним складом", зустрічається не лише ослабленість драм. конфлікту, але й його цілковита відсутність, багатофабульність, переривчастість дії, стрибкоподібність її розвитку, не говорячи вже про епічні за своєю суттю сюжети ("Перси" Есхіла). Процес цей, то затухаючи, то активізуючись, зберігається впродовж усієї історії. В сер-віч. **міраклях** і **мораліте** високою є питома вага описового, дидактичного. В добу **Відродження** епізація драми здійснювалась підсиленням оповідного первня, вільного оперування просторово-часовими категоріями, зіткнення в протиставленні не лише особистостей, але й, перш за все, ідей і концепцій буття, композиційною завершеністю епізодів, кожного акту, епіч. нанизуванням епізодів, напр., у В.Шекспіра, який не зважав на арістотелівські **канони**.

Вклад у розвиток теорії драми, яка виходила далеко за межі т.зв. Арістотелевої, тобто трад., яка заснована на дії, на вживанні глядача в усе, що відбувається на кону, на емоційній надмірності і т.п., внесли просвітники XVIII ст. Вони не лише поставляють проблему "змішання жанрів", але розробляють конкретні шляхи її реалізації. Кожний з них бачив конкретні форми процесу епізації драми, але поза будь-яким сумнівом, але цей процес уже набув права худож. чинності та визнання. Знамените Арістотелеве "не створювати трагедії з епічним складом" лишилося як пересторога, що її іст. та худож. досвід людства обминув стороною. Д.Дідро говорив про можливість створення "романтичних драм", про значення пантоміми, розгорнутих за романним принципом **ремарок** — епіч. вставок, про надання драмі здатності не лише "продукувати ефект", але й ефект описувати, про необхідність сповіщати про розв'язку з перших сцен і т.п. Г.Е.Лессінг також фіксував тенденцію переходу драми в "романтичність", уважав, що "змішання жанрів" позначиться на природі **катарсиса** — жах потупиться місцем здивування, співпереживання — осмисленню того, що відбувається на кону. Я.Лені висував ідею творення "характерних п'єс", пропонував таку **архітектоніку** драми, яка базувалася б не на лінійному розвитку фабули, а на її дискретності. Йому належить ідея розкладення складних понять на прості, бо наш розум "може їх тоді швидше опанувати". А Й.В.Гьоте — висунув тезу про "театральну п'єсу". Він віддавав перевагу перед дією — розповіді, перед перечаговою та просторовою обмеженістю — вільному оперуванню цими категоріями, перед

взаємозалежністю та взаємопродовжуваністю — багатоепізодичності та структурній завершеності кожної сцени.

Поступово складалася теорія епізованої драми — етапу на шляху виникнення власне Е.д. Під епізованою драмою ми розуміємо таку, яка широко використовує можливості епосу. Проте в засобах впливу на глядача та образотворчості епізована драма, яка розвивалася від самого початку майже одночасно з арістотелівською і тому мазала впливу цієї провідної тенденції розвитку драм. мист-ва, була орієнтована на емоційне потрясіння, очищення (катарсис), на вживання актора в ролі, а глядача — в дію. Основою конфлікту лишалася сутичка особистостей. Епіч. складник був підпорядкований драматичному.

Вагомий внесок у розвиток теорії, яка вже знаходилася на безпосередньому шляху до Е.д. зробили Е.Золя, Б.Шюа, А.Чехов, Леся Українка та ін. На такому підґрунті і виникає в ХХ ст. Е.д., теор. фундаментом якої справедливо вважається Б.Брехт. Проте є всі підстави стверджувати, що Е.Піскатор та Брехт, В.Мейерхольд та В.Маяковський, Л.Курбас та М.Куліш кожний по своєму і часто взаємозалежно створили театр.-драматургічну систему епіч. театру. Вчення Мейерхольда про біомеханіку, Курбаса про перетворення, Брехта про **очуження** не лише знаходяться майже в одній естет. площині, але й однаковою мірою мають значення для засад драм. (словесного), театр. (зображального) мист-ва.

Е.д. має окр. від трад. форм поетику. Вона пробуджує зацікавленість не до розв'язки дії. В Е.д. втілюється іст. значуща подія-тип, коли людина постає як вираження певної іст., соц. тенденції. Е.д. тяжіє до вирішення глобальних проблем. Цікавить не побут, а буття, не подієвість, а буттєвість. Автор одверто формулює свою позицію, не приховуючи її ані в підтексті, ані в будь-яких потаємних колізіях, що існують як тло для основних. Тому змінюється природа насолоди: то є насолода-навчання, яка сприяє інтелектуалізації драм. мист-ва. Провідним стає ефект очуження — один із законів мист-ва, що існував завжди, але теор. був осмислений Брехтом: вміння побачити незвичайне в звичаєному, відокремити з розповсюдженого явища те визначне, що часто приховане за заслоною повсякденності. Сфера дії ефекту очуження надзвичайно широка: від сюжетобудування до конфліктотворення, від суб'єктної організації сюжету до об'єктивізації авторського "Я", від переосмислення окр. прийомів до жанротворення.

У межах Е.д. було створено оригінальну жанр. систему. "Епіч. трагедія", своїми витоками має ще "Персів" Есхіла, в ХХ ст. представлена, напр., "Оптимістичною трагедією" В.Вишневського. В основі такої трагедії — той тип конфлікту, що його визначав Гегель як притаманний виключно епосові: "зіткнення між націями, чужими одна одній". У ХХ ст. такий конфлікт поповниться ще зіткненням ідеологій, які є чужими одна одній.

При збереженні наріжних принципів і прийомів Е.д., епіч. трагедія оперуватиме значними масами людей, які втягнуті з волі історії (або ж її поводирів) до непримиренного зіткнення. Поруч з трад. **навчальною драмою** (*Lehrstücke*), яка була покликана політ. просвітити нар. маси, а тому вдалася до дидактики, акцентованого моралізаторства, до культивування раціонально-абстрактного, виникають: **драма-концепція** — чи не найвища форма Е.д., **хроніка-алегорія**, **драма-парабола**, **народно-епічна драма**.

Е.д. використовує різноманітні зображувальні засоби епіч. жанрів з метою худож. освоєння подій і явищ, оповідних за суттю (нар. визвольні рухи, зіткнення народів, протиставлення класів, ідеологій тощо). Вона пробуджує інтерес не стільки до кінця дії (розв'язки), скільки до ходу її (**фабули**). Центр. конфлікт (боротьба класів, народів, епох) худож. реалізується через зіткнення особистостей, в яких втілено заг., закономірне, або зіткнення особистих і зовн. чинників. У межах епіч. драми оформились як певна худож.-естет. данність різні типол. значущі течії: епіч.-політ. драматургія — маяковсько-брехтівська течія (Брехт, Маяковський, Н.Хікмет, Курбас); притчеве-алегоричн. (Е.Іонеско, Є.Шварц, Ю.Едліс, О.Володін); нар.-епіч. (О.Коломєць, Тауфік аль-Хакім, Махмуд Масаді). Якщо епіч.-політ. драма культивує зображення іст. подій в їх співвідношенні з умовно відшореними у сюжеті драм. тв., то притчево-алегор. драми знімають шонайменший натяк на іст. конкретику і вдаються до аллегорії як універсальної засоби худож. перетворення буття. Домінуючою засадою нар.-епіч. драми є звернення до трад. доліт. форм епосу задля осмислення одвічних проблем буття і творення худож. узагальнень, універсальних за своєю суттю.

Олександр Чирков

ЕПОПЕЯ (грец. "epos" — слово, оповідь і "poieo" — творю) — епіч. жанр дидактичного характеру, який містить в собі настанову на всеохоплююче відображення нар. життя, потребує інтересу до всіх його (фабулізованих і деталізованих) реалій та дистанційної неквапливої оповіді про нього. Існує декілька відносно подібних суджень щодо формування Е. Так, О.Веселовський пов'язував її виникнення з циклізацією сюжетних пісень, А.Хойслер — з визріванням певних легенд за рахунок перетравлювання їх.

Першим зразком цього жанру була героїчна Е., яка виникла в епоху переходу від міфол. типу колективної свідомості до іст., в епоху, яка в подальшому стала сприйматися народом як міфол. норма нац. історії. Предметно-тематичною основою героїчної Е. є іст. подія, що відбувається в "абсолютному минулому" (Й.В.Гьоте). Смісл цієї події визначається заг.-нар. поглядом на неї, що надає їй значення нац. (регіональної) легенди, яка тяжіє до фантастичності в зображенні події та її учасників.

Представлена героїчна Е. у вірш. (шумеро-аккадський "Гільгамеш", фін. "Калевала") і проз. формі (сканд. **саги**, япон. "Гендзі-моногатарі" Мурасакі Сікібу); в книжковій (інд. "Магабгарата", кит. "Трицарство") і усній традиції (тюркомов. "Алпаміш", калмицький "Джангар"); в анонімному ("Слово о полку Ігоревім") і персоналізованому авторстві (груз. "Витязь у тигровій шкурі" Ш.Руставелі, грец. "Іліада" Гомера). (**Епос**). У подальшому, особливо в ентузіастичні періоди історії, виникають чисельні наслідування героїчної Е. Напр., орієнтуються на гомерівську "Іліаду" "Енеїда" рим. поета I ст. до н.е. Вергілія. "Лузіади" порт. письменника XVI ст. Л. де Камоенса, "Осман" дубровницького поета XVII ст. І.Гундуліча, "Франсіада" франц. поета XVI ст. П. де Ронсара, "Генріада" Вольтера, "Росіада" рос. письменника XVIII ст. М.Хераскова; орієнтуються на франц. "Пісню про Роланда" лицарська епіч. поема в октавах італ. поета XV-XVI ст. Л.Аріосто "Шалений Роланд" (через посередництво наслідування "Закоханого Роланда" італ. поета XV ст. М.Боярдо) і т.д.

Не могла не породити героїчна Е. свого жанр. опонента — сатир. Е. ("Гаргантюа і Пантагрюель" Ф.Рабле, "Мертві душі" М.Гоголя), і власних пародійних двійників (давн.-грец. поема кін. VI або поч. V ст. до н.е., що приписується Пігрету або навіть Гомеру, "Батрахоміомахія" ("Війна мишей і жаб") передражнює "Іліаду" Гомера. В свою чергу "Мишеїда" та "Монахоманія" поль. письменника XVIII ст. І.Красицького продовжує традицію "Батрахоміомахії", ірої-коміч. поема І.Котляревського "Енеїда" — одноіменний тв. Вергілія).

У Нов. час жанр. форма Е. перестає бути продуктивною, і, щоб пристосуватися до мінливої ситуації, використовує можливості і досвід романого мислення, модифікуючись у **роман-епопею**.

Тривала еволюція Е. доводить її постійну сусп. необхідність для всякої нац. культури, однак епопейне осмислення дійсності стає надто актуальним в т.зв. "перехідні періоди", коли оголюється нац. духов.-психол. архетип і загострюється проблема іст. долі народу, тому що звичні правила життєустрою перестають задовільняти заг.-нар. попит, а майбутні — ще тільки починають формуватися. До тв., які засвідчили перехідне самопочуття різних народів, належать "Божественна комедія" Данте Аліг'єрі, "Гаргантюа та Пантагрюель" Ф.Рабле, "Дон Кіхот Ламанчський" М. де Сервантеса, "Війна і мир" Л.Толстого.

Борис Іванюк

ЕПОС (від грец. "epos" — оповідь, оповідання) — 1. Один з основних поряд з лірикою і драмою літ. родів.

Своє походження Е., як і ін. літ. роди, веде від міфу, точніше, — від ритуалізованих синкретичних вистав. на ґрунті яких виникло

стародавнє мусичне мист-во, внаслідок розподілення якого сформувався Е. Зокрема, на думку Вяч.Іванова, він розвивається з **плачу**, який, позбавляючись утилітарної функції оплакування померлого, трансформується в розповідь, що виславляє його діяння.

У процесі довгої еволюції родово змістовність Е., його жанр. модифікації та стилеві можливості, надто в Нов. час, зазнали змін, збагачувались, що зумовлено в першу чергу іст. рухливістю міжродових і міжжанр. кордонів. До числа атрибутивних якостей Е. традиційно (Арістотель, Г.Гегель, Й.-В.Гьоте та ін.) відносять: по-перше, "самовідстороненість" автора (його удавану неучасть в тому, що відбувається) та пов'язану з нею об'єктивованість зображуваної реальності, що отримує максимальний прояв в епіч. сюжеті; у читача створюється ілюзія "саморуковитості" епіч. світу, його об'єктивної зв'язаності; по-друге, спрямованість епіч. мислення на оповідність, тобто на дистанціювання зображуваної реальності від реальності реципієнта ставлення до епіч. події як до минулої, незалежно від того, в якому граматичному часі вона відбувається. Ця спрямованість визначає виняткову роллю образу оповідача як суб'єкта оповіді в структурі епіч. тв.

Представлені чисельні типи оповідача як в змістовному плані, так і в плані вираження. Він може характеризуватися різним ступенем персоналізованості ("розчинений" в худож.реальності тв. або, навпаки, такий, що бере участь у ній), обмежуватися реєстрацією подій і претендувати на всезнання, володіти сюжетною мобільністю і "стверднути" у своїй просторово-часовій позиції, бути "чужинцем" для автора чи його alter ego, бути монологічним або полілогічним в межах сюжетного циклу тощо. В цілому набір його характеристик зумовлений худож. задумом автора, однак основна його епіч. функція залишається незмінною — він є посередником між зображуванним світом і читачем. Залишається принципово таким самим і теор. розуміння епіч. мислення, сформульоване Арістотелем у "Поетиці", — "розповідь про подію, як про щось окр. від себе", що притаманне всім епіч. жанрам: **казці, героїчному епосу, переказу, епіч. пісні та поемі, роману, повісті, оповіданню, новелі, нарису**, проз. формам **притчі**.

2. Героїчна оповідь про нац. минуле. До епіч. зразків належать грец. "Іліада" та "Одіссея", ісландська "Едда-старша", нім. "Пісня про Нібелунгів", киргиз. "Манас", фін. "Калевала", шумеро-аккадський "Гільгамеш", перекази півн.-амер. індіанців про Гайавату, вірм. "Сасунці Давид", ("Давид Сасунський"), анголо-саксонський "Беовульф", кит. "Трицарство", япон. "Гендзі-моногатарі", калмицький "Джангар", Нартський (Нартівський) Е. кавк. народів, тюркомов. "Алпаміш" (в узбеків, "Алпамис батир" — у казах., "Алпамис" — у кара-

калпаків, "Алпаміша і Барсин-хилуу" — у башкирів), серб. та болг. **юнацькі пісні**, інд. "Магабгарата" (із санскритського — "Сказання про великі Бгарати"), що породила аналогічні сюжети в л-рах Таїланду, Шрі-Ланки, Бірми, Індонезії, Лаосу та ін. Значення перших епіч. зразків мають ліро-епіч. за своїм характером серпич. ісп. "Пісня про мого Сіда", франц. "Пісня про Роланда", давн.-руське "Слово о полку Ігоревім", а також укр. **думи**.

Е. з'являється на переході від міфол. до іст. типу мислення і акумулює в собі "всю свідомість суспільства загалом" (Г.Гачев) — від етнологічних **міфів** до побутових реалій, і ця орієнтація на вираження універсального досвіду зумовлює визначальне значення перших епіч. творів у розвитку нац. культури.

Першоджерела Е. були перекази, іст. пісні (А.Хойслер про "Пісню про Нібелунгів"), богатирська казка (В.Жирмунський про Е. алтайських народів "Алин-Манаш", С.Мелетинський про "Калевалу"), ліро-епіч. **кантилени** (версія О.Веселовського) та ін. архаїчні жанри нар. худож. творчості. Розрізняють міфол. Е. ("Калевала", билини про Святогора та ін.), героїчний ("Давид Сасунський", "Магабгарата" та ін.), авантюрний ("Одіссея", билини про Садка та ін.).

Е. побутовий як в усній ("Манас", "Джангар", "Алпаміш"), так і в книжковій традиції ("Іліада", "Одіссея", "Магабгарата", "Беовульф", "Трицарство"), переважно у вірш. ("Едда-Старша", "Гільгамеш", "Іліада" та "Одіссея", "Пісня про Роланда", "Алпаміш", "Калевала", естон. "Калевіпоег"), рідше в проз. (сканд. саги, інді в змішаній (нартський Е.) формі. Основними жанрами Е. є **епопея** та епічна пісня (**билини**, юнацькі пісні, вірші Едди-Старшої), котрі нерідко об'єднувалися у цикли (напр., билини кийського циклу про Іллу Муромця). Часто в процесі існування епіч. тв. вони обростали ін. (напр., до "Манаса" примикають сказання про сина Манаса Семетя та внука Сейтека, до "Магабгарати" — "Рамаяна", що приписується поету Вальмікі, до "Алпаміша" — дастан з прозовими вставками про сина Алпаміша Алі).

Попри нац. своєрідність у Е. різних народів прослідковують численні типол. збіги як в тематиці, так і в поетиці. Сюжетною основою Е. є іст. подія (найчастіше міжособні чвари між племенами, родами, народами за незалежність, справедливість та гідність, як, напр., Троянська війна в "Іліаді", битва на Курукшетрі в "Магабгараті", бій на Косовому полі в юнацьких піснях, повстання селян проти Арабського каліфату в "Давид Сасунському" та ін.). Рідше в основі епіч. сюжету — міфол. подія (пошук чарівного млина достатку Сампо в "Калевалі"). Епіч. події розгортаються в міфологізованих просторі і часі, незважаючи на численність хронологічних та топографічних прикмет, що відображають реалії іст. життя народів.

Зустрічаються в Е. і міфічні хронотопи, як, напр., казкова країна Бумба в "Джангарі". До того ж, героїчний за **фабулою** і пафосом сюжет ускладнений статичними вставками, в тому числі, і жанр., а також "церемоніальними діалогами" (С.Мелетинський): напр., сватання і весілля в "Алпаміші", "Манасі", в казках і кримсько-тат. Е. "Кобланди-Батирі" і "Калевалі": зустрічаються і випадки деталізованої сюжетної подібності (напр., мотив невпізнанності героя на весільному бенкеті в "Одіссей" та "Алпаміші", мотив невразливості воїна-богатиря в "Манасі", "Пісні про Нібелунгів" та ін.).

Гіперболічними і навіть фанта. рисами характеру та "біографічними" вчинками відзначаються і трад. епіч. герой (його чудесне народження в "Алпаміші" та "Манасі", богатирські подвиги в билинах, "Манасі", "Іліаді" та ін.). Це пояснюється тим, що колективна пам'ять, легендаризуючи архаїчні періоди розвитку етносу, надає герою значення прародителя, що втілює в собі краші властивості нац. характеру. Окрім гол. героя, в коло трад. персонажів Е. входять: "ворог" (міфічний, колективний, персоналізований тощо), родичі, мудра порадиця ("Манас", Нартський Е.) та ін. Особливе значення в системі епіч. образів має образ оповідача, в ролі якого виступає іменований (В'яса в "Магабгараті", Вяйнямйойнен в "Калевалі", Гомер в "Іліаді") або анонімний поет (**ашуг**, **рапсод**, хуглар, **аел**, **жонглер**, шпільман та ін.). До традиції авторства підключається і літ. обробка усних переказів, як, напр., амер. поетом Г.Лонгфело фольклор. Е. пн.-амер. індіанців у "Пісні про Гайавату", що стала однією із основоположних кн. оригінальної амер. л-ри, або Е.Ленротом карельських, фін. та естон. рун (епічних пісень), які складають "Калевалу", або Ф.Крейцвальдом естон. переказів про богатиря Калевіпоега.

Борис Іванюк

ЕСТЕТИЧНІ КАТЕГОРІЇ (грец. *categoria* — судження, визначення) — найбільш заг. логічні поняття, які визначають естет. своєрідність навколишньої дійсності і її відображення в мист-ві. Діалектична логіка в числі важливих ознак, які відрізняють категорію від поняття, визначає таке: відображення об'єктивної дійсності, суттєве узагальнення її предметів та явищ, їх відношення та взаємозв'язок, становлення та розвиток, втілення не тільки заг., але й своєрідності особливого, індивідуального. І.Кант уважав категорії формами наук. синтезу чуттєвих даних, які позбавлені будь-якого значення за межами досвіду ("Критика чистого розуму", 1781). У теор. природознавстві він встановив чотири розряди категорій — кількість, якість, відношення і модальність. За характером узагальненості, широтою охоплення різних проявів естет. своєрідності світу Е.к. можна поділити на кілька груп. Найвищий ступінь узагальненості властивий

групі таких Е.к., як прекрасне і потворне, піднесене і знижене, трагіч. і коміч., гармонійне і драматичне. Ці категорії виникли вже в епоху античності (Платон, Аристотель, Лонгін) і засновувалися на протиставленні цінності та антицінності, "користі та шкоди". З розвитком естет. сприйняття і теор. осмислення різних видів мист-ва відбувається розгалуження та диференціація Е.к. До галузі естет. свідомості належить друга група Е.к.: "смак", "ідеал", "іронія", "гротеск", "алегорія" та ін. Категорії, які узагальнюють закономірності худож. творчості та використовуються лише в галузі л-ри і мист-ва, становлять особливу групу таких понять, як "типове", "худож. образ", "худож. метод", "жанр" та ін. Можна виділити і групу Е.к. безпосередньо пов'язану з філософією, логікою та соціологією: "зміст", "форма", "національне", "інтернаціональне", "класове", "загальнолюдське" та ін. Існують численні Е.к., що вироблені в спеціальних науках про різні види мист-ва. В них відбивається конкретна худож. специфіка того чи ін. мист-ва ("колерит", "тон" та ін.). Щодо класифікації Е.к. немає єдиної думки. М.Каган, напр., поділяє їх на три групи: основні, додаткові та синтетичні. Якщо "прекрасне" є основною категорією, то її варіації ("ізотопи") — "краса", "вишуканість", "граціозність" — додатковими. До синтетичної групи належать категорії, які поєднують різні цінності — "трагікомічне", "героїчне". Переважна більшість Е.к. має тривалу іст. смислову еволюцію, вивчення якої допомагає уточнити суч. розуміння певної Е.к. Деякі з них стали **архаїзмами** (**катарсис**, **калокагатія**), ін. мають недавнє походження ("**потік свідомості**", "художня модель"). Є низка Е.к., котрі мають значення типол. форм й активно використовуються у порівн. літ-знавстві. До них можна віднести різні жанр. типології ("роман виховання", "роман пригод"), різновиди трад. сюжетів. Високе узагальнення, що лежить в основі розуміння Е.к., досягається вивченням поширеності закладених у них естет. цінностей. Це висуває методологію порівн. літ-знавства як важливий засіб вивчення давно сформованих і нов. категорій. Ряд понять **компаративістики** набули характеру Е.к. ("**традиційний сюжет**").

Микола Нефьолов

ЕСТОПСИХОЛОГІЧНА ШКОЛА - різновид **психологічної школи**. Принципи т. зв. естопсихол. аналізу отримали розробку в кн. франц. критика Еміля Еннекема (1858-1888) "Спроба побудови наукової критики". В основу аналізу худож. тв. автор покладає виявлення його особливостей у зв'язку з відомими принципами естетики, з особистістю автора, сусп. умовами, враховуючи дані наук про людину й сусп-тво, емоції, які він здатний викликати. Важливе значення надавалося вивченню властивостей психіки митця, зв'язків його з сусп-вом, виявленню особливостей емоцій, що

викликаються даним тв. Аналіз його складових частин повинен, за Еннекемом, виявляти особливості інтелекту автора і психологію тих, кому подобається його тв. Учений був переконаний, що тв. діють лише на тих читачів, психічні особливості яких однорідні з авторськими.

До естопсихол. напрямку слід зарахувати і праці П.Д.Боборикіна (1836-1921), котрий уважав завданням літ-знавства дослідження "естет. області душі людини", але водночас не відкидав і соціологічного підходу.

Микола Нефьолов

ЕСХАТОЛОГІЯ (грец. *eschatos* — останній та *logos* — слово) — вчення про кінець долю світу (всвітній Е.) та людини (індивідуальна Е.), відображене і в рел. л-рі, і в фольклорі, і в худож. тв. багатьох народів світу. Під Е. розуміють також стабільний **сюжет** рел. та почасти худож. л-ри, який в різних культ. зонах виникає спонтанно та багатопланово змальовує кінець світу і те, що його спричиняє. Е. притаманна більшості релігій, і, в першу чергу, юдаїзму та християнству, в яких вона є найрозвинутішою. **Мотиви Е.** знаходять відображення в рел. тлумаченні моральності та рел. догматиці. Це вчення пов'язане із закладеним у глибинах підсвідомого **архетипом** смерті. Ще в давн. Індії, Єгипті, Греції та Римі, а також у поганських віруваннях ін. європ. та аз. народів існували уявлення про те, що в природі діють приховані сили, добро і зло перебувають у постійній протидії, а після смерті душа людини продовжує жити і або карається за пороки, або винагороджується за добродійність. Напр., греки уявляли "загробове життя" перебуванням душ померлих у підземному царстві Аїда, похмурому і страшному. Тому це перебування завжди вважалося лихом. Разом з тим, у багатьох поганських системах (давн-єгипт., давн-грец., інд., слов'ян. та ін.) існувала концепція "кінця світу". В Єгипті вона була пов'язана з іменем верховного бога та бога сонця Амона, або Амона-Ра, який був не тільки творцем всього сутнього на Землі, але й руйнівником ст. світів. Яскраво відображена ця концепція і в давн-грец. міфів, що викладений у тв. Гесіода "Роботи і дні", про п'ять "родів" людей, що послідовно змінюють один одного на Землі (цей міф закінчується пророцтвом про "останні часи", коли всі звичайні моральні відносини замінюються протилежними, і про загибель людства), а також в древньогрец. переказі про Атлантиду, що свідчить про божествену передумовленість загибелі цивілізації. Платон в діалозі "Тимей" розповідав про гордість і розпусту жителів Атлантиди та рішення Зевса покарати їх. Багато в чому подібним до цього переказу є міф про потоп, де розповідається про загибель всього роду людського мідного віку (врятувалися лише Девкаліон, син Прометея, і його дружина Пірра) від потопа, що був посланий на Землю егідодержавним Зевсом. Подібний

сюжет існував і в стародавн. Вавілоні (міф про Пірнапіштіма, або Утнапіштіма) і в Юдеї (бібл. міф про потоп і Ноя). Дещо інакше змальовується загибель світу у давньогерм. міфів про Бальдера, антагоністом якого був Локи. Тут йдеться про боротьбу між Локи й богами, "корабель мертвих", а також про загибель світу в страшній пожежі після цієї боротьби ("Пророцтво провісниць", 1-а пісня "Елли"). Давні слов'яни вірили в те, що світ "завалиться", коли втратить підтримку землеробів-селян з їхньою "циклічною" роботою. Щодо інд. історії створення світу, яку донесли до нас "Ману-сукриті" та давні пурани, то вона змальовує всесвіт нескінченним. Але він сповнений безлічі світів, що побудовані з грубої чи тонкої матерії, і кожен з них має свій початок та кінець. Всесвіт, т.ч., є вічно змінним комплексом світів, що народжуються і гинуть (за інд. міфол. джерелами, їх постійно руйнує Шива — одне з основних божеств, — зумовлюючи їх повне оновлення), і найбільшим з цих світ. циклів є "вік Брагми", в якому світ перебуває й тепер і де прабадьком людства є Ману з додатковим ім'ям Вайвасвата.

З інд. уявленнями про всесвіт безпосередньо пов'язана будд.-ламаїстська концепція нескінченного матеріального світу як втілення зла, але змінності ер (світів) різних будд (напр., уявлення про те, що після ери теперішнього Будди-Шакармуни має прийти ера Будди-Майтреї, все ж існуюче в теперішній ері зникне). Ідея кіньовості світу звучить також в Зенд-Авесті — священній кн. зороастрийців, представників давн. перс. релігії. В цій книзі акцентується увага на фаталізмі, на неможливості для людини змінити свою долю будь-якими зусиллями. У такому ланцюгу пов'язаних між собою монотейстичних релігій, як "юдаїзм — християнство — іслам", мотиви Е. мають звучання "поновлення справедливості" й виправлення "зіпсованого світу". Протягом століть юдеї очікують приходу Машіаха (Месії) і грізних подій, що мають перевернути долі єврейства і всього людства, призвівши до загибелі ст. і створивши нов. світ. А такі секти юдаїзму як, терапевти та особливо есеї, що з'явилися незадовго до появи найдавнішої канонізованої новозавітної книги — Одкровення Іоанна Богослова (сер. 1 ст. н.е.), яка має есхатологічне забарвлення, — і вел. мірою вплинули на розвиток первісного християнства, виділялися якраз очікуванням у найближчі часи кінця світу, пов'язаного з появою Месії. Е. цих сект, а також молитви ант., єгипт. та зороастрийської Е. лежать в основі висновку, який підкреслений у Нов. Завіті, про те, що Царство Боже наступить лише після кінця світу і Страшного суду, на якому людина буде визнана Богом праведною чи неправедною. З ученням про кінець долю світу більшою чи меншою мірою пов'язані всі кн. Ст. і Нов. Завітів. Так, у першу кн. П'ятикнижжя Мойсеєвого (Тори) — Буття (за юдей. традицією — Брейшит) увійшли міфи і про

всесвітній потоп, і про Содом та Гоморру. В деяких з кн. Біблії пророкується наближення кінця світу, напр., у кн. пророка Даниїла та Одкровенні Іоанна Богослова, написаних у жанрі апокаліпсису, тобто систематизованого пророцького писання, що робить широкий огляд історії людства, акцентуючи особливу увагу на "останніх днях", завершенні іст. шляху людства. В Одкровенні навіть говориться про Армагеддон як місце, де Бог буде вести справедливу війну проти зла на Землі. При цьому звертає на себе увагу те, що у Нов. Завіті немає наочності в зображенні потойбічного світу, який показаний через символи та притчі, але в сер.-віч. апокрифах та "видіннях" його картина насичена подробицями. Це почасти пояснюється тим, що поширення Е. настроїв пов'язане з періодами соц. та політ. криз (напр., в Німеччині в XV-XVI ст. чи в Англії в XVI-XVII ст.), а також з тим, що сер.-віч. свідомість людини, періодичне очікування кін. світу (в 1000, 1200, 1500 та ін. рр.), часто вимагали більшої конкретизації. З Е. пов'язане таке христ. рел.-містичне вчення, як хіліазм, або мілленаризм, котре говорить про "тисячолітнє царювання Христа" перед кінцем світу. Елементи Е. юдаїзму та християнства набувають нов. значення в ісламі, де Месією, істинним Пророком Бога, що приніс з собою нову еру в житті людства, визнається Мухаммед. З його приходом був закінчений процес Божественного Одкровення. Але, разом з тим, у Корані провіщається прихід Обіцяного і наставання Дня Божого, коли зміняться всі сторони людського життя. Очікування цього дня подібне до очікування кінця світу християнами. Е. відбита у тв. більшості сер.-віч. європ. філософів, серед яких виділяються Августин та Фома Аквінський. Починаючи ж із XVIII ст., Е. були проігнані і літ. тв. (напр., роман "Звільнений світ", "Машина часу" Г.Веллза, "R.U.R.", "Війна з саламандрами" К.Чапека, роман "Мальвіль" Р.Мерля, оповідання Р.Шеклі), утопії та антиутопії, а також філос. праці ("Релігія в межах тільки розуму" І.Канта, "Буття та ніщо" Ж.-П.Сартра та ін.). Мотиви Е. зустрічаються і в малярстві, і в скульптурному мист-ві ("Розп'яття Ісуса та древо Єсееве" нідерл. майстра XVI ст.), і в музиці ("Пристрасті за Матфієм" та "Пристрасті за Іоаном" Й.С.Баха), і в кінемист-ві (напр., фільм Ф.Ф.Коппола "Апокаліпсис сьогодні", в якому йдеться про в'єтнамську війну). Мотиви Е. простежуються в низці тв. про Ісуса Христа, Агасфера (Вічного Жид), Адама і Єву, Люцифера та ін. трад. для світ. л-ри постатей, що пов'язані з Біблією та апокрифами. Напр., у тв. Ф. Палудана-Мюллера "Агасфер, Вічний Жид" герой очікує на кладовищі порятунку від Страшного суду. Цей герой, як і в романі Е. Сю "Агасфер" та багатьох ін.тв., приречений жити і страждати до самого кін. світу. Страшний суд згадується і в романі Л. Толстого "Воскресіння", і в "Бісах" Ф.Достоевського, і в "Майстрі і Маргариті" М.Булгакова, і в "Троянді Світу" Д.Андреева.

Напр., причину духов. загибелі Ставрогіна Достоевський пояснює за допомогою апокаліптичного тексту "І Янголу Лаодійській церкви напиши..." Слід зауважити, що під словом **апокаліпсис** найчастіше розуміють саме Одкровення Іоанна Богослова. У зв'язку з цим можна згадати також трактування апокаліпсису Либелевим в романі "Ідіот" Достоевського. Мотиви Е. зустрічаються і в укр. л-рі (барокова поезія, Т.Шевченко, О.Гончар, В.Стус, Л.Костенко, І.Калинець та ін.). У багатьох суч. тв. знаходимо мотив "Зірки Полин", пов'язаний з Чорнобильською трагедією, а також мотив Царства Божого у віршах Стуса (напр., "У небо, у надвиш, у стужу прелюту...", "Зазиваю в завтра" та ін.). Звертає на себе увагу те, що в ХХ ст. старовинні Е. **міфи** та **легенди** набувають зовсім ін. забарвлення: загроза ядерної катастрофи, екологічний стан Землі відображаються в л-рі у тв.-застереженнях, що пов'язані і Потопом (А.Штейн "Потоп-82", К.Ое "Обгорнули мене води до душі моєї"), і з Атлантидою (В.Незвал "Сьогодні ще зайде сонце над Атлантидою", О.Бердник "Подвиг Вайвасвати"). В останні десятиріччя змінюється і підхід до фаталізму: пояснюючи поведінку людини, Сартр торкається цього поняття, але не в рел. розумінні, а в зв'язку з залежністю людини від колись перенесених душевних травм, і постійно говорить про її приреченість. Поряд з цим Р.Дюмон, В.Феркіс та деякі ін. письменники-утопісти вважають, що перед людством немає ін. альтернативи, крім вибору між **"утопією** та **загибеллю**", пов'язуючи це твердження з Е. Вона також стала однією з провідних тем суч. футурології як уявлення про майбутнє людства та області знань, що охоплює перспективи соц. процесів. Е. в суч. світі продовжує мати великий вплив на людську свідомість. Досить згадати очікування кінця світу 1992 року у Гл. Корей або деякі твердження про його настання 2000 р., що розповсюджуються в різних христ. країнах світу. Крім цього, Е. мотиви поширилися в деяких колишніх соціалістичних країнах у період їх кризового стану (і не тільки в економіці) наприкінці ХХ ст., невпевненості населення у своєму майбутньому і були також пов'язані назагал з пробудженням у багатьох людей інтересу до релігії.

Юрій Ткачов

ЕТНОГРАФІЗМ (від грец. — плем'я, народ та — пишу) у літ-рі — 1) Відображення в л-рі відомостей про етногенезу, розселення, мову, звичаї, побутові взаємини, обряди, матеріальну і дух. культуру певного народу.

2) Тематико-стильова течія в л-рах різних народів, що характеризується особливою увагою до відображення трад. форм нар. життя, фольклор. поетики, включенням у худож. структуру позасюжетних елементів з описами нар. обрядів, використанням **пісень, легенд, переказів** тощо.

Е. у різних формах виявлявся ще в ант. л-рі: "Одіссея", іст. проза (твори Геродота), місцеві хроніки, карнавальна афінська комедія V-IVст. до н.е., рим. драма (комедії Плавта), дидактична поема (Гесіод, Вергілій) та ін. Властивий він араб. іст. прозі VIII-IX ст., іст.-політ. творам візант. імператора Костянтина VII Багрянородного, що містили географічні та етнографічні відомості про слов'ян, сер-віч. хронікам XI-XII ст., творчості **вагантів**. Елементи Е. відбилися у письменників Відродження (Ф.Рабле, М. де Сервантеса, К.Маро), в **лицарських** авантюрно-побутових та **романах** XVI-XVII ст. Фольклорні (**казка**) та етнографічні матеріали є в утопічній л-рі поч. XVII ст. ("Утопія" Т.Мора, "Місто сонця" Т.Кампанелли, "Нова Атлантида" Ф.Бекона) і поч. ХХ ст.: белетристичні утопії Е.Беламі, В.Морріса. Особливо поширився Е. в л-рі у зв'язку з географічними відкриттями XV-XVI ст., з появою інтереса до вивчення нар. побуту, збиранням і публікацією фольклору в період Просвітництва (Дж.Віко, Дж.Аддісон, Ш.Монтеск'є, Д.Дідро, Ж.Ж.Руссо, Г.Е.Лессінг та ін.), передромантизму (міфол. школа — Ф.Шеллінг, брати А. та Ф. Шлегелі, В. та Я.Грімм, А.Кун, М.Мюллер, О.Афанасьєв, Ф.Буслаєв, письменники-романтики).

У період становлення нац. л-р Е. відіграв позитивну роль, сприяючи наближенню мист-ва до народу, нагромадженню елементів реалізму. В XIX-XX ст. Е. позитивно чи негативно (залежно від ідейно-естет. позицій письменників) виявився у творчості рос. слов'янофілів 40-60 рр. (ідеалізація патріархальних основ життя допетровської Росії), в народницькій л-рі (общинно-соц. утопізм); рисами Е. позначені такі літ. явища, як ісп. та лат-амер. костюмбрізм, італ. веризм, нім. та австр. "обласницька" л-ра, франц. популізм, регіональні діалектні л-ри (провансальська, андалузська), молодописемні л-ри народів СРСР та ін.

У давн-рус. л-рі Е. виявився в перекладних візант. іст. хроніках Георгія Амартола, Іоанна Малали, географічно-природознавчій л-рі ("Християнська топографія Козьми Індикоплова", Фізіолог, Шестодневи), тв. худож. л-ри ("Александрія", "Повість про розорення Іерусалима" та ін.). В XI-XIII ст. етнографічні відомості про окр. племена і руський народ містяться в літописах, паломницькій л-рі, в XVII-XVIII ст. — у творах укр. **шкільної драми** (інтермедії), у різдвяних та великодніх віршах, козацьких літописах, у творах укр. паломників ("Странствовання" В.Григоровича-Барського) та ін.

Побутово-етнографічні традиції у відображенні нар. життя розвивалися в 1-й пол. XIX ст. в руслі утвердження нац. самобутнього змісту і худож. форми л-ри (творчість І.Котляревського, П.Гулака-Артемовського, Г.Квітки-Основ'яненка, Є.Гребінки, П.Білецького-Носенка та ін.). Незрідка поетицизація нар. звичаїв, обрядів, переказів, легенд становила гол.

зміст драм. тв.: "Чорноморський побут" Я.Кухаренка (1836), "Чари" К.Тополі (1837), "Купала на Івана" С.Писаревського (1840), "Вечорниці" П.Кореницького (1841), "Вовкулака" С.Александрова (1848). Ряд письменників-романтиків гол. мету творчості вбачали в олітературенні нар. переказів і повір'їв, в описі звичаїв та обрядів ("Українские мелодии" М.Маркевича, 1831; твори О.Сомова — "Гайдамак", 1826, "Русалки", 1829, "Киевские ведьмы", 1833). Е. виявлявся в емпіричному зображенні нар. життя, побутописанні, змалюванні різностанових нац.-етнографічних типів, поетицизації патріархального минулого без глибокого проникнення в соц. конфлікти, в наслідуванні нар. **дум** (І.Срезневський, П.Куліш), пісень, казок (І.Котляревський, О.Болянський, поети "Руської трійці"), фольклор. **балад** (Л.Боровиковський, А.Метлинський, М.Костомаров), у поет. переосмисленні нар. казок, легенд, переказів (Ю.Фелькович, А.Могильницький), у байках. У 20-30 рр. Е. виявлявся і в белетристичних нарисах про нар. звичаї та обряди ("Обжинки", "Вечерниці", "Малориссийская свадьба" І.Кулжинського). Істотним стимулом для розвитку Е. в л-рі став вихід у світ фольклор. зб. На 50-60 рр. припадає розквіт фольклор.-етнографічної малої прози в укр. л-рі. У 70-90-х рр. в період розквіту укр. реаліст. драматургії правдиве зображення побуту (п'єси М.Старицького, М.Кропивницького, І.Карпенка-Карого) поєднувалося з глибоким худож. проникненням в соц. буття народу. Ідейно-худож. принципи етнографічно-побутової школи були підтримані народницькими письменниками (О.Кониський, Олена Пчілка, П.Майорський, Б.Познанський, Т.Сулима, Г.Коваленко (Коломацький)) і в багатьох випадках зводилися до побутового натуралізму (В.Барвінський, Г.Якимович, О.Торонський, І.Грабович та ін.). Теор. постулати Е. висували й обстоювали О.Огоновський, В.Барвінський, О.Партицький, Г.Цеглинський та ін. Проти поверхового побутописання рішуче виступали Т.Шевченко (седнівська передмова до "Кобзаря"), І.Білик, М.Драгоманов, О.Терлецький, І.Франко, Б.Грінченко. Зокрема, Франко називає натуралістичний Е. "браком соц. свідомості"; етнографічну манеру зображення "соловейків, улич, танців, горілки і стереотипних любощів" критикував О.Маковей. Етнографічна точність відтворення побуту, звичаїв, одягу, інтер'єру, натуралістичні тенденції мали місце і на поч. ХХ ст. (М.Кононенко, В.Леонтович, О.Суходольський). У творчості Т.Шевченка, Марка Вовчка, Л.Глібова, І.Нечужа-Левицького, Ю.Фельковича, І.Франка, Лесі Українки, М.Коцюбинського, Марка Черемшини, С.Васильченка етнографічна достовірність служила реаліст. зображенню життя, утвердженню високих морально-етич., духов. сил народу. Традиції укр. реаліст. л-ри в зображенні нар. життя й побуту розвинуті й в творчості

Ю.Яновського, О.Довженка, М.Стельмаха, О.Львченка, Г.Тютюнника, Р.Іваничука, Є.Ігулала, Р.Федоріва та ін.

Микола Яценко

ЕТЮД — (франц. — *etude* — вправа, вивчення) -

1. Мист.тв. (малярський, скульптурний, графічний), виконаний для ретельного вивчення природи і її форм, кольору, конструкції, взаємозв'язку з навколишніми предметами. Часто Е. є частиною майбутнього вел. тв., його підготовчим матеріалом.

2. Інструментальна п'єса, що базується на використанні певного технічного прийому гри і призначена для вдосконалення майстерності виконання.

3. Невел. за об'ємом літ.-знавче дослідження. 4. Проз. невел. замальовки з життя ("Лялечка", "Невідомий", "Цвіт яблуні" М.Коцюбинського; "Вечірня година", "Засідання", "Дорога" В.Стефаніка; "Три зозулі з поклоном" Г.Тютюнника; "Низькопов'язана" М.Вінграновського). Інколи Е. називають **нариси** (зб. "Японські етюди" О.Гончара).

5. Назва деяких лір. віршів. Див.: **Драматичний етюд**.

Анатолій Волков

ЕВАНГЕЛЬСЬКІ СЮЖЕТИ (ї мотиви) — група сюжетів, які походять з Нов. Завіту і відображають життя, смерть та воскресіння Христа, а також земну долю апостолів і перших християн (апостольських мужів). Важко уявити собі розвиток європ. л-ри та мист-ва в період останніх двох тисяч р. без цієї групи **сюжетів**. Особливо вагома їхня роль в л-рі та мист-ві Сервіччя, які були естетично-худож. виразом церк. ідеології в більшості випадків. В укр. л-рі з Київ. часів Є.с. становлять потужний комплекс, джерело духовності та основу сюжетної будови.

В містико-символічному сприйнятті події евангелій начебто не припиняються ніколи: "Христа розпинають знову", повторюється трагедія зради, хресних мук, смерті й воскресіння. У романі Достоевського "Злочин та кара" все, по суті, побудовано на евангельському сюжеті, аж до **міфемі** про Соню Мармеладову, "падіння" якої сталося в той самий час "з шостою по дев'яту годину", коли Христос конав на хресті, а плата за її гріх точнісінько така, як ціна невинної крові Христа, "акелдома": тридцять "целкових". І "воскресіння загублої людини" Раскольнікова — є аналогією виправдання Адамового гріху, гріху гордості й сваволі — "невинною кров'ю" жертви. Цей приклад показує, як широко, тонко й розгалужено використовується той чи ін. сюжет Нов. Завіту в суч. худож. л-рі, становлячи містико-ментальний план тв.

Разом з тим можна окреслити певне коло таких сюжетів: Різдва Спасителя, його отрочство, початок проповіді й мандрівне життя проповідника, Христос та Його учні, Христос та фарисеї, Христос та народ, Тайна Вечеря, пошлюнок Юди, муки Страсного тижня, хресна смерть, Воскресіння, поява перед учнями та Вознесіння. Ці сюжети варіюються в більш пізній л-рі з різним ступенем наближеності до прототипу. Так, міфема "Різдво" стає основною для численних житій, герої яких можуть бути з моменту народження позначені якимось "знаком небес". У М.Гоголя у "Ночі перед Різдом" ця міфема тоне в фольклор.-побутовому матеріалі й сприймається крізь призму світогляду таких персонажів, як коваль Вакула.

Інколи Є.с. не використовується як такий: береться лише окр. мотив його. Так, в "Повії" Мирного виразно простежується розгорнення моменту з ситуації "Христос та блудниця", і епіграфом до цього тв. можна було б поставити слова Христа "Хто з вас без гріха, нехай перший кине в неї камінь"; долю повії трактовано не в дусі золаїзму, як це вимальовується на перший погляд, а в ключі християнського всепрошення. Така символіко-підтекстова "прихованість" Є.с. робить їх часом невлучними для суч. читача, вимагає врахування культ. коду минулих епох. Часом той чи ін. Є.с. набуває полемічного звучання, як історія Юди Іскаріота у Л.Андреева, котрий намагався довести, що зрадництво Юди було теж місією не менш значною, ніж місія самого

Христа. Інколи сюжет стає просто засобом надання вагомості іншому матеріалу. "красномовством", як в романі Л.Арагона "Страсний тиждень", присвяченому неправді подіям з життя художника Жеріко. В л-рі, що знаходиться поза колом власне християнських ідей, можливе й творення нов. **апокрифів** з суто художніми цілями, як це зробив М.Булаков в "Майстри та Маргарити", розгорнувши на базі евангельської оповіді про муки та смерть Христа власну **легенду** та власний **міф**. Своєрідним і малодослідженим варіантом "месіанської теми" варто вважати ті параліт. тексти про життя та діяльність "основоположників" нов. міфів, які виразно склалися з урахуванням Є.с. (бездоганне дитинство та "муки" В.Ульянова тощо). Тема Христа стає вже в XIX ст. засобом монументалізації зовсім ін. героїв (пор.: "Его еще покамест не распяли, Но час придет — он будет на кресте. Его послал Бог гнева и печали Царям земли напомнить о Христе", що є панегириком М.Некрасова М.Чернишевському). З цього ж ряду Христос з червоним прапором попереду нов. дванадцяти апостолів у поемі О.Блока. Щоправда, тут простежується й певний зв'язок із апокаліптичним сюжетом Антихриста, який становить вже мотив ін., апокаліптичного циклу. В "**Апокаліпсисі**" (або ж "Одкровенні св.Іоана"), який вміщено наприкінці Нов. Завіту, подано "небесну іпостась" Христа, яка повторює риси фаворського перевтілення і мислиться як вічна, незмінна й справжня особа Спасителя. В Апокаліпсисі розвинуто риси жанру пізньокоевської л-ри, що пророкувала майбутнє царство Мессії і вішувала кін. світу (це окр. кн. Ст. Завіту — напр., 2-а частина кн. Даниїла, або деякі апокрифи). Проте християнський Апокаліпсис Іоана є цілком самостійною за сюжетом структурою, в якій вимальовується образ майбутнього Страшного Суду, стан ранньохрист. Церкви в часи Нерона, подано численні видіння знамень та кар, які, зокрема, включають такі використані суч. л-рою мотиви, як "Кінь білий", "Зірка Полюнь", "Антихрист та Звір" тощо. Окр. уваги заслуговує мотив загибелі "Вавилону", цього символу "цивілізації Каїна", який з перших сторінок Ст. Завіту підлягає суворому осуду і є відлунням духов. конфлікту часів зародження цивілізації в Месопотамії. Нарешті, третій цикл сюжетів (формально — другий) становлять діяння апостолів. Розповідь про становлення Церкви від моменту явлення Трійці (зішестя Св. духу), про місіонерство апостолів (переважно Павла) подано й у Посланнях апостолів. Сюжети цієї 3-ої групи в Сервіччі були, як і сюжет Христа, основоположними для теологічної л-ри (в апокрифічних евангеліях деклароване авторство того чи ін. апостола — Петра, Томи тощо — було наріжним каменем усієї побудови). В Нов. час вони стали підґрунтям для іст. романів типу "Quo vadis" Г.Сенкевича. Мотив евангельського апостола досить популярний в л-рах Сх. Європи

(поль., чесь., угор.), знаходячи різноманітні жанр. рішення. В рос. л-рі, окрім згаданих тв. Андреева, і Булакова, це — "Ковток свободи" Б.Окуджави. В укр. письменстві — поема "Марія" Т.Шевченка, роман "Сад Гетсиманський" І.Багряного, збірка В.Барки "Апостоли".

Семен Абрамович

ЕДНІСТЬ — одна з найзагальніших літ.-знавчих категорій, в основі якої — визнання цілісності літ. тв. як наріжного начала поет. творчості.

Чи не вперше про це стосовно худож. л-ри заговорив Арістотель "Поетиці". Розмірковуючи над специфікою епіч. поем, він зазначав, що **фабула**, коли вона є наслідуючим дії, повинна відтворювати одну — і до того ж судільну — дію, а частини подій повинні бути так сполучені, щоб з перестановкою або випущенням будь-якої частини порушувалося й мінялося ціле, бо те, що своєю наявністю або відсутністю не вносить помітних змін, не становить органічної частини цілого". Отже за Арістотелем, Є. як синонім **цілого** є безумовною нормою як поет. творчості, так і поет. тв. Саме тому єдиною й обов'язковою для мист-ва слова нормою Арістотель оголосив Є. дії, як наслідуювання однієї і цілісної за своєю суттю подією, а Є. часу - бажаною. "Трагедія має по можливості, — вказував Арістотель, — вмістити свою дію в одинденний кругообіг сонця або якнайменше з нього виступати".

Згодом, у поетиці **класицизму**, Є. часу буде також оголошено обов'язковою нормою і додано ще одну норму — Є. місця.

У "Поетиці" Арістотеля, як і пізніше в поетиці Н.Буало було сформульовано ще одну із суттєвих норм — Є. характеру. За Арістотелем, "характер буде гідним, якщо й ця схильність гідна <...>. Друга умова - відповідність характерів. Буває, напр., мужній характер, але не подобає жінці бути мужньою або грізною. Третя - правдоподібність - це завдання відмінне від того, щоб створювати характер гідний або відповідний <...>. Четверта — щоб характер був послідовний. Якщо зображувана особа непослідовна й таким подається її характер, то навіть і в непослідовності своїй вона повинна бути послідовна". А Буало вважав за потрібне вилучити з характеру героя все суперечливе, щоб створити цілісний у своїй логічності образ.

Зазначимо, що Є. характеру, як, зрештою, і Є. тв. на загал, може базуватися не лише на логізації зображуваного - це лише один із можливих шляхів досягнення поставленої митцем мети. Ін. шлях передбачає зчеплення крайнощів, сполучення полярних первнів в єдину у своїй непорушній єдності структуру (добра і зла, сили і безсилля, любові і ненависті, траг. і коміч.). Такий шлях є також правомірним, бо як і в житті, так і в мист-ві, крайнощі "збігаються".

Про це у заг.-філос. плані мовив свого часу (IV-III ст. до н.е.) Лао-цзи; згодом з концепцією

поляризму виступають піфагорійці. Про "збіг протилежностей" в добу **Відродження** розмірковували Н.Кузанський і Дж.Бруно, а у філософії позитивізму протилежності зводяться до полюсів, а їх відношення до доповнюваності. У діалектико-матеріалістичній філософії виникла теза не лише про єдність і боротьбу протилежностей, а про "тотожність протилежностей", їх взаємоперехід.

Є. худож. тв. можна трактувати по-різному і з різних філос. позицій, але незалежно лишається одне - в мист-ві слова протилежні первні (як, зрештою, у будь-якому мист-ві) гармонізуються. І саме гармонізація, як взаємопроникнення протилежних первнів задля утворення нов. цілого, є запорукою врешті-решт Є. (цілісності) поет. тв. Думки стосовно цього ми знаходимо знову-таки в Арістотеля, який зазначав, що одним із шляхів гармонізації всіх складників худож. тв. є безпалеречне врахування родової специфіки змісту тв. Саме розуміння Є. як гармонізованої худож. цілісності, потребує, окрім усього ін., зосередити увагу на внутр. доцільності зображуваного: не можна розтягувати фабулу, нехтуючи при цьому її внутр. змістом; не можна порушувати природний порядок дії, не керуючись при цьому певними мист. намірами та естет. засадами; не слід в арістотелівській драмі поєднувати декілька фабул, але це є природним для **епічної драми**. Тобто внутр. доцільність зображуваного як передумова творення худож. Є. виявляється на двох принципово значущих рівнях: на рівні зображуваної події та на рівні **системи** худож. та естет. уподобань автора.

Творення Є. як гармонізованої цілісності досягається виключно завдяки митцеві, котрий, як мовив Арістотель, є "творцем фабул", чи, як визначили б ми, творцем худож. реальності. І така реальність, не будучи ідентичною реальності об'єктивній, є цілісною хоча б тому, що об'єктивно існуюче митець перетворює суб'єктивно, тобто дає своє уявлення і розуміння навколишньої дійсності. Цей момент примату суб'єктивного над об'єктивним у літ. тв. є визначальним для виникнення Є. як гармонізованої цілісності. Про це свідчать і численні висловлювання майстрів худож. слова.

Як одна з універсальних мист. категорій, Є. - визначальна для функціонування всіх складників тв., що умовно поділяються на формальні (**стиль, жанр, композиція**) і змістовні (фабула, **сюжет, тема**, конфлікт, характер), але в межах худож. Є. постають як змістовно-формальні.

Олександр Чирков

ЄЛИЗАВЕТІНСЬКА ДРАМА — умовна номінація явища в культ.-мист. житті Англії 2-ої пол. XVI ст. та 1-го десятиліття XVII ст. Це найменування не пов'язане ані з естет., ані з худож. пошуками митців. Утворене воно від імені королеви Єлизавети (1533-1603), останньої з династії Тюдорів, яка правила Англією майже 50

років (1558-1603). Її царювання ознаменувалося небаченим злетом і розвитком л-ри, драматургії зокрема, тому цей період звично та зручно пов'язують саме з її ім'ям. Він охоплював другий та третій етапи доби **Відродження** в Англії, а видатних драматургів того часу іменують "єлизаветинцями". Це Дж.Лілі (1554-1606), К.Марло (1564-93), Р.Грін (1560-92), Т.Кід (1558-94), В.Шекспір (1564-1616), Б.Джонсон (1573-1637), Дж.Флетчер (1579-1625), Ф.Бомонт (1584-1616) та ін.

Англ. драма 2-ої пол. XVI ст. становила таке вел. розмаїття, якого, мабуть, не мав ніколи жоден театр світу. Тут були **мораліте**, сер-віч. **містерія**, нар. **фарс**, **кривава драма**, перероблена з Плавта чи Теренція **комедія**, перекладена з італ. **пастораль**, **драматична хроніка**, напівпобутова комедія з сюжетом, побудованим на італ. **новелі** тощо. Коло єлизаветинських драматургів було також дуже неоднорідне. Одні (Флетчер, Бомонт) звертали увагу виключно на придворне життя, ін. (Джонсон, Шекспір) — на зображення реального побуту народу. Джерелами драматургії одних (Лілі) були ант. **міфи**, ін. (Грін) — англ. **перекази** та **легенди**. Певна частина авторів (Джонсон) сатир. зображувала дійсність, деякі (Флетчер) проповідували ідею божественності монархічної влади. Більшість драматургів були дворянами — Бомонт, Флетчер, Дж.Шерлі (1596-1666), Дж.Марстон (1575-1634), Т.Мідлтон (1520-1627) та ін. Марло був сином швеця, Грін — трактирника. Дехто навчався в Оксфорді чи Кембриджі, ін. не мали жодної освіти. Були серед драматургів такі, що писали для театру, але були людьми ін. професій: Марстон — священником, Мідлтон — адвокатом.

Драматургів-єлизаветинців можна згрупувати у два напрями, які мали різні підходи до мист-ва: нар. та придворно-академічна драма. Нар. драма репрезентована іменами Шекспіра, Марло, Гріна, Джонсона та ін. через те, що вона виросла на нар. ґрунті, з глибоких нар. джерел, з реаліст. побутового елементу містерії, з фарсу. На протиположність їй, придворно-академічна драма, що складалася при дворі та в університетах (**вчена драма**), свідомо відмежовувалася від нау. традицій та нар. драми, вважаючи їх вульгарними та негідними нов. часу, й усі свої симпатії звертала до ант., точніше лише до рим. драми: в трагедії взірцем був Сенека, у комедії — Плавт і Теренцій.

Незважаючи на досить суттєві відмінності Є.д. на загальній властивій спільній рисі: 1) **сюжети** здебільшого склалися на тему кохання чи дружби; 2) **фабула** — сповнена дії та подій, несподіваних перипетій, ефектних сцен; 3) події часто були неправдоподібні; 4) розв'язка збирала майже всіх дійових осіб і мала досить недбалий характер, ніби автор утратив інтерес до п'єси і намагався якомога швидше покінчити з нею; 5) дуже часто використовувалися дві, а то й три фабули, які мали досить слабкий, випадковий зв'язок, а часом взагалі не мали; 6) п'єсам

властива вел. кількість **анахронізмів** — майже завжди чужому та віддаленому надаються риси свого та суч., що нагадує про ант. дійсність. Ф.В.Шеллінг, один з краших знавців Є.д. вважав це найхарактернішою її рисою; 7) для посилення реалізму, а також для створення коміч. ефекту, дійові особи говорять інколи на **діалекті** чи на чужоземній мові; 8) характери дійових осіб були статичні і мали одну домінуючу рису; 9) Є.д. властиві певні типи, своєрідні маски: блазень, простака, хвалькуватий воїн, педант, куртизанка та її звідниця, злодій тощо; 10) стиль вражає багатством порівнянь, **метафор**, та ін. засобів образності. Виявом посиленої уваги до образності є **євфуїзм** Дж.Лілі, стиль, який відрізняється риторичністю, чисельністю метафор і порівнянь, паралелізмами, частими посиланнями на приклади з ант. історії та міфології; 11) в основі Є.д. лежить вірш, який поєднується з прозою; 12) англ. драма цього періоду складається з низки сцен, іноді дуже віддалених одна від одної за часом та місцем; 13) однією з особливостей Є.д. є моралістичний характер.

Є.д. як літ. феномен почала підупадати при Стюартах, а надто з 20-х рр. XVII ст. до закриття театрів рішенням парламенту Англії у 1642.

Андрій Близнюк

ЕРЕТИЧНА ЛІТЕРАТУРА — літ. тв. рел. змісту, які виникають на ґрунті концепції, що суперечить ортодоксії. З релігієзнавчої т.з. межа між поняттям "єресь", "секта" і "конфесія", які часто вживаються майже як синоніми, досить умовна. Є.л. виникає як протиположність ортодоксально-догматичному поглядові, причому вона спершу не заперечує той погляд в цілому, а лише прагне, як правило, "вдосконалити" якийсь один чи кілька постулатів. Згодом це спричиняє відокремлення інаквовірних та засудження їх церк. громадою; надалі утворюється секта, що охоче іменує себе конфесією (самостійною Церквою). Зрозуміло, основну увагу в подібних дискусіях має літ. полеміка, яка торує шлях відокремленню єресі. Ця модель простежується не лише в христ. світі. Так, писання пророка Мані, творця маніхейства, суть єресь щодо "Авести" зороастрійців. В ісламі — сунніти в очах шіїтів суть єретики, бо "приховують" історію халіфа Алі, й, навпаки, шіїти, як на сунітів, "додали" до Корану главу про Алі. В юдаїзмі це, напр., пропаганда вчення лже-Месії Франка (розгорталася, зокрема, на Поділлі). Проте найчастіше єретич. називають тв. саме христ. та псевдохрист. авторів, котрі висловлювали незалежні думки ("єресь" означає "особливе вірування").

Першою хвилею Є.л. були тв. гностиків (II-III ст.), котрі прагнули заперечити авторитет **Біблії**, керуючись постулатом про те, що єврейство не може мати божественного об'явлення. Навпаки, філос. проза Греції, халдейська та єгип. окультна мудрість, вчення Заратуштри долучалися до

сюжету Христа. На цій основі гностики створювали євангелія-**апокрифи**, а Ст. Завіт відкидали цілком як "облуду". Бібл. Ягве був оголошений "злим" божеством (варіанти: невмілим тощо); називалося навіть "справжнє" ім'я Його — Ябалдаоф. "Справжній" же Бог, на думку гностиків, відділений численними шарами грубої та розрідженої матерії від нашого злого світу, й сюди потрапляють лише окр. "єони" Бога. Внутр. близькими гностикам були павликіяни (VII ст.), що теж сприймали реальність як прокляття, визнаючи до того ж рівність Бога й диявола. В обох випадках простежується вплив перс. (зокрема маніхейського) дуалізму; цікаво, що такий само умонастрій в ті часи формується й в іслам. світі (вчення карматів та ізмаїлів з їхнім шануванням Зла). Далі гностицизм має розвиток у болг. богомільстві, котре вже твердить, що матерію створено просто сатаною; богомільські трактати стають основою для міркувань зх-європ. альбігойців та катарів, які відчували моментами справжню ненависть до Творця світу й чий тв. було написано інколи з неабиякою літ. вправністю — напр., альбігойське "Питання Іоана на Тайній вечері Царя Небесного" (можливо болг. походження; тв. подібний до знаного в ст. Русі гностичного апокрифа "Питання Іоана Богослова до Господа"). Згодом додалася доктрина тамплієрів, котрі буквально, обрядово плювали на хрест. Під час хрестових походів вони перейняли настроями сх. окультизму й, під впливом переказу про Соломона та його Храм висунули ідею храмовбудівництва як символу перебудови Всесвіту. Живило сер-віч. єретичну думку Європи й шеплення вавилонського та перс. окультизму, перейняте через юдаїзм (Каббала) та апокрифи часів вавилонського полону, котрі відбилися вже в писаннях пророків Ст. Завіту (Варуха та Ісайї). Все це буде синтезоване масонами, міфологія яких теж ставить на меті "переробку світу" (теза 11 з "Тез про Фейербаха" К.Маркса та "сталінський план переробки природи" опосередковано збігається з доктриною розенкройцерів). Масонський авторитетом був Соломон, угодник Божий й водночас начебто окультист — "маг", перший будівник Храму. У сх-слов'ян. світі гностичні ідеї відбилися почасти в сер-віч. "Голубиній книзі"; пізніше — у рос. теософів рубежу XIX-XX ст.

Другою хвилею Є.л. стала полеміка навколо церк. догматів, що інтенсивно створювалися з перших віків християнства й набули закінченого вигляду у формулах Вселенських Соборів. Дискутувалися такі питання, як Три Іпостасі Бога, Непорочне Зачаття, природа Христа тощо. Проблеми на зразок іменування Діви Марії Богородицею чи, як вчив єресіарх Несторій, "Христородицею", набували величезної ваги. На відміну від гностиків, ці єретики ґрунтувалися вже виключно на Ст. й Нов. Завітах, не розходячись в основі з ортодоксальним вченням. Але оскільки ядро догматики поступово

складається як соборний погляд, то "своє розуміння" Біблії виявляється в очах більшості помилковим (вже в II ст. н.е. св. Іринеї Ліонський написав кн. "Проти єресей").

Єресі розповсюджувалися дуже широко. Так, вигнаний з Константинополя Несторій мав величезний вплив у кочовиків Великого Степу — аж до монг. земель. Цікавий шлях окр. єрет. концепцій. У часи Вселенських Соборів гаряче обговорювалося питання про природу Христа: чи Він є Боголюдина, що єднає в Собі людську й Божественну природу (позиція єретики Оригена, яку Церква проте прийняла), або ж має лише Божественну природу (монофізити — вірмен., коптська та ефіопська Церкви). Монофізитство надихало монофізитство — визнання у Христа "одної-єдиної волі" тощо. В IV ст. єресіарх Арій заперечує Божественне єство Христа, трактуючи Його лише як Творіння й відкидаючи поняття Трійці. Аріяньський образ Бога-Монади, в основі близький до юдаїстської концепції, стає ґрунтом для численних **варіантів** такого образу. Так, аріяньство сх. слов'яни знали вже в добу України-Русі. Елемент цієї єресі відбито в "Символі віри", що вміщений у "Повісті временних літ"; К.Туровський відзначав, що аріяни "бяху бо философи и книжнечни горазди". Тому й в сер-віч. Новгороді не здивувалися єресі "заживовілих" (XV ст.), яку принесли сюди, ґрунтуючись на філософії Маймоніда, євреї Схарія, Мойсей Хануш та Йосиф з оточення лит. князя Михайла Пльгердовича. Єресь ця теж заперечувала догмат Трійці та Божество Ісуса Христа як Спокунника гріхів людства. Ці єретики робили наголос на Ст. Завіті, відкидали церк. л-ру, культ ікон, мошів, **молитов** за померлими (на думку Д.Чижевського в цій єресі позначився також вплив гуситства). Після розгрому єресі ідеї очікували мали поширення серед селянства, підсилюючись впливами ортодоксального юдаїзму та караїмства (Закавказзя, Сибір, пд. Росії; почасти також Україна: Київщина, Полтавщина, Херсонщина).

На Зх. ідеї Арія відродилися в добу Реформації (рух антиринітаріїв, поширений і в Польщі). Вони мають продовження у вченні свідків Єгови про Армагеддон (**Есхатологія**). Виразні паралелі до писань жидівствуючих можна спостерігати й в такій суто "західній" секті, як адвентисти сьомого дня з їхнім прагненням повернутися на ґрунт юдей. приписів.

Поняття єресі — регулюючий момент усієї середньовіч. схоластики Зх., яка мусила балансувати часом на дуже небезпечній межі, напр., у такому животрепетному для монотеїзму питанні, як природа зла. Тут Бог проголошений абсолютно благим, а зло, як вчив Августин, не має власної природи, є "тіною добра". Одночасно в Біблії Бог є володарем й добра, й зла, навіть спілкується з сатаною (Книга Іова), Ориген, а за ним Іринеї Ліонський, вчили, що сатана був скинутий з неба — вказувалося на відомий, в

Евангелії цитований, текст про "деннищу, сина зорі", але ж там мався на увазі Вавилон як конкретне втілення **сатанізму**. Для кристалізації погляду на сатану як "відпалого янгола" потрібна була негласна опора на апокриф. Книгу Еноха, тобто на визнану ересь: саме тут докладно розвинуто сюжет про скинутих з неба янголів-демонів. Це свідчить про певну неусталеність кордонів між ортодоксією та ересю в перші віки християнства, та й не лише тоді. Коли Іоан Скотт Еріугена (IX ст.) заглибився в питання про природу Бога, то вдався до думки, що зло як таке "не існує", а Бог є не Особою, а "всетвірною субстанцією" — це був логічний висновок з проблеми відокремленості зла, але він визнаний був за ересь. Ця суперечка закінчилася тим, що кат. церква прийняла тезу, згідно якої сатана мусить врешті-решт коритися Богові (православні ж вважають, що тут все залежить від свободи волі творіння, залишаючи питання більш відкритим й дещо дуаліст.). Так ересь виступала каталізатором догмату.

Третя хвиля Є.л. — епоха Реформації на Зх., виникнення протестантських сект та конфесій. Тут панує дух "бібл. критики" — аж до спроб ревізії бібл. **канону** й проголошення тих чи ін. канонічних кн. апокрифами (М.Лютер сумнівався в канонічності "Об'явлення Іоанового", ін. напрями відкидають навіть Дії та Послання апостольські). Протестантизм тяжіє до "деміфологізації" Біблії, відкидаючи чимало догматів, як і сам авторитет Вселенських Соборів, де було визнано святість бібл. та церк. чудес. Проте на погляд ортодоксальних теологів (О.Мень, П.Тіліх, Ж.-Л.Робер та ін.), природною мовою релігії є саме мова міфа, й усяка деміфологізація руйнує віру. Отож вчення, що оформлюються в деякі зх. протестантські доктрини Нов. часу, які врешті-решт ведуть до раціонального витлумачення Біблії, по суті, знищують суть Св. Письма. Характерне, напр., поняття "керігми" (провіщення), висунуте протестант. теологом Р.Бультманом: він вважає, що все "фант.-чудесне в Біблії є просто худож. умовністю архаїчної епохи й мусить бути "перекладене" на суч. раціональну мову (толстовство). Але це є руйнація релігійного почуття, так само, як і літ. чар бібл. мови, заперечення її специфіки.

На Сх., навпаки, панувало суб'єктивно-емоційне переживання віри. Так, варіант рос. протестантизму — старообрядництво, котре боялося змінити й літеру в церк. книгах, було непримиренне до "мудрствующе ветрених". Водночас воно не було остеронь спроб дещо до чудес Біблії долучити, продовживши нібито тим Священну історію (розповіді протопопа Аввакума про **видіння** йому янгола). Тої ж природи були прозоріння фаворського світла в грец. й слов'ян. ісіхазмі, котрий інспірував величезну енергію стилю "витія слівес" та іконопис А.Рубльова, але ще на поч. XX ст. сприймався як ересь (напр.,

С.Булгаковим). Було тут й відверте глумління над церк. вченням (деякі "молитви", написані Іваном Грозним, якого разом з опричниками підозрюють в сатанізмі). В Україні вплив Реформації був відчутний в русі флагалянтів ("покутників"), що мало вираз в тв., які обороняють св. Неділю ("Епістоля о Недель" та "Сон Богородиці").

Отже, тенденція до раціоналізації й деміфологізації не є визначальною, зокрема в пізнішій Є.л. Не менш поширена протилежна тенденція створення власного міфа (міфема, **міфологема**). У II ст. існувала ересь Монтана, що закликав до "очищення" Церкви й бузувірського аскетизму. Святенництво сполучалося з образним витлумаченням церк. історії як епохи отроцтва (часи Мойсея), юності (епоха Христа) та зрілості (епоха самого Монтана). Цю ересь уподобали в Росії у XIX ст. у формах "іванівщини", "нікіфорщини", котрі зі співом особливих пісень практикували екстатичне "сміхоридання", вважаючи себе "духовно оскпленими"; заперечували Непорочне зачаття, вважаючи, що Діва не може народити Бога, а що Бог Саваоф Сам сходить з неба у плоті, обравши з апостолів Сина, котрий досі живе серед праведних (тобто монтаністів), які себе самі іменують "янголами" та "святими".

Раціональний Зх. давав ще разючіші приклади міфотворчості. Так, доктрина мормонів, створена 1830 в Америці Дж.Смітом, базується на Кн. Мормона, яка шанується нарівні з Біблією. На 500-х сторінках викладено історію нефритів та ламаїтів, які буцімто були нашадками семітів й переселилися на амер. землю в 600-му р. до н.е., утворивши етнос індіанців. Мормон, за цією кн., був останній з нефритів, що виліз у боротьбі між цими двома племенами, а його син — "янгол Мороні" — написав згадану кн. на "золотих аркушах" незрозумілим письмом. Кн. ця немовби потрапила до рук Дж.Сміта, який мав магичні камені з одягу юдейських первосвящеників — урім та туммім, крізь які зміг прочитати її текст. Здебільшого Кн. Мормона є **стилізацією** під Ст. та Нов. Завіт. До всього того мормони долучали віру в чаклунство, узятю з натуралістичних релігій ідею метемпсихозу тощо.

Цікаві трансформації мормонського міфа на рос. ґрунті, де до нього долучилися христівські й молоканські мотиви: керівник громади розуміється як "живий Бог", ін. ватажки — "саваофи", "христи", "богородиці", "руки", "ноги", "око" громади. Це сполучається з запереченням загробного життя й Страшного Суду (тобто Об'явлення Іоана) та неймовірними коливаннями морального почуття від аскези до грубої розбешеності.

Найчастіше в Є.л. помітно красномовство й образність фольклор. типу; напр., в старовинній еговістичній кн. читаємо такий пасаж: сатаністів не визволять "никакой папа: ни Римский, ни Крымский, или ни Греческий, ни Кафолический... ни православный, ни левославный, или ни

Григорианский, ни окружной, ни противокружной, ни присяжной, или ни единоверческий (униатский), ни чудотворный... раскольничий царь... Максим Рудометкин, ни Шейх-Ислама, ни Брама, ни Далай-Лама и никакая Владычица Сатанинского мира ни троеручица, ни троещычица, ни скорбящая и ни свербящая! Ей истинно! Аминь!" (автор — "Вс. Св. Єлієгу (тобто св.Ілля — **С.А.**), котрий проживає в Мітаві, по Писарській вул. буд. 15). Характерні також укр. тв. XVIII ст. "Питання и отповеди", описаний Франком; духовоборський трактат про творення людини, записаний в Україні М.Сумцовим наприкінці XIX ст.: тут створення людини подається як використання Богом стихій матеріального світу (тіло від землі, кіст від каменю, жили від кореню, кров від води, волосся від трави, думка від вітру, благодать від умари тощо).

Але інколи в основі ересі лежить, навпаки, творчість яскравої культ. і літ. обдарованої особистості. напр., Е.Сведенборга, котрий цілком серйозно описував свої духовні мандри в потойбічний світ, спілкування з видатними людьми минулого, котрі там перебувають, детально подавав відмінності в одязі й інтер'єрі тощо (справедливості заради зауважимо, що Сведенборгові випало описати й, напр., величезну пожежу, яку він побачив духом. очима за рік до того). Духов. насадки Сведенборга сповідують відсутність меж між небесним та земним, духов. та тілесним, спираються на вчення окултистів про "тонку матерію", відкидають як апокрифи ряд фундаментальних кн. Нов. Завіту (зокрема Дії та Послання апостолів).

Деякі сектанти намагаються будувати свою концепцію на літері Св. Письма. Секта назорей (Закавказзя) вчить, що Христос таки втілювався від Діви Марії, але перед тим перебував у плоті праведників (Авеля, Ноя і т.д.). Пізніше Він жив у особах засновників секти (Кабінетов, Уклеїн). Назву секти взято від юдей. "назорей" (аскет). Вчення базується на одному-єдиному вірші з другою кн. Премудрості Соломонової (7: 27).

Є.л. є характерним моментом духов.-літ. життя сусп.-ва впродовж тисячоліть. Вона не позбавлена певних худож. якостей, зумовлених міфол. мисленням, хоча найчастіше панує невпинна суб'єкт. фантазія.

Інколи Є.л. буває поштовхом для митця слова ("Повстання янголів" А.Франса спирається на писання гностиків; "Майстер і Маргарита" М.Булгакова — на зх. ересі Сер-віччя). Г.Сковорода використовував певні езотеричні джерела.

Семен Абрамович

ЖАНР — (від франц. — *genre* — вид, рід) — вид змістовної форми, яка зумовлює цілісність літ. тв., що визначається єдністю **теми, композиції** та мовленнєвого стилю.

У генетичному плані жанр пов'язаний зі словесно-ритуальною поведінкою колективу, яка відповідає тій чи ін. типовій життєвій ситуації (звернення до Бога, смерть, розваги та ін.). Цей сусп. рефлекс на ситуацію трансформувалася в Ж., а сама життєва ситуація — в тематичний мотив. Зв'язок між темою і Ж., що встановився ще в античності і який можна простежити протягом довгої літ. еволюції, був доведений у класицистичний період до нормативної обов'язковості настільки, що тема почала забезпечувати Ж. його апріорну змістовність. У добу ж **романтизму**, який орієнтується на бунт проти звичних форм життєвлаштування і на "емансипацію принципу суб'єктивності" (С.Аверинцев), наявна тенденція до ослаблення жанр. рефлексу на життєво важливу тему. Остання поступово перестає бути ферментом, атрибутом та комунікативною ознакою Ж., понятійна змістовність якого відтепер компенсується за рахунок його інтерпретаційної функції, суть якої особливо простежується у випадках іронічної невідповідності між об'єктом твор. рефлексії автора та його жанр. прочитанням (напр., "Ода юшці" серб. поета XIX ст. Й.Йовановича (Змая), "Ода пліткареві" рос. поета XX ст. А.Вознесенського, "Ода гривні" О.Ланця та ін.). Факт автор., опосередкованого жанром. ставлення до об'єкта стає винятково доказовим.

Романтизм буде потребувати і світоглядної функції Ж. Якщо у класицистичному шляхом — змісту дійсності йшло екстенсивним шляхом — через розширення жанр. діапазону, то романтики прагнули відтворити життя як заг. ситуацію, у зв'язку з чим намічається іст. реалізація первісного міфу. Призначення Ж. бути колективним "образом світу" спричиняє типологізацію Ж. Відтоді будь-яке худож. ціле, навіть модерністське за своїм задумом, може вважатися жанр., якщо його структура, як "стверділий світогляд" (Г.Гачев), виявляється метонімічним носієм заг. світ. зв'язків. І в цьому розумінні жанр починає відігравати роль **художнього методу** як способу засвоєння та розуміння дійсності, про що свідчать такі жанр. назви, як реаліст. роман, романт. поема, символічна драма і т.д.

Незважаючи на структурну мобільність жанру, яка дозволяє усвідомлювати його іст. відносність, він все більше витісняється на периферію худож. цілісності тв., в його асоціативне поле, що зумовлене не жанр. **наслідуванням** клас. зразків, а **жанру** про них.

Такою є об'єктивна тенденція, пояснення якої в цілому необхідно пов'язувати з історією взаємозв'язків жанру та стилю. Якщо останній сприймався в доромант. л-рі як індивідуальне

виконання жанр. ("цехового") канону, то, починаючи з романтизму, саме до нього переходить роля чинника, що породжує цілісність тв. Саме він, що виражає автор. відповідальність за цю цілісність, стає критерієм цінності тв., відібравши це право у Ж.

Така теор. історія Ж. як такого, як змістовної форми. Практична ж історія будь-якого Ж. здійснюється в **жанровій системі** як взаємопов'язаному наборі окр. Ж., таксономічні відношення між якими зумовлені в цілому ціннісними орієнтирами колективу. Тому кожна жанр. система характеризується іст. (Ж. сер-віч. л-ри, класицистичні Ж. та ін.) і нац. чи регіональною (Ж. япон. л-ри, Ж. перс. л-ри і т.д.) відносністю. Основною темотвірною засадою зх.-європ. Ж. є родова змістовність л-ри (лір., драм., епіч. та ліро-епіч. Ж.), хоча використання її як класифікаційного параметра становить труднощі, позаяк, по-перше, періодично активізується взаємозапилення родів, внаслідок чого з'являються такі жанр. утворення, як **лірична драма**, роман-трагедія та ін.

Крім того, використовуються й ін. принципи, які дозволяють проводити інвентаризацію Ж. Так, розрізняють Ж. за пафосом, що переважає в них (героїчний, елегійний, траг. та ін.), за способом існування (усні — усна розповідь, **анекдот**; та письмові), за приналежністю до певного виду л-ри (Ж. **дитячої**, бульварної, пригодницької та ін. л-ри), за типом мовлення (вірш. та проз.) та ін.; розрізняють фольклор. та літ. Ж.

Що ж стосується окр. Ж., то кожен з них зберігає, незважаючи на еволюційні зміни, свої конструктивні властивості. Це дозволяє застосовувати при їх вивченні методи **історичної поетики** (грец., **лицарський**, міфол., натуралістичний та ін. **роман**). Крім того, Ж. характеризуються нац. (регіональною) своєрідністю (укр. **коломийка**, поль. **фрашка**, лат.-амер. роман), яка, по-перше, не виключає можливості типол. подібності між ними (європ. **ода** та араб. **касида**), є предметом зіставної **жанрології**, а, по-друге, їх засвоєння інонац. л-рою (укр. нар. **дума** і дума в рос. поезії — К.Рилев, М.Лермонтов, Е.Багрицький та ін.).

Окр. Ж., які характеризуються гнучкою структурою та тематичною свободою, утворюють свої різновиди. Так, розрізняють роман випробування, біографічний роман, нар., **побутово-драму**, драму-**феєрію** та ін. Виникнення жанр. різновидів може бути пов'язане як із літ. **напрямом**, **течією**, **школою** — романт. поема, класицистична ода, символістська драма та ін.), так і з іменами окр. авторів, що впровадили в літ. обіг жанр.-стильові форми худож. цілого (піндарична ода, байронівська поема, балзаківський роман та ін.), які утворюють традиції, а це означає і можливість різних видів їх засвоєння (**наслідування**, **стилізація** та ін.).

Борис Іванюк

ЖАНР-ВСТАВКА — композиційно локалізований жанр в структурі тв.

В ролі Ж.-в. можуть виступати: **молитва**, **епітафія**, **гнома**, клятва, батьківське напучення, **сповідь**, **щоденник**, **анекдот**, **притча**, цитата тощо. Поряд з цим — публіцистичні та наук. (часто квазінаук.) жанри: газетна стаття, **хроніка**, репортаж, інтерв'ю, некролог, наук. стаття, трактат.

Такі Ж.-в., як **загадка**, **замовляння**, **закляття**, **прислів'я**, "персонажна" **пісня** та ін. є типовими для усної нар. творчості, зокрема, **казки**

На відміну від **жанрового синтезу** Ж.-в. існує як відносно автономний, а на відміну від жанр. **контамінації** — внутр. складник тв. Можливе архітектонічне виокремлення Ж.-в. (**утопія** — "Сон Обломова" в романі І.Гончарова "Обломов"), утворення низки Ж.-в. (**вставні історії** в романі-епосі М. де Сервантеса "Дон Кіхот"), поширення є співіснування різножанр. вставок. Так, до романт. іст. поеми А.Міцкевича "Конрад Валленрод" увійшли рел. **гімн-молитва**, три пісні — Гальбана, дівчини з вежі та вайделота, вірш. оповідання вайделота, **балада** "Альпухара". До **роману** Ф.Достоевського "Брати Карамазови" — **поема** "Великий інквізитор", "З життя в бозі спочилого ієросхимонаха старця Зосими...", "Сповідь гарячого серця, у віршах", "Сповідь гарячого серця, в анекдотах".

Слід відрізнити власне Ж.-в., який апріорно характеризується усталеними рисами певного жанру і зберігає їх в структурі худож. цілого (**серенада** "У гаю, гаю..." в поемі Т.Шевченка "Гайдамаки") від такого, який набуває жанр. змістовності лише у тв. (контекстуальний Ж.-в.), завдяки наданню йому відповідного призначення (використання "сну" як жанр. форми утопії в романах Достоевського).

Незрідка жанр. ознаки текстової вставки сприймаються як вторинні, супутні щодо їхнього змісту та функції, по суті як факультативні, напр., при **запозиційні** "чужого" тв. (романс "Волошки" у вірші О.Апхутіна "Божевільний"). Навпаки, жанр. ефект вставки посилюється заг. жанр. контекстом основного тв. (**антиутопія** в сатир. "Історії одного міста" М.Салтиков-Шедріна), надто ж при автор. настанові на їх змістовну антитетичність (**ідилія** в сатир. поемі Г.Гайне "Німеччина. Зимова казка").

Функціональний діапазон Ж.-в. досить широкий. З од. боку, вона може бути простим наслідуванням типових жанрів людської життєдіяльності (**колесанка**, **заповіт**) і т.ч. існувати в межах предметного зображення тв., а з ін. боку, мати значення допоміжного сюжетного **мотиву** ("листи" в романах Достоевського), сюжетної кульмінації (каяття Катерини в драмі О.Островського "Гроза"), мати сюжетотвірне значення (сюжетна реалізація **прислів'їв** та лицарських обітниць в "Дон Кіхоті" Сервантеса),

сприяти сюжетній ретардації ("Пригоди бравого вояка Швейка" Я.Гашека).

Для оптимального визначення семантики Ж.-в. необхідно усвідомлювати його у трьох структурно-співвідносних між собою реальностях — персонажа, оповідача та автора, незважаючи на те, хто є суб'єктом Ж.-в., його носієм. До надто виразних зразків належать і "Повість про капітана Копейкіна" в поемі М.Гоголя "Мертві душі", "Притча про закон" в романі Ф.Кафки "Процес", **зонгн** в п'єсах Б.Брехта, які завдяки авторові набули статусу Ж.-в., даюся легенда в повісті Дж.Д.Селінджера "Вище кровки, теслі!".

Ж.-в. є звичним явищем для тв., які тяжіють до поліжанровості, тобто містять в собі настанову на подолання, насамперед, регламенту літ. **роду (роман у віршах** О.Пушкіна "Євгеній Онєгін", ліро-епічна поема О.Блока "Дванадцять").

Борис Іванюк

ЖАНРОВА ДОМІНАНТА — визначальна жанр. характеристика тв., його жанр. концепція.

У світ. л-рі поряд з моножанр. зустрічаються і поліжанр. тв., тобто такі, в яких співіснують ознаки різних, як фольклор., так і власне літ. жанрів, що зумовлено автор. настановою на комплексне бачення й усвідомлення зображуваної дійсності. В таких тв. у залежності від їх ідейної спрямованості ступінь онаявленості жанр. форм різний: від їх безпосереднього відтворення до опосередкованого натяку на них (жанр. **алюзія**). Деякі з них можуть набувати статусу відносно самостійного композиційного (і навіть архітектонічного) складника (напр., "Плач Ярославни" у сер-віч. героїчному епосі Київ. Русі "Слово о полку Ігоревім") на відміну від тих, що сполучаються з ін. жанрами (жанр. дифузія) й характеризуються композиційною розмитістю. Нарешті, жанр. ознаки можуть розподілятися між різними структурними рівнями, створюючи жанр. стереоефект, напр., у романі В.Винниченка "Записки кирлатого Мефістофеля". Його можна кваліфікувати як роман випробування за характером сюжетних колізій, за технікою оповіді він належить до жанру "записок", саморефлексія гол. героя дає підставу вважати його психол. романом, але водночас оповідач, признаючи розповідь майбутньому читачеві — своєму маленькому синові, називає його **казкою**.

Функціонально орієнтована співвідносність жанр.форм спричиняє їх структурну упорядкованість, яка проявляється, насамперед, у тому, що одна з них надає решті системної організованості. Напр., "Мертві душі" мають жанр. ознаки **анекдоту**, **шахрайського роману**, **ідилії**, роману випробування, але автор. пафос цього тв., що зумовлений змістом гоголівського спитогляду, адекватно втілюється у жанрі **поєми**, який надає худож. єдності тв. концептуального характеру.

Неусвідомлення наявності Ж.д. або навмисне ігнорування її (надання статусу Ж.д.

периферійній жанр. ознаці тощо) призводить до неминучої розбіжності між автор. і читачьким жанр. тлумаченнями худож. реальності тв., а отже й до її. цієї реальності, ідейної переакцентуації, що стає одним із чинників рецептивного життя тв., його іст. функціонування. Напр., звичною є різниця між жанр. визначенням п'єси драматургом та жанр. інтерпретацією її режисером, надто з метою її осучаснення (комедія А.Чехова "Вишневі сад" трактувалася першим її постановником К.Станіславським як драма).

Інколи автор. **жанрові підзаголовки** можуть бути цілком умовними, парадійними або ж парадоксальними, розрахованими на активізацію читачького сприйняття (напр., "роман жаків" Ю.Андруховича "Московіяда").

Суттєвого значення має Ж.д. у фольклорі з притаманною йому настановою на виконавчу **варіативність**, яка може спричинити **контамінацію** тв., зокрема, тих, що належать до споріднених чи навіть різних жанрів. В цій ситуації первісні жанр. ознаки починають відігравати ролю його Ж.д., яка попри всі діахронічні зміни, що відбуваються з тв., надає йому доцентрової усталеності худож. цілого.

Борис Іванюк

ЖАНРОВА МАТРИЦЯ — структурний **інваріант** жанру, генетично зумовлений комплекс найбільш усталених ознак, що залишаються атрибутивними впродовж усього іст. життя жанру.

Утворення Ж.м. можна вважати завершальним наслідком еволюційного становлення жанру, отже, початком його іст. функціонування. Тому поняття Ж.м. дозволяє усвідомити умовну межу між двома основними фазами існування жанру як такого.

Ж.м. є внутр. нормою кожного з жанрів, вона зумовлює їх доцентрову стабільність, і тому її значення як власної **пам'яті жанру** полягає в необхідності, так би мовити, постійного зворотного самоусвідомлення жанру в процесі його розвитку, діахронічної модифікації. Зокрема, Ж.м. як момент відліку визначає характер і ступінь жанр. **наслідування**. Найвиразніше Ж.м. виявляє себе в жанр. **стилізації**, особливо, парадійній, завдяки властивій **пародії** гіперболізації унормованих ознак того чи ін. жанру. Так само не тільки не спричиняє руйнації Ж.м., але, навпаки, актуалізує її значення започаткований романтизм іст. зумовлений процес модернізації жанру як такого. Цей процес засвідчив іст. відносність теми і, навпаки, глибоку атрибутивність **жанрової мовальності** як матричної ознаки жанру. Напр., внаслідок тематичного **транстествування** т.зв. псевдокласичної оди жанр. пафос високого ствердження життєвих реалій стає по суті останньою визначальною характеристикою оди як такої.

Змістовність Ж.м. дає підставу для теор. розрізнення її від **жанрового канону**, який

ЖАНРОВА МОДАЛЬНІСТЬ

спричинюється іст. традиціоналізацією будь-якого жанру. Його структурних ознак, хоча обидва вони зумовлюють жанр, очікування під час сприйняття худож. твору.

З виключною виразністю Ж.м. виявляє себе в тих жанрах, жива історія яких стала надбанням давноминулого часу. І тому всім канонічним жанр. ознакам надається статус Ж.м. Це стосується перш за все фольклор. жанрів з їх застиглими "стиль. формулами" (О.Веселовський), постійними епітетами, сюжетним алгоритмом, композиційними прийомами (жанр. зачин, паралелізм, триступенева градація тощо).

Борис Іванюк

ЖАНРОВА МОДАЛЬНІСТЬ — атрибутивна властивість жанру виражати усталене ставлення до будь-якого об'єкту своєї рефлексії.

Безпосереднім проявом Ж.м. є жанр. пафос, який "застигає" у композиційно-мовленнєвій структурі тв., а отже стає визначальним чинником **жанрового стилю**. Через стиль Ж.м. доводить до аудиторії свій зміст і т.ч. реалізує цільові можливості щодо неї (світоглядні, ідеологічні, повчальні, виховні тощо).

Модальність притаманна без винятку всім жанрам спричинено насамперед тим, що жанр. висловлювання про світ в тому чи ін. ступені опосередкованості зумовлене аксіологічним змістом колективної свідомості, зокрема, ціннісними настановами, ідеалом тощо. Про це свідчать перш за все жанри з акцентуованою модальністю, що виражає тенденційне ставлення до об'єкту худож. рефлексії, яке проявляється у відповідному за характером жанр. пафосі (стверджувальному, заперечному та ін.). До них належать **ода, віршована сатира, гімн, байка, еклога** тощо. Ж. м., т. ч., є параметром жанр. типологізації.

Становлення Ж. м. пов'язане з утворенням **жанрової матриці**, і як матрична ознака жанру вона зберігається попри всі колізії його іст. життя. Тривалий час Ж. м. відповідала тематичному завданню тв., а в класицистичну добу їх співвідносність досягла того рівня нормативності, при якому змістовність жанру усвідомлювалась як єдність Ж. м. і теми. В залежності від сусп. визнання тієї чи ін. теми склалася ієрархічна **жанрова система** із внутр. розподілом жанрів на "високі" та "низькі". Це певною мірою призвело до формалізації Ж. м., до набуття жанр. пафосом умовно-риторичного характеру. Пізніше, починаючи з **романтизму**, у зв'язку з посиленням суб'єктивного у відтворенні заг. людського життєвого досвіду, Ж.м. поступово стає опосередкованим виразом узагальненої персоналізованості автора, а тому залежність її від теми послаблюється. З особливою виразністю Ж.м. проявляється у різних випадках іронічної розбіжності між темою та її жанр. трактуванням, напр., при **трагестиванні** "високого" предмету або ж, навпаки, "високий" жанр. інтерпретації

"низького" предмету. Нарешті, в умовах остаточного визволення жанру від теми, тобто його модернізації, Ж. м. стає визначальною ознакою жанру як такого, ототожнюється з його змістовністю.

Борис Іванюк

ЖАНРОВА ПЕРЕРОБКА — перевтілення тв. засобами ін. роду, виду, жанру. Надто багато змін виникає, якщо на основі тв. невелик. жанру постає тв. більший за жанром, а відтак і за обсягом.

Напр., нім. сер-віч. сюжет, що побутовав у жанрах **легенди** та **баллади**, було перенесено чес. письменником В.Диком у філос. повість "Шуролов" (1915), згодом ця повість перетворилася на п'єсу чес. драматурга та режисера Е.Ф.Буріана "Шуролов" (1941). На цьому ж матеріалі М.Цветаєва створює однойменну **поему** (1925), а нім. драматург К.Цукермайер п'єсу (1975). Сер-віч. чес. **переказ** про майстра Гануша, відомий, зокрема, в обробці А.Ірасека, тур. письменник Назим Хікмет розгорнув у сім картин **драми** "Празькі куранти" (1964). Зміна жанру пов'язана зі зміною ідейного змісту. Це спричиняє зміни структурних складників: введення чи усунення персонажів, мотивів, ситуацій, дописування розділів (у драм. тв. — картин або дій): п'єси "Шуролов" Цукермайера, "Дванадцять місяців" (1943) С.Маршака.

Ж.п. може полягати в перевтіленні проз. тв. віршами і навпаки. Переробок прози віршами багато, напр., у В.Жуковського. Серед них нім. нар. **казка** зі зб. бр. Грім "Тюльпанове дерево", "Корсіканська повість", "Матео Фальконе" П.Меріме, вірш. **повість** "Дві білиці і ще одна" (1831), що постала на основі **баллад** англ. поета Р.Сауті "Мері, служниця з корчми" та "Джеспер" і проз. **оповідання** нім. письменника Й.-П.Гебеля "Каннітферштан". Поч. повісті дописав сам Жуковський у сентиментально-ідилічному дусі Гебеля. В тому ж дусі перероблено й баллади Сауті. К.Бальмонт виконав рос. мовою поет. переробки чотирнадцяти **міфів** і легенд народів маурі та самоа (1912-16).

В укр. л-рі вірш. переробки прози знаходимо, передовсім, у І.Франка ("Пригоди Дон Кіхота", араб. казки з "Книги тисячі і одної ночі" — "Абу-Касимові капці" та "Коваль Бассім"). Цікавим епізодом слов'ян.-неслов'ян. літ. взаємин є переробка франц. поетом поль. походження Г.Аполлінером листування тур. султана і запорізьких козаків. У вірші "На всіх богів цих цвинтар ждав" із циклу "Пісня нещасливого в коханні" включено уривок з листа султана до козаків. Наступний вірш циклу "Відповідь запорізьких козаків константинопольському султанові" відтворює знамениту пам'ятку публіцистики XVII ст. Листування ще 1683 було надруковано й нім. мовою у Відні, отож мало заг. европ. розголос, але скорше могло бути відомим

поетові, що виявляв зацікавленість слов'ян. світом, чи то з праць укр. етнографа Д.Яворницького, чи з журн. "Російська старовина", де тричі друкувалися варіанти "Листування". Аполлінер досить близький до оригіналу. Передано не лише іст. зміст і заг. дух обох послань, а й їх побудову та синтаксис.

Подекуди переробки наближаються до **перекладу**, зберігається лексика, порядок слів і ритміка першотв.

Особливими формами Ж.п. є **екранізація, інсценівка, лібретто**.

Анатолій Волков

ЖАНРОВА СИСТЕМА (система жанрів) — відносно стійка єдність жанр. форм.

Переважаючим критерієм жанр. системності як такої є синхронічний взаємозв'язок окр. жанрів, що зумовлює багатьма чинниками, серед яких основоположним виступає ціннісний кругозір іст. типу людини, а отже сам критерій за змістом виявляється іст. рухомим, що зобов'язує розглядати Ж.с. не тільки в синхронічному, але й в діахронічному ракурсі.

Як будь-яка синхронічна система, Ж.с. може існувати лише завдяки діалектичній напрузі двох тенденцій — "відцентрової" та "доцентрової". З од. боку, Ж.с. містить в собі низку самодостатніх у своїй, насамперед, тематичній, змістовності, жанрів (складників системи), а з ін., — передбачає їх співвідносність, сукупний зміст якої забезпечує можливість реалізації заг. призначення жанру як такого — бути "формою бачення та розуміння дійсності" (П.Медведев / М.Бахтін).

Поняття Ж.с. є багатобластним, воно вимірюється різноплановими параметрами, кожний з яких може стати визначальним у змісті та характері жанр. системності. До основних належать: форма зберігання, існування та розвитку жанр. досвіду (система фольклор. та система літ. жанрів), суб'єкт Ж.с. (автор. Ж.с., Ж.с. літ. школи, Ж.с. нац. (регіональної, зональної) л-ри, спосіб побутування жанрів (система, напр., усних та система письмових жанрів), характер **жанрової модальності** (система сатир. жанрів, напр.), родова ознака жанрів (напр., система лір. жанрів), функціональна настанова жанру (напр., система г.зв. "дарувальних" жанрів: епіталама, ода, мадригал та ін.), часові межі Ж.с. (Ж.с. літ. епохи, **напрямку, течії**) тощо. Звичайно, всі ці та ін. параметри не відокремлені один від одного, співвідносяться між собою і можуть використовуватися в комплексі, тому що, напр., тою чи ін. мірою опосередкованості система автор. жанрів вписується в Ж.с. літ. процесу, остання, в свою чергу, в Ж.с. нац. л-ри і т.д.

Найпоказовішим зразком жанр. системності була класицистична Ж.с. з властивим їй тяжінням до змістовної стерильності кожного з жанрів (насамперед, відповідності **стилю темі**), до монофункціональності кожного з них, до

раціоналізації міжжанр. стосунків, зокрема, їх ієрархічної упорядкованості (високі, сер. та низькі жанри), до закріпленості жанрів за літ. родами, що дає підставу вважати класицистичну Ж.с. жанр. класифікацією, найбільш формалізованою за характером Ж.с.

Як діахронічне поняття Ж.с., його практичний зміст зумовлюється багатьма чинниками (напр., змістовністю домінуючого жанру, жанр. складників, що утворюють систему та ін.), але в ролі основоположного виступає мінлива змістовність самого жанру як такого.

Міметичним підґрунтям жанр. змістовності є традиційність людського існування, яка виражається в типових проявах персоналістичної життєдіяльності, і щодо цього відпрацьовані тривалим обігом у соціумі жанри являють собою не випадковий, нескоординований набір худож. форм, а саме їх достатньо розвинуту систему з притаманним їй внутр. розподілом функціональних обов'язків щодо відповідних усталених потреб колективної людини. Про це свідчить хоча б досить стійкий зв'язок між **традиційними сюжетами та образами** та їх жанр. інтерпретацією.

Ролю посередника між життям та жанром протягом довгого часу (з античності до класицизму включно) виконувала тема, а отже, системність жанрів співвідносилася з тематичним асортиментом л-ри і мала переважно похідний характер. Але відчутне послаблення в посткласицистичну добу залежності жанру від теми у зв'язку з його суб'єктивізацією, тобто з висуненням як провідної ознаки ціннісного пафосу, направленою на об'єкт рефлексії, або, інакше кажучи, набуття жанром власної модальності спричинило суттєві зміни в характері та змісті жанр. системності. Ж.с. починає сприйматися як система співвідносних між собою модусів жанр. бачення світу, що й дозволяє вважати її переважно світоглядною за змістом, крім того, на протигагу **класицизму** системні зв'язки між жанрами увільнюються, стають гнучкішими. Це сприяє виникненню нов., насамперед міжродових, жанр. форм, не кажучи вже про такі явища, як жанр. контамінація, поліжанризм тощо.

На тлі цих започаткованих **романтизмом** структурних перетворень виникає тенденція крит. ставлення до жанру як такого і ж. с. взагалі. Ця тенденція набула в модерністський період статусу свідомого закону худож. мислення. **Модернізм** з його нігілістичним ставленням до традиції остаточно відмовляє жанрові в будь-якій нормативній змістовності, що по суті робить проблематичним саме поняття Ж.с.

Що ж до постмодерністичної настанови на демонстративну маніпуляцію з трад. культурою, якій надається значення основного об'єкту рефлексії, то в контексті заг. звернення до жанр. досвіду л-ри постмодернізм використовує первинну, канонічну змістовність жанру з

грайливою метою і т.ч. сприяє іст. черговій актуалізації жанру, але вже як виключно умовної форми. В цій ситуації говорити про Ж.с. в її клас. розумінні було б недоцільним, але в рудиментарному вигляді вона зберігається як мозаїка жанр. **алюзій** в структурі тв., як жанр. **центон** тощо. Постмодерністична трансформація Ж.с. в Ж.с. тв. зумовлює виникнення **жанрового синтезу**.

Борис Іванюк

ЖАНРОВА ТИПОЛОГІЯ — опосередкована подібність жанрів за їх модальністю — усталеною змістовною ознакою жанру.

Модальність жанру, тобто ціннісне ставлення до об'єкту рефлексії, є основним параметром Ж.т., цим Ж.т. відрізняється від **жанрової системи**, домінуючим параметром якої залишається **тема**, незважаючи на всі перипетії в іст. стосунках між нею та жанром як таким. Саме жанр. модальність надає поняттю Ж.т. змістовності, яка полягає в узагальненій уяві про відносну єдність жанрів на протизагагу поняттю жанр. система з його акцентуванням відносної, насамперед тематичної, різноманітності жанрів. Це дає підставу визначити Ж.т. як позасистемну, а тому опосередковану за характером, подібність жанр. форм, хоча обидва ці поняття — Ж.т. та жанр. система — корегують між собою. Напр., сатир. жанри, з од. боку, можна розглядати як систему, маючи на увазі достатньо стійку єдність окр. жанр. форм, а з ін. боку, за умови усвідомлення спільності їх ціннісного пафосу, або, інакше кажучи, зведення їх до заг. модального знаменника, можна говорити про жанри сатир. типології, тим більше, що вони підпорядковуються різним літ. родам, кожний з яких являє собою систему певних жанрів.

Треба враховувати й іст. скоординованість цих понять. Так, класифікаційне розрізнення високих, сер. та низьких жанрів, що є ознакою класицистичної жанр. системи, було одним з іст. варіантів Ж.т.

З особливою виразністю змістовність поняття Ж.т. виявляється в подібності жанрів, які належать до різнонац. поет. культур. Так, напр., властивий зх-європ. **оді**, сх. **касиді** та ісл. скальдічний драгі панегіричний пафос дозволяє стверджувати їх типол. близькість. При цьому, не можна не підкреслити те, що на можливість типологізації жанрів впливають діахронічні зміни, які відбуваються в будь-якій нац. жанр. системі. Так іст. склалося, що касида висунулася на роль провідного жанру панегіричної орієнтації, навіть поглинувши **мадх** — хвальний жанр доісламської араб. поезії, і, т.ч., стала по суті видовим поняттям, тотожнім уяві про високий лір. жанр як такий з притаманним йому стверджувальним пафосом. Збільшення змістовного потенціалу касиди не могло не сприяти імовірності її типол. зіставлення з ін. інонац. жанрами подібної модальності.

Ж.т. є одним із найважливіших понять суч. **жанрології**, зокрема, порівн. Воно відбиває суттєву спорідненість жанрів.

Борис Іванюк

ЖАНРОВИЙ КАНОН — поняття, що означає остаточну традиціоналізацію структурних ознак жанру в процесі його іст. розвитку.

Життя жанру складається трьох умовних періодів. Перший — становлення жанру, формування його атрибутивних властивостей і набуття ними змістовної визначеності, внаслідок чого утворюється **жанрова матриця**. Другий — період продуктивного функціонування жанр. форми худож. мислення, в ході якого реалізуються її змістовні можливості. Логічним завершенням цього періоду є канонізація жанру. Третій — пов'язаний із незворотною модернізацією жанру, або, інакше кажучи, з послабленням структурної усталеності жанру й трансформацією його архаїзованої змістовності в **пам'ять жанру** що не виключає подальшої можливості реанімації жанру, набуття ним вторинної актуальності в нов. іст. обставинах літ. процесу.

Ж. к. відбиває останню, граничну фазу другого, клас. за своїм характером, періоду у житті жанру. Постійне наслідування будь-якої жанр. форми, що набула в певній ситуації літ. доби актуальної значущості, приводить до наступного унормування її структурних ознак (насамперед, теми) та вироблення **жанрового стилю**. Це стосується перш за все тих жанрів, яким притаманна тенденційна модальність (**ода**, **віршована сатира**, **пастораль**, **утопія** та ін.) на відміну від "приватних" жанрів з їх більш урівноваженим стильовим темпераментом та сугестивним пафосом (дружне послання, **епіталама**, сповідь та ін.). Щодо таких жанрів, як **елегія**, **роман**, **балада** та ін. з їх нерегламентованим відношенням до дійсності, а й отже, слабким умовним рефлексом на тематичне завдання, то вони взагалі не схильні до канонізації. Про це свідчить їх безперервна та по суті безкризова в межах "вел. часу" (М. Бахтін) історія, хоча будь-який іст. різновид кожного із структурно гнучких жанрів може не уникнути крайньої формалізації, особливо при тиражуванні Ж. к., тобто перетворення його у жанр. стереотип.

Симптоматичною ознакою канонізації жанру є його **пародіювання** як крайній ступінь негативної стилізації, яке назавжди усуває можливість наступної канонізації жанру. При цьому нишівна полемічність **пародії** може бути спрямована як проти конкретного тв., який набув статусу взірцевого і відповідає уяві його сучасників про Ж. к., так і проти узагальненого Ж. к., втіленого в багатьох зразках. Так, "Дон Кіхот" М. де Сервантеса містить в собі свідому настанову на пародійну руйнацію романів Амадіса Гальського як найбільш представницького зразка сер-віч. **лицарського роману** як такого.

Вияткову вагу має Ж. к. у фольклорі з його вимушеною та культивованою настановою на традиціоналізацію, без якої його існування стає проблематичним. Він підпорядковує навіть схильність усної нар. творчості до **контамінації** та **варіативності** і є назагал виразнішим проявом худож. комунікації мист-ва.

Борис Іванюк

ЖАНРОВИЙ ПІДЗАГОЛОВОК з погляду порівн. літ-знавства — спосіб автор. підкреслення **рецепції**. Ж.п. можуть стосуватись **циклів** тв.: "Книга апокрифів" К. Чапека, або окр. тв.: Леся Українка "Пророк" (з бібл. мотивів); "Прокляття Рахілі" (апокриф), "Що дасть нам силу" (апокриф), "Роберт Брюс, король шотландський" (шотландська легенда), "Диявольське наводження" (нім. легенда XVI століття); О.М. Толстой "Смерть Дантона. Трагедія в дванадцятьох картинах. За Бюхнером"; В.Незвал "Манон Леско. П'єса в семи картинах за романом абата Прево". Ж.п., крім вказівки на першоджерело, може давати інформацію про характер внесених змін, напрямок творч. пошуків письменника-реципієнта: В.Незвал "Три мушкетери. Героїчно-музична комедія в 12 картинах за романом Олександра Дюма"; Остап Вишня "Вій. За Гоголем і Кропивницьким. Музичний гротеск в 4 діях з піснями, танцями, з горілкою і з чим хочете". В цьому випадкові Ж.п. свідчення **наслідування-відштовхування**, мист. полеміки. Ж.п. може засвідчувати й заг. жанр-стиль. **вплив**. Е.Т.А.Гофман, наголошуючи вплив на власну творчість франц. художника Ж.Калло, об'єднав ранні оповідання під назвою "Фантазії в манері Калло" (1814-15), а пізнішу казку "Принцеса Брамбілла" (1820) визначив як "Каприччіо в дусі Калло". Ж.п. "Фантазія в російському стилі на англійські теми" вказує, що "Дім, де розбиваються серця" (1919) створено під впливом рос. л-ри. Визначенням жанр. різновиди можуть бути **неологізми** від прізвища автора, що з ним підкреслює зв'язок письменника-реципієнта: **гофманіада**, **гоголіада**, **мольєріана**.

Анатолій Волков

ЖАНРОВИЙ СИНТЕЗ — поняття, що відбиває заг. тенденцію жанрів до взаємотягання, яка реалізується в худож. тв. як структурна єдність ознак різних жанрів, як поліжанризм.

Ж.с. генетично зумовлений первісним синкретизмом мист-ва і є іст. проявом стратегічної настанови худож. свідомості на узагальнене осмислення життя. Симптоматичним є постійне звернення літ. мислення до таких жанрів, які мають спадкоємні ознаки синкретизму, зокрема, до **меніппеї** ("Майстер та Маргарита" М.Булгакова) або ж до **міфа** ("Улісс" Дж.Джойса).

У процесі зближення жанр. форм можна виділити два основні періоди. Перший з них спричинений переходом від "рефлексивного

традиціоналізму" (С.Аверінцев), коли худож. мислення було опосередковане цеховою, зокрема, жанр. **традицією**, до започаткованого **романтизмом** "рефлексивного персоналізму" (термін мій — автор), коли правила худож. мислення стають безпосередньо пов'язаними з персоналіфікованою свідомістю митця. У контексті цього переходу відбувається, по-перше, деканонізація жанрів, спричинена насамперед послабленням їх залежності від тематичного завдання, а отже й висуненням **жанрової модальності** як основної змістовної ознаки жанр. форми, а по-друге, руйнація **жанрової системи**, що склалася в античності і досягла граничного розвитку у класицистичну добу. Внаслідок цих іст. важливих для худож. свідомості процесів виникає можливість не тільки появи нов. жанрів і жанр. систем, але й **контамінації** та схрещення різних жанр. форм.

Другий період, який хронологічно співвідноситься із ХХ ст., спричинений заг. настановою худож. мислення на еkleктизм, зокрема, на вторинне **наслідування** клас. жанр. спадщини у прагматичному заломленні щодо вирішення проблем суч. історії. Особливого значення набув **постмодернізм**: з його грайливою **стилізацією** культ., в тому числі, жанр. традиції. Все це призводить до втрати жанрами іст., первинної актуальності, тому сприяє вільній маніпуляції ними, що відтак створює відкриту можливість Ж.с. З подальшої мнемонізації жанр. форм (**Пам'ять жанру**) збільшується ймовірність Ж.с., і в перспективі вона візьме на себе функціональні обов'язки, які трад. виконувала жанр. система.

Така періодизація є умовною і не може відтворити весь складний процес синтезації жанрів, який завжди співвідноситься з протилежною тенденцією — жанр. диференціацією (обидві вони є проявами визначальних **архетипів** худож. свідомості — "діонісійського" та "аполлонівського").

З певним наближенням можна розрізнити деякі типи Ж.с.: внутр.-родовий (більшість лір. тв. Ф.Тютчева становлять сплав **оді** та **елегій**), міжродовий (п'єса Б.Шоу "Пігмаліон" має підзаголовок "роман у п'яти діях"; оповідання-балада Ф.Дюрренматта "Мінотавр"; роман-мелодрама А.Мердок "Море, море..."), схрещення власне літ. та позаліт. жанрів (**вірш-заповіт**, **вірш-тост** та ін. "прикладні" лір. жанри), жанр. утворення, що виникають на перехресті л-ри та ін. видів мист-ва (роман-джаз Р. Олдінгтона "Смерть героя", "Фуга смерті" австр. поета П.Целана, поема-симфонія П.Тичини "Сковорода"). Своєрідним проявом Ж.с. можна вважати **метажанр**.

Щодо ступеня інтеграції жанрів в окр. тв., то найпростішим варіантом є їх **контамінація**, яка характерна для фольклору з його естет. консерватизмом, але зустрічається і в літ. практиці ("Деревня" О.Пушкіна поєднує в собі **еклогу** та

сатир. **інвективу** і є зразком жанр. **антитези**. Складнішим варіантом є підпорядкованість **жанрової вставки — жанрової домінанті**, напр., **дилії** чи сх. повісті в **романі-епопеї** М. де Сервантеса "Дон Кіхот", але поняття Ж.с. не поширюється на ці або аналогічні явища, бо жанри в таких випадках зберігають композиційну самостійність на відміну від структурного альянсу жанру та метажанру, одного з показовіших проявів Ж.с. Поширеним варіантом є органічна єдність жанр. форми з властивою їй жанр. домінантою (жанр. назва "Мертвих душ" М.Гоголя — поема — підпорядковує прикмети іронічної **епопеї**, **анекдоту**, **шахрайського роману** та ін.). Найбільший потенціал щодо синтезації малих жанрів властивий жанрам з гнучкою структурою та відкритою тематичною змістовністю, перш за все, **роману**. Це пояснюється тим, що він утворився завдяки звільненню слова від генетичного зв'язку з первісним синкретичним дійством на відміну від **лірики**, а надто, **драми**, які зберігають рудиментарні ознаки свого походження, а подекуди їх актуалізують (як от синкретичний театр А.Арто).

Одним з ранніх прикладів Ж.с. у слов'ян був **літопис**, який мав вплив на подальше формування жанрів епіч. організації.

Див.: **Література і музика. Література і малярство.**

Борис Іванюк

ЖАНРОВИЙ СТИЛЬ — композиційно-мовленнєве виконання **жанрового канону**, вираза іпостасі змістовності жанру як форми.

Поняття Ж.с. генетично пов'язане з усною нар. творчістю, де жанр і стиль чітко взаємозумовлені. Іст. тривалий час — від античності до класицизму включно — основоположним чинником Ж.с. була тема. Вона визначала вибір **жанрової матриці**, а тому й зумовлювала стильове очікування, яке реалізується у достатньо усталеному наборі "мов." прийомів і характері їх системного зв'язку. Відпрацьований стильовий рефлекс на тематичну домінанту жанру сприяв тому, що Ж.с. мав переважно інструментальне, тобто риторичне значення. Це, звісно, не виключало його діахронічного — "цехового" та індивідуального — варіювання, яке дозволяє досліджувати Ж.с. як предмет **історичної поетики**. По суті тематико-стильова єдність регламентує уяву про змістовність жанру. Тому Ж.с. не можна ототожнювати з суч. розумінням стилю. Нормативність Ж.с. опосередковано посилювалась й ієрархічною упорядкованістю **жанрової системи**, що проявилось в типологізації Ж.с. на підставі функціональної спрямованості. Таким було, напр., вчення про три стилі — високий, сер., низький, яке походить ще з античності й було докладно розроблене в трактаті "De vulgari eloqui" Данте Аліґ'єрі, який вважав високим стилем латину, низьким — італ. мову. (Тому його славетна поема й дістала назву

комедії). Згодом це вчення підтримували нім. (М.Опіц) й франц. (Н.Буало) теоретики класицизму, до рос. л-ри його приклав М.Ломоносов ("Теорія трьох стилів").

В посткласицистичну добу еволюції жанру, яка почалася романтизмом та завершується постмодернізмом, зокрема, у зв'язку з послабленням кореляції між темою і жанром, що приводить, напр., до **травестування** жанру, Ж.с. стає безпосереднім виразом його ціннісного пафосу і тим самим єдиною ознакою жанр. маркованості тв.

Борис Іванюк

ЖАНРОЛОГІЯ, або генологія (Поль ван Тігем) — розділ поетики, об'єктом дослідження якого є жанр.-родова змістовність словесного мист-ва.

Оскільки жанр і рід були і залишаються одними з основних поетологічних категорій фольклору та л-ри, Ж. має довгу та плідну історію. Її визначальним чинником є еволюція жанр.-родового мислення, але позаяк Ж. розвивається в заг. контексті філол. думки, не можна не враховувати такий чинник, як зміна наук. парадигм та методологічних настанов.

В історії європ. літ.-знавчої Ж. можна розрізнити два періоди. В першому, який був започаткований Аристотелем ("Поетика") і представлений Іоанном Гарландським, Г.Гегелем, В.Белінським та ін., повноваження Ж. обмежувалися створенням або удосконаленням жанр.-родової класифікації, що була обов'язковим складником нормативної чи описової поетики, це пояснюється унормованою змістовністю роду та жанру як таких і усталеністю міжжанр. та міжродових відносин. У зв'язку із зміною дедуктивно-раціоналістичного принципу наук. мислення, початок якої позначається кін. XVIII ст., а отже, й усвідомленням іст. відносності змісту поетологічних категорій, зокрема, літ. жанру, виду та роду, класифікаційні обов'язки Ж. послаблюються і стають приналежністю т.зв. шкільної поетики. Починається другий період розвитку Ж.

Методи діахронічного дослідження основного об'єкта Ж. розроблялися Ф.Брюнетьером, який зробив спробу використати дарвіністські ідеї для вивчення літ. процесу ("Еволюція жанрів в історії літератури", 1890). О.Веселовський, який в "Історичній поетиці" (1898) висвітлює праісторію літ. родів та жанр. форм і доводить їх виникнення з первісного синкретизму мист-ва, О.Фрейденберг, яка зосередилася в своїй "Поетиці сюжету та жанру" (1936) на семантичному аспекті генези жанрологічного об'єкта та ін.

Винятокво значення для розвитку Ж. мала "Естетика як наука про вираз і як загальна лінгвістика" Б.Кроче (1902). В ній не лише зазнає нищівної критики трад. жанр.-родова диференціація, яка, на думку італ. філософа та літ.-знавця, ніколи не була спроможною

відповідати іст. мінливій літ. практиці, але взагалі наперечується сенс жанру та літ. роду як понять-привидів, що не мають реального обґрунтування. Ця праця, завдяки притаманному їй нігілістичному пафосу, спровокувала нов. інтерес до "вічних" жанрологічних проблем, насамперед, до проблеми систематизації літ. родів, видів та жанрів, яка набуває подальшої актуальності; це зумовлено процесом постійного схрещення жанр. форм, їх тяжіння до синтезу. Крім цієї, до найважливіших проблем Ж. належать проблеми системного зв'язку категорій літ. роду, виду та жанру з ін. категоріями та поняттями генетичної, структурної та рецептивної поетики. Визріла необхідність створення окр. галузі Ж. — компаративістичної, спрямованої на порівн.-типол. дослідження жанрів різних нац. л-р та фольклору. Потребують обговорення термінологічні проблеми Ж.

Концептуальний внесок у теор. історію літ. родів, видів та жанрів XX ст. пов'язаний з іменами С.Аверінцева, М.Бахтіна, В.Кайзера, Ю.Кляйнера, Н.Копицяньської, Д.Ліхачова, С.Скварчинської, Ю.Тшинадловського, Ю.Тинянова, Р.Веллека та А.Воррена, Е.Хірта, Е.Штайгера та ін.

Борис Іванюк

ЖАРГОН (франц. *jargon*). 1. Первісно таємна мова франц. люмпенів XV ст. Таким Ж. складено балади Ф.Війона: "Le jargon ou jabelin, maistre François Villon". Тепер для позначення таємної мови позасоц. групи вживається термін **арго**.

2. Розмовний діалект (соціолект), яким користуються в певній соц. групі (аристократи, бізнесмени, школярі, студенти, спортсмени, репрезентанти різних мист-в — музики, актори та ін.).

Див.: **Жаргонізм**.

Анатолій Волков

ЖАРГОНІЗМИ — слова, вислови, граматичні форми з **жаргону**. Ж. мають гостре емоційне забарвлення. Вони можуть переходити в заг. нар. літ. мову, зберігаючи емоційну характеристику (**калтура**, **шпаргалка**). В худож. тексті Ж. можуть вистосовуватися як засіб зображення сусп. середовища, в тому числі мов. характеристики.

"Столи знову загули, і гості різлись у карти"

(Панас Мирний)

або

"Колі шлоденна втрома"

Роззуває на рашті кирзові

Ім примаритья, як там вдома,

"На гражданді", пробачте на слові.

(І.Драч)

Ж. переважно походять з інших емоційно забарвлених мовних категорій: **діалектизмів**, **варіанризмів**, **професіоналізмів** тощо: "Завжди, коли я відчуваю, що мене, як висловлювались в Одесі, "мають за ідіота", читати стає нецікаво".

(В.Коротич)

Див.: **Арготизми**.

Анатолій Волков

ЖАРТ — 1) Давн. вид нар. творчості, що характеризується невел. худож. завершеним **сюжетом** з несподіваною комічною розв'язкою. Влучні та дотепні нар. вигадки і **імпровізації** на різноманітні теми існують у формах **каламбурів**, нісенітниць, **небилиць**, **приказок** та **прислів'їв**, жартівливих діалогів, алогічних діалогів (напр., розмова глухих), **звукослідувань**, жартів, що демонструють ситуації мов. непорозуміння. В них висміюються негативні людські риси, згубні пристрасті, коміч. риси поведінки та владчі людини, найрізноманітніші побутові коміч. ситуації. У нар. творчості розгорнутими формами Ж. є **анекдот** та **жартівлива пісня**. Фольклор. Ж. є основою таких сатир. та гумор. жанрів, як **бурлеск**, **інтермедія**, **фабльо**, **фарс**, **фейлетон**, шарж, **пародія**, гумореска. На Бл. Сх. типол. подібний жанр зветься **латіфа**. В укр. л-рі на основі використання нар. гумору як складової частини тв., створені "Москаль-чарівник" І.Котляревського, "Пархімове снідання", "Підбрехач" Г.Квітки-Основ'яненка, "Співомовки" С.Руданського, "Кайдашева сім'я" І.Нечуж-Левицького, **усмішки** Остапа Вишні та ін.

2) Комедійна п'єса побутового характеру на одну дію. Напр., "Велмідь", "Освідчення". Трагік мимоволі (З дачного життя)", "Ювілей" А.Чехова чи "Кум-мірошник, або Сатана у бочці" В.Дмитренка.

Наталія Лихоманова

ЖАРТІВЛИВА ПІСНЯ — гумор.-сатир. жанр обрядової та побутової поезії.

Виникнення сх.-слов'ян. Ж.п. пов'язане із творчістю скоморохів, гол. ролю яких було намагання розважити та розвеселити слухачів, що вплинуло на становлення, зміст та манеру виконання Ж.п. Основна тема — побутові події, злободенні життєві явища. Характерними особливостями пісень, що виконували скоморохи, були наявність жартівливого змісту та швидкого веселого наспіву. В результаті цієї творчості в рос. фольклорі побутували т.зв. билини-скоморошини та заг. для сх.-слов'ян. нар. поезії **частушки** (рос.), **припівки** (білор.), **частівки** (укр.).

Тв. таких жартівливих жанрів укр. нар. творчості як частівка (або витрибенька, коротушка), **шумка**, жартівлива **коломийка** відзначаються експромтністю виконання та актуальністю змісту. Вони можуть бути обрядові (найчастіше весільні, т.зв. "передирки", що виконуються як приспівки до танцю) та необрядові (родинно-побутового характеру). Широку групу Ж.п. становлять пісні лір. циклу. Як правило, це побутові пісні, що висміюють негативні риси та поведінку людини (ледацтво, брехливість, родинно-побутові ситуації та стосунки: взаємини між подружжям, кумами, сусідами). Особливу групу становлять Ж.п. темою яких є зображення

стосунків між молодими людьми, часто пісня виконується від імені парубка або дівчини. Поширеним поет. засобом осміювання є **жарт**, глузування, як, наприклад, у відомій пісні "Ой під вишнею", у рідкісних випадках — зла іронія, гостра сатира ("Чи не той то Омелько").

У становленні укр. Ж. п. важливе значення мало існування вертепної драми (**інтермедії**), у якій вона стала невід'ємним худож. компонентом та знайшла своє місце у широкому колі укр. драм. тв. — водевілів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького, М. Старицького.

Наталія Лихоманова

ЖЕСТ (франц. *chansons de geste* — "пісні про діяння") — генетично пов'язаний з фольклором ліро-епіч. жанр, циклізовані героїчні поеми наспівного типу на іст. теми.

Ж. існували вже у IX ст. (за Менендесом Піндалем), хоча остаточно склалися в XI-XII ст., а в подальшому набули структурної визначеності в обробці **жонглерів**, які виконували епіч. пісні під акомпанемент віоли або арфи. Ж. характеризуються наскрізною темою та строфічною будовою (лессі), написані силабічним десятискладовим віршем, заснованим на асонансах, що замінені були згодом (XIII-XIV ст.) кінцевою римою. Ж. використовували постійні епітети, паралелізми, композиційні підхоплення. Пізніше Ж. зазнали впливу з боку **роману**, стали автор. (напр., "Дитинство Ож'є" Адена-ле-Руа). Завдяки італ. кантасторіям (співцям) Ж. проникають у Італію, їх відбиток можна знайти в "Закоханому Орландо" М. Боярдо та "Несамовитому Орландо" Л. Аріосто.

Борис Іванюк

ЖИТІЄ (або житійна література) — з болг. (див. також "агіографія" — від *ahios* — святий, *grafo* — пишу) — жанр біографії св. христ. Церкви (православної або католи.), проповідників, аскетів, мучеників, сповідників, юродивих. Ж. виникло на тлі розкладу ант. біографії на зразок Плутархової. Якщо античність зробила центром уваги людину, котра була втіленням громадянських чеснот, то христ. епоха підносить "обожнену" людину, громадянина Граду Божого. Звідси полярна спрямованість Ж. стосовно ант. біографії: воно зображує не громадянську діяльність особи й навіть не її вчинки, але духов. зростання. Наявністю фабули, діалогів, ін. персонажів, навіть фантастики покликані лише відтінити психол. насиченість розповіді. Проте саме з ант. біографії утримано ідею дати читачам приклад для наслідування.

За часів катакомбного існування християнства Ж. складалися звичайно як мартирологи, тобто лаконічні переповідання про мучеників. З виникненням чернецтва почали створюватися Ж. пустельників, на зразок біографії засновника монашого служіння, св.

Антонія, написаної св. Афанасієм Александрийським у IV ст. н.е. Тоді ж було написано славетну "Сповідь" св. Августина, котра, претендуючи на житійність, дала проте міцну підтримку нов. жанру. Ранні Ж. надилися спогадами чи переказами сучасників про ту чи ін. непересічну особистість та її подвиги (Антонія Фіваїдського чи Симеона Столпника та ін.), і відзначалися поетичністю та мальовничістю. Почасти до того спричинювалися й не забуті ант. традиції. В них, згідно з літ. етикетом раннього сер. віччя та пізньої античності виразно змальовано атмосферу чудесного, присутні ареталогічні мотиви, як в описі **видінь** св. Антонія Вел. У тканину нов. жанру впліталися міфол.-фольклор. і ант. літ. сюжети та мотиви (напр., мотив змібєорства й вивільнення діви від змія в Ж. Георгія-Побідоносця) або навіть мотиви притчі, легенди, анекдоту. Використовували Ж. й монастирський фольклор. У свою чергу Ж. стає джерелом фольклору: **легенди**, пісні **жонглерів** або **духовні вірші**. В ці часи зацікавленість сюжетом, діалогом або яскравістю образу була не менш важливим моментом, ніж дидактика.

Ранні Ж., як і ант. тв., ділилися структурно за трихотомічним принципом: передмова, гол. частина та епілог. Ж. рано почали групуватися в зб. для церк. потреб — для вшанування пам'яті святого, в котрого пам'ять твориться. Так виникли календарні збірки — **Мінеї** Службні (по місяцях на цілий рік) та **Четві** **Мінеї** (себто "для читання"). Окрім того, склалися Прологи (скорочений варіант Мінеї), Торжественники та Соборники (зб. Ж. найбільш значних святих). Некалендарні зб. — патерики (Отечники) групують матеріал за алфавітом ("Абетковий Патерик") або ж тематикою; часом — за локальним принципом виникнення в тих чи ін. монастирських центрах (Лимонар — "синайський патерик" і Москва-Лавсаїк — "егип. патерик" Палладія та ін.).

В IX-X ст. Ж. стає поступово явищем **масової літератури**, набуваючи рис політ. заангажованості, тенденційності та холодного дидактизму. Цей тип Ж. формується у Візантії, у Симеона Метафраста (2-а пол. X ст.), котрий був, проте, впливовим агіографом для Сх. й Зх. Неповторні риси героя поступаються графарету, котрий має гарантувати відчуття "ідеальності": герой Ж. обов'язково народжується від благочестивих батьків, змалку тяжіє до аскетичних подвигів, виявляє здатність творити чудеса, які продовжуються звичайно й після його мирної смерті, як правило, на могилі. Панегіричний тон сягає вершини в похвалі, що винчає Ж. Риторика бере гору над поетикою. Ця схематичність скоро поступається на Зх. белетризованому, поет. викладу (Волфганг Геррідський, X ст.; Якопо де Воратіне, XIII ст.; Петр Наталібус, XIV ст.).

Тенденція створити систематизований звіт житійної л-ри спостерігається на католи. Зх. в часи Реформації, коли протестанти почали

заперечувати культ святих як такий. Почали видаватися "Мартиролог англійських святих" (1562), "Мартиролог англійський" (1608), "Мартиролог іспанський" (1651). Величезний матеріал католи агіографії вдалося систематизувати єзуїтам: Ж. Боланд та товариство "боландистів" видають багатотомовий зб., що виходив друком з 1643 до 1903 рр. ("Acta sanctorum"). Поль. єзуїт П. Скарга створює 1579 р. свої "Життя святих". Проте спершу у зх. слов'ян складалися "княжі" житія, бо можновладці й були першими героями християнізації (напр., чес. Ж. Вацлава й Людмили). Разом з тим, тут поширювалися типові лат.-чес. Ж., подібно як і у Словаччині (легенди про св. Сворада й Бенедикта та про св. Стефана).

У православно-візант. регіоні (півд. слов'яни, Румунія, Кавказ, Сірія, Ефіопія) Ж. склалися переважно на основі пізніх візант. нормативів (за винятком Вірменії з її раннім церк. відмежуванням від Візантії).

В Київ. Русі Ж. стали відомі завдяки старослов'ян. (болг.) перекладам з грец. мови богослужбних зб. (Четій, Прологів та Патериків). Оригінальні київ. Ж. спершу виникали, як і в зх. слов'ян, у вигляді "княжих": Ж. Бориса та Гліба, котре стверджує ше незвичні христ. чесноти згублених князів (XI ст.), Володимир, Ольги, Мстислава, Михайла Чернігівського. Виникають й типові монастирські Ж., напр. св. Антонія та Феодосія Печерських (XI-поч. XII ст.), що складають основу Києво-Печерського патерика (поч. XIII ст.). Відомі почасти й імена перших вітчизняних агіографів — напр., Нестора Печерського.

Подальший розвиток жанру на укр. ґрунті являє досить багату картину, незважаючи навіть на руйнацію культури за часів монг. навали. Нове піднесення жанру почалося в ренесансні часи, не без впливу зб. Скарги, досвід якого було широко використано, особливо у Києво-Могилянській Академії ("Patericon" С. Косова поль. мовою — перекладення Касіянівської редакції Києво-Печерського патерика; подальше упорядкування тексту цієї пам'ятки Й. Тризною та К. Холошевським). Аж до XVIII ст. в київ. та ін. укр. духов. центрах накопичувалися друковані й рукописні Ж. та зб., які часом оброблялися визначними майстрами слова (напр., І. Галаятовським; XVII-XVIII ст.). Апофеозом є творчість св. Дмитра Туптала — чотиритомовий варіант Четій-Мінеї (1683-1705), котрий уявляв спільну роботу укр. та рос. книжників, розпочату ще за Івана Грозного московським митрополитом Макарієм, котрий понині є для правосл. церков України, Росії та Білорусії опорою в богослужбній та просвітницькій діяльності.

Рос. агіографія, якщо проминути написані скорше в дусі воїнських повістей Ж. Олександра Невського, Довмонта Псковського та Дмитрія Донського, складалася як така майже цілком під **другим південнослов'янським впливом** (кін. XIV — поч. XV ст.).

Часом рос. агіографія прямувала власними шляхами (оригінальний переспів фольклор. сюжету про мудру діву в "Ж. Петра та Февронії", побутовий колорит Ж. св. Юліанії Дазаревської, старообрядницькі Ж. боярині Морозової, Івана Неронова). Найбільш оригінальна барокова автобіографія Аввакума, типол. споріднена з більш раннім Ж. — автобіографією св. Терези Іспанської (XVI ст.).

Надзвичайно популярним стало "Житіє Алексія, чоловіка Божого", створене за кордоном на основі поетизації ранньохрист. ідеалу, й сприйняте в країні, де не було споконвіку ані приватної власності, ані політичного ґрунту для особистої гідності, як маніфест прав приниженої, й разом богообраної індивідуальності. Воно відоме ще з Київ. часів, але безліч разів переписувалося в Росії й стало взірцем для створення численних нов. житій.

Сьогодні Ж. обома ортодоксальними церквами творяться в основному на клас. зразках, як от, напр., нещодавно канонізованих св. А. Рубльова та митрополита Макарія.

У пд.-слов'ян. л-рах жанр Ж. в умовах османського поневолення продовжував бути актуальним аж донедавна. У болгар XVI-XVII ст. образи св. Іоана Хрестителя та Миколи Мірлікійського переосмислено було як захисників бідних селян. "Житіє царя Уроша" серб. патріарха Паїсія (1642) сповнене згадок про минулу велич. Особливо драматичне "Житіє та страждання грішного Софронія" (1803-1805) — автобіографія Софронія Врачанського — плач поневоленого в атмосфері терору та приниження.

Подібне спостерігається й в л-рі Ефіопії, в якій аж до XX ст. Ж. стародавн. царів правили за публіцистичні заклики.

Варто відзначити типол. подібність до христ. Ж. життєписів діячів буддизму, напр., "Історію буддизму в Індії" тибетця Таранати (1608) або "Зібрання тв. Сронцзан-Гампо", "Сказання про Золоту Вервилю", "Сказання Панди", "Кн. дорожніх настанов", "Царські розповіді" V-го Далай-лами (1617-1682). Зрештою у XVII ст. ця традиція занепадає в Тибеті, але триває на околицях буддійського світу (життєписи монг. лам XVII ст.).

Україн. оригінальним є включення до візант. православної агіографії життя самого Будди, котрого змальовано тут як святого Йоасафа, царевича інд. (на Русі це Ж. відоме як "Сказання про Варлаама та Йоасафа").

Включення трад. житійного сюжету або самої ідеї Ж. до нов. л-ри є поширеним явищем. Тв. Д. Дефо про Робінзона й численні його наслідування виникають на основі поетизованої моделі "анакорета"-самітника. Те ж можна сказати про роман-біографію та **роман виховання**, джерела яких — в "Сповіді" Августина й агіографічних тв. сер. віччя. Ця форма виразно вплинула на Л. Толстого, герої якого, починаючи від трилогії про Ніколіньку Іртеньєва й аж до повісті "Отець Сергій", завжди

прагнули побудувати своє життя на основі суворого христ. стереотипу поведінки.

В радянський час традиції життєвої л-ри непомітно передавалися жанру "геротичної біографії", напр., серії "ЖЗЛ", в якій спрощувалися її модернізувалися в офіційному дусі життєві шляхи видатних осіб. Те ж можна сказати про використання біографічного методу у викладачній л-ри у вишій та особливо сер. школі.

Але в цілому секуляризована л-ра XIX-XX ст. використовує життєві сюжети, мотиви й образи в дусі стилізації. Так, сюжет з Київського патерика про використання чорта для мандрівки, що відмайнувся у новгородському житті єпископа Геннадія (той хотів летіти чортом до Єрусалиму), використано О.Пушкіним в жартівливому вірші: не менш невимушено використав його М.Гоголь ("Ніч перед Різдом").

Суто естетизовану **стилізацію** Ж. подає європ. л-ра XIX-XX ст. Така, напр., "Спокуса св. Антонія" Г.Флобера, насичена фантазмагоріями в дусі картин Є.Босха. А.Франс артистично стилізував новели "Перламутрової скриньки" під "Золоту легенду" Я. де Ворягіне. Число таких прикладів величезне, особливо в л-рі поч. XX ст., коли стилізація під Ж. набуває неосяжного характеру. Зокрема це спостерігається в рос. л-рі: Темі віддають належне О.Ремізов, Б.Зайцев, Ф.Сологуб, Л.Андреев; дехто, як Ремізов, шукає тут перш за все стилістичної барвистості, декоративності, дехто, як Сологуб або Андреев, здобувають з форми життя енергію потужного філос. узагальнення, часом з богоборчим відтінком ("Життя Василя Фівейського"). Спостерігається тенденція до створення "анти-життя" у радикалів XIX ст. ("Пани Головлюви" М.Салтикова-Щедрина, які проте закінчуються суто христ. розкаянням грішника).

Семен Абрамович

ЖИВНІ ПІСНІ або **ЖИВНИКИ** — частина **календарно-обрядової поезії**, органічний складник літнього циклу обрядів, що вони пов'язані із забезпеченням і збиранням урожаю. Такі обряди — зажинки і обжинки — припадають на липень-серпень (адже серпень — місяць серпа). Відповідно Ж.п. поділяються на зажинкові, власне живні (жнивварські) та **обжинкові** (дожинкові), які складають більшу частину Ж.п. Отже Ж.п. супроводжують чи не найважливіші події сільськогосподарського року, близькі до трудових пісень (надто жнивварські пісні). Разом із тим, поаяк Ж.п. дуже давні за походженням, то вони відображають поганські уявлення, є складником обрядових дій, мета яких — вплинути на щогорічний та наступний урожай.

Людмила Волкова

ЖОМОНЧІ — виконавці кирг. нар. поем, надто "Манаса".

Див **Жірші, Манасчі**.

Анатолій Волков

ЖОНГЛЕРИ — (франц. *jongler* лат. *joculator* потішник, шуткар). 1. Назва професійних акторів, музикантів та співаків, які мандрували по всій Європі і доходили до Палестини, Єгипту, Індії. Була поширена також лат., узагальнююча назва — **гістріони**. У різних країнах Ж. іменувалися по-різному: у Каталонії — **джоглари**, в Іспанії — **хуглари**, в Німеччині — **шпільмани**, в Англії — **менестрелі**. Можна говорити про відмінність у нац. школах, про нац. пристрасті тощо, проте суть вистав була однаковою. Типові до Ж. подібні **гусани** у Вірменії, **шамакаї** у Волзькій Болгарії та казанських татар, **кизикчі** (**маскхарабози**) в Узбекистані, **скоморохи** на Русі.

Ж. продовжували традиції ант. **мімії** та дружинних співаків-оповідачів варварських племен. Творчість Ж. досягла розквіту в XIII-XV ст. разом з розквітом міської та придворної культури й існувала до сер. XVIII ст. (в Австрії цехова община шпільманів проіснувала до 1782, а в Росії скоморохи органічно ввійшли у ярмаркове дійство).

Ж. були універсальними акторами. При необхідності вони могли бути співаками, оповідачами, поетами, мімічними акторами, ляльководами, танцюристами, наїзниками, дресирувальниками, музикантами, фокусниками, імітаторами та ін. Втілюючи у своїй творчості синтез усіх видовищних мист-ств, Ж. задовольняли будь-які побажання святкового натовпу. Однак синкретизм їхньої творчості не виключав певної спеціалізації.

Переслідувані у різних країнах вишим духовництвом, Ж. проте брали активну участь у рел. церемоніях та святах (під час співу **псалмів** та **гімнів** грали на муз. інструментах, у літургійну драму вводили елементи **буфонади**, сприяючи тим самим утворенню нов. драм. жанрів, у **містеріях** XIV-XVI ст. виконували ролі янголів з арфами), гостинно приймалися у феодальних замках, монастирях, заїздах та ін. Мандруючи, як правило, невеличкими групами, могли об'єднуватись у групи до ста чоловік.

Ж. були не тільки мандрівними акторами, але й оповідачами та героями низки літ. жанрів: франц. **ле. фаблію. жєст**. Ж. не лише виконували їх, але незрідка самі створювали. Улюбленим героєм фаблію був кмітливий горолянин, або й сам Ж. ("Про святого Петра жонглера"). Із жонглерського репертуару вирости клас. вірші зх.-європ. героїчного епосу: франц. "Пісня про Роланда", ісп. "Пісня про мого Сіда", нім. "Пісня про Нібелунгів" тощо.

Впродовж віків Ж. були майже єдиними посередниками в культ. спілкуванні європ. народів і країн. На межі нац. культур відбувалися їх взаємний вплив і збагачення. У синкретичній творчості Ж. виникли початкові елементи багатьох видів мист-ва: музики, балету, коміч. театру, цирку, естради тощо.

2. Циркові виконавці, що володіють мист-вом підкидати і ловити волночас декілька предметів.

Андрій Близинок

ЗАГАДКА (англ. *riddle*, фр. *enigme*, нім. *Ratsel*) — один з найбільш своєрідних, з домінуючою інтелектуальною функцією, жанрів нар. творчості. Жанру З. підпорядкований тип висловів (**паремій**, текстів), суть семантики яких складають аналітичні процедури (з одночасними процесами перетворення та ідентифікації) по створенню образно-інакомов. описової частини (власне З., сигніфіката, кода) з імпліцитно заданим об'єктом опису (відгадкою, денотатом). Складність наук. дефініції З. полягає у її словесному тавтологізмі, поаяк З. народжується водночас з відгадкою. Запропоноване визначення відбиває саме цей аспект. Суч. дефініції З. здебільшого зорієнтовані на сприйняття паремій у контексті заг. теорії **дискурсу**; в них З. та відгадка "розводяться" у різні смислові площини з акцентуацією операційних взаємин між ними. Проблема походження З. залишається недостатньо висвітленою. Вчені **міфологічної школи** (Ф.Буслаєв), досліджуючи сканд. епос, "Вірш про Голубину книгу", самі З. доводили їх міфол. генезу. Вони вбачали джерела З. у запитувально-відповідальних формулах космогонічних переказів про поч. світу і першолюдн. ототожненні макро- і мікрোকосмосу. З міфол. позицій розглядали З. О.Потебня, І.Франко.

За суч. дослідженнями (В.Топоров, Т.Ців'ян) формування З. пов'язане з комплексом фундаментальних явищ міфоритуальної культури: універсальною міфопоет. світоглядною концепцією — "деревом світовим", порубіжними ритуалами річного і вікового циклів, творенням Всесвіту та ін. "Світ. дерево" (трихотомічна вертикальна "будова" Всесвіту) як загальноохоплювана система міфол. суп. свідомості, трансформувавшись, стане одним із основних чинників фольклор. культури взагалі, в тому числі З. У З., співвідносних з світ. деревом, реалізуються властиві йому породжуючі, часові, просторові, генеалогічні і числові функції: "Дуб-дуб довговік, на ему 12 гіллів, на кожній гіллі по 4 гнізді, а у кожному гнізді по 7 яєць і кожному ім'я є". (Номис; відгадка — рік). На думку Топорова З. такого типу "мають відношення не тільки до року, але і до самого світ. дерева, яке, по суті, в них описується. Взагалі можна вважати, що, принаймні у ряді традицій, **міфологема** про світ. дерево являє загадку *par excellence*, з якої виникли всі основні семантичні типи загадок". Про З. "Сидить півень на вербі, пустих коси до землі" (Номис; відгадка — Сонце) Франко писав, що "тут небо, зовсім у дусі пв. міфології, предстает як світ. дерево (*Weltesche*), з часом перемінене на вербу".

Ін. винятково важливу міфоритуальною моделлю З. було творення Всесвіту напередодні нов. року (у слов'ян — зимове сонцестояння). Різноманітні джерела трад. культур свідчать про вправу із З., своєрідні інтелектуальні турніри на межі ст. і нов. року, коли, за прадавн. уявленнями,

у вирішальному двобої сходились руйнівні сили Хаосу з силами Космосу, ініціюючими виникнення, упорядкування і взагалі буття Всесвіту. Людина сакральним Словом (вербальна магія), адресованим Творцю (тотему?), намагалася сприяти життєдайному акту — народженню Світу-покровителя. Тому праягадки, за реконструкцією Топорова, пропонувалися у певній послідовності, залежно від порядку творення макро- і мікрোকосмосу: хаос — небо і земля — сонце, місяць і зірки — час і числа — рослини — тварини — людина — дім тощо. (Пор. аналогію з "Голубиною книгою": *Отчего начался у нас белый свет; — отчего у нас солнце красное; — отчего у нас млад светел месяц; — отчего у нас звезды частые; — отчего у нас зори светлые?*...).

Подібно творяться частини світу з розчленованого тіла "першолюдн.", що відображає реальну процедуру з людською офірою.

Таким чином, розпадання у порубіжні (крит.) ситуації Світу у Хаосі з наступною інтеграцією Космосу з фрагментів природи відбувалось за певним алгоритмом запитувально-відповідальної форми, суголосним концептуальним принципам бінарності і діалогу первісної міфоритуальної культури. Праягадки були спрямовані не стільки на відгадування, скільки на безумовне знання відповіді з її домінуючим вітальним сакралізованим сенсом.

Оскільки міфол. свідомість уважала людину частиною заг. Космосу, то природно, що її життя у перехідні періоди також супроводжувалось загадками ("випробовування" загадкою перед царюванням, напередодні одруження — у текстах казок, під час сватання — в системі весільного обряду, при досягненні зрілості — "дівка-семилітка", вирушенні в дорогу — "направо підеш...", відходом у потойбічне життя — З. Сфінкса). Характерно, що чужинець т.ч. підлягав випробуванню З., й неспроможність довести свою належність до даного культ. коду в системі архаїчного мислення ("свій" — "чужий") мала коштувати життя. Шодо цього яскрава постать Глума з тв. Дж.Р.Толкіна "Володар кілець", що бавиться з перехожими, наче Сфінкс пн. Світу. Саме таким чином Глум — житель темних, брудних вод, "підземного" світу — символ "смертної загадки".

Суп. свідомість з розвитком соц. буття еволюціонувала від міфол. світобачення до "реаліст.", понятійного, що призводило до суттєвих семантичних видозмін, трансформацій прадавн. концептів, образних структур. З. як вагома частина трад. культури європ. народів сформувалась в іст. епоху — принаймні переважна більшість зафіксованого корпусу текстів. Функціонуючи у понятійній мислетвор. системі, відокремившись від сакрального ритуалу, вони, окрім постійної інтелектуальної, отримали естет., ігрові, дидактичні та ін. ознаки. З. як складник світоглядної і інтелектуальної

ЗАГАДКА ВІРШОВАНА

діяльності людини охоплюють найрізноманітніші сфери життя. У наш час З. — один із активно побутуючих жанрів нар. творчості, на якому рельєфно проступають результати професіоналізації митців. Цим пояснюється той факт, що засоби об'єктивації образної аналітичної думки вийшли за межі вербальних: існують З. формульні (математичні), графічні, фонетичні, предметні та ін.

З погляду теорії тексту З. являє собою трикомпонентний дискурс, який складається з формулювання тексту, запитання ("що це?") і відповіді; перший компонент в реалізації З. є обов'язковим, він існує у вигляді вербалізованої реальності; два інших — факультативні. З. діалогічно незалежна від наявності чи відсутності реципієнта. За формально-мовленевими ознаками (невел. за обсягом семантично завершений дискурс) З. належить до класу мал. дискурсних форм (типу **приказка**, **приповідка**, **велерізм** тощо) і становить предмет і об'єкт вивчення такої вагомої галузі суч. фольклористики, як **пареміологія**.

Одне із перших міркувань стосовно З. належить Арістотелю, який вважав її різновидом метафори ("метафори включають в себе загадку"). Термін "З." у сх. слов'ян зафіксовано 1649. Визначення З. в укр. фольклористиці вперше запропонував І.Срезневський: "Загадки. Плод народного остроумія. Они вообще носят отпечаток какой-то обдуманности и затейливости". Сучасні авторитетні пареміологи Р.Джорджес і А.Дандіс кваліфікують З. як "вербальне висловлення, яке містить один, два або більше дескриптивних елементів (ДЕ). Ці дескриптивні елементи можуть знаходитись в **опозиції**, і референт їх повинен бути відгаданий". Семантичну природу З. удачно ілюструє логічний парадокс філософа Л.Вітгенштайна: "Загадки немає" — у тому розумінні, що З. є одночасно і відгадкою. Поетика З., надто типологія означувальних ("дескриптивних") елементів, логічні та естет. механізми їх утворення краще потребують подальшого висвітлення. З наук. доробку привертають увагу праці В.Шкловського, М.Рибнікової, В.Митрофанової, В.Анікіна, С.Лазутіна. Вартісний нарис про слов'ян. запозичення З. із сх. рел. л-ри належить акад. В.Перетцу. У зб. З. подаються переважно за тематичним принципом.

Федір Євсєєв

ЗАГАДКА ВІРШОВАНА — літ. жанр, що заснований на алегоричному визначенні ознак явища (**перифраз**) з настановою на їх розгадування.

Відтворюючи процес метафоризації, З.в. являє собою рівність між "очуженим" (незвичним) або зашифрованим баченням явища та його звичним (понятійним) визначенням. З.в. використовує стильові особливості фольклор.

загадки, а саме, синтаксичний паралелізм, риму, ритмічну врегульованість, анаграматичну підказку і т.д.

Своє походження З.в. як жанр веде від архаїчного ритуалу змагань в мудрості і сакральному знанні, характерних для всіх народів світу. Напр., давн.-інд. брагмани змагались в "знанні начал", в *brahmodya* — "виголошенні священних істин", перш за все, пов'язаних з космосом і його походженням. Так, в **гімнах** "Рігведи" в З.в. називались прикмети і атрибути трад. богів, а в **гімнах** "Аттарваведи" складались цілі ланцюжки аналогічних загадок.

В Давн. Греції подібні З.в. класифікувались за типами: апофаскон ("заперечуючий"), утіс ("нішо"), псевдоменос ("брехун"), антистрейфон ("звертаючий") і т.д., один з яких (гріф — "сіт") був теор. описаний учнем Арістотеля, творцем З.в., зокрема, жартівливих, Клеархом. По суті, до загадок відносяться і "апорії" (напр., Зенона Елейського), тобто питання, що не мають відповіді. Не без впливу З.в. склалась і давн.-грец. софістика.

У формі запитань і відповідей (строфа і антистрофа) існували т.зв. антифонні співи, в яких брали участь звичайно юнаки та дівчата, частіше всього в пору зустрічі приходу весни (Давн. Китай, В'єтнам та ін.).

Із З.в. можна зіставити й **кеннінг**, япон. **хайку**. Обмін В.з. був одним з різновидів **айтиса**.

Типол. близькими до З.в. є деякі види антистрофи як відповіді на попередню строфу (напр., у франц. поета XVI ст. П. де Ронсара) і навіть **вірші-тропи**.

У ширшому значенні З.в. співвідносна з поняттям мист-ва взагалі, що пояснюється, на думку голланд. вченого Й.Гейзінги, її зв'язком з грою як основною властивістю людської культури. Крім того, З.в. має й екзистенційне значення. Будучи генетично зумовленою ритуалом жертвопринесення як складовою частиною обрядової дії, вона часто мала "фатальний" характер, бо від відповіді на неї залежала доля і навіть життя того, кого запитували. Це відображено як у фольклорі (надто у **казках**), так і в іст. пам'яті людства (напр., випробовуванням З.в. піддався цар Соломон царицею Савською, Заратуштра мудрецьми царя Виштаспі, інд. гімносфісти — Александром Македонським і т.д.).

Що ж до В.з. то говорити про її неперервно стійку традицію не можна. Мабуть, найпродуктивнішим періодом її розвитку в європ. л-рі є Сер-віччя. Напр., 100 тривіршових "Загадок Симфосія", створених в Африці в V-VI ст., що і викликали чисельні **наслідування**, зокрема, анонімні "Бюрнські загадки" (поч. VII ст.); "Загадки" Альгейма (VII-VIII ст.), що послідовно складаються з 4, 5, 6 і т.д. до 83 рядків і викликають наслідування (Татуін, Гветбрехт), З.в. і відгадки Алкуїна (VIII-IX ст.), що нагадують сканд. кеннінги, Страбона (IX ст.) і т.д.

В рос. поезії В.з. представлена іменами Ю.Нелединського-Мелецького, що створив "Загадку акростичну", тобто загадку-акровірш, В.Жуковського, С.Маршака та ін. В укр. поезії до В.з. звертались Л.Боровиковський, Л.Глібов, Ю.Федькович, І.Франко та ін.

Борис Іванюк

ЗАГОЛОВОК або **НАГОЛОВОК** — автор. назва тв., що є структурним складником тексту, першою його вирізненою, графічно виділеною архітектонічною частиною. Назва має сконцентрувати сенс мист. твору, відобразити автор. задум, привернути увагу до доміантних складників тв. Про вагомість З. писав, зокрема, І.Кочерга: "Назва <...> при всій своїй стислості є насамперед синтез, душа твору, і потрібне чимале вміння, щоб кристалізувати в двох-трьох словах що душу. Назва <...> повинна бути точною, стислою, характерною <...> витікати з сюжету, з характерів або з основної ідеї твору".

У давнину З. розташовувались наприкінці рукопису (сувою або кн.). До XVIII ст. переважали довгі З., які містили різноманітну інформацію про даний тв., своєрідну анотацію. Напр., "Се повісти временных лѣтъ, откуда есть пошла Русская земля, кто в Киевѣ нача первѣе княжити и откуда Русская земля стала есть" (21 слово). Така багатослівність була характерна й для З. тв. худож. прози. Так, повна назва "Робінзона Крузо" Д.Дефо складається з 49 слів, "Гулливера" Дж.Свіфта — з 15 слів. Л-ра новішого часу тяжіє до стислих З. Довгі докладні З. вживаються як засіб **стилізації** під старовину ("Вогненний ангел" В.Брюсова — 63 слова), чи роман австр. письменника Х. фон Додерера (1896-1966) "Освітлені вікна, або Перетворення дійсного радника Юліуса Цихала на людину", роман К.Воннегута "Бійня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей", іст. повість Б.Окуджави "Мерсі, або Пригоди Шипова. Старовинний воведіль".

Поетика З. пов'язана з поетикою всіх структурних рівнів худож. тв. З огляду на те, що саме наголошено в З., їх можна поділити на групи. Така класифікація З. дещо умовна. Окр. З. можна зараховувати до двох груп водночас. З. — **гол. персонаж**: назви майже всіх ант., ренесансних і класицистичних трагедій, "Фауст" Й.-Ф.Гьоте, "Наталка-Полтавка" І.Котляревського, "Айвенго" В.Скотта, "Гобсек" О.де Бальзака, "Євгеній Онегін" О.Пушкіна, "Пан Тадеуш" А.Міцкевича, "Назар Стодоля" Т.Шевченка, "Микола Джеря" І.Нечуя-Левицького, "Я, Богдан" П.Загребельного (ше дуже численна група З.). Варіантом цієї групи є назва тв. іменами двох персонажів: "Тристан та Ізольда", бл.-сх. **дестани** "Лейла і Меджнун", "Ферхад і Ширін" ("Хосров і Ширін"), "Тахре і Зухра", груз. нар. епос "Абессалом і Етері", "Ромео і Джульєтта" В.Шекспіра, "Баба Параска і баба Палажка" І.Нечуя-Левицького. Персонажі в З. можуть бути названі не лише за якоюсь спільністю але й за

протиставленням: "Лускунчик і мишачий король" Е.Т.А.Гофмана. З.-**персонажі**: "Дами і гусари" гр. О.Фредра, "Три мушкетери" О.Дюма-батька, "Селяни" В.Реймонта. З. може бути також кличка тварини: "Біле ккло" Дж.Лондона. З.-**персонаж**, крім номінації, може наголошувати на позитивному чи негативному автор. ставленні до дійових осіб: "Бідна Ліза" М.Карамзіна, "Сердешна Оксана" Г.Квітки-Основ'яненка, "Знедолені" В.Гюго, "Моральність пані Дульської" Г.Запольської. З. типу вказаних повістей Карамзіна та Квітки відображують не лише автор. модальність але й модальність цілого літ. напрямку — сентименталізму. З. — **тема**: "Дворянське гніздо" І.Тургенева, "Земля", "Вишневий сад" А.Чехова, **проблема**: "Батьки і діти" Тургенева, "Кому на Русі жити добре" М.Некрасова. Можливі З., де поєднано ознаки теми та проблеми: "Війна і мир" Л.Толстого, "Російський ліс" Л.Леонова. З.-**ідея**: "Лихо через розум" О.Грибоєдова, "Воскресіння" Л.Толстого. З.-**образ-предмет**, що має визначальну сюжетну й символічну вагу в тв.: "Викрадений лист" І.Л.Каралжале, "Вишневий сад" А.Чехова, "Золотий ланцюг" і "Пурпурові вітрила" О.Гріна, "Засіб Макропулоса" К. Чапека, "Алмазне жорно" І.Кочерги. З. — **місце дії**: "Кентерберійські оповідання" Дж.Чосера, "Вечори на хуторі біля Диканьки", "Миргород" М.Гоголя, "Малостранські оповідання" Я.Неруди, "Лурд" Е.Золя, "Бориславські оповідання" І.Франка, "Петербург" А.Белого, "Празькі куранти" Назима Хікмета. З. — **час дії**: в минулому ("Хроніка часів Карла IX" П.Меріме, "93-й рік" В.Гюго), у сьогочасності, або й у майбутньому ("1984" Дж.Оруелла). З. можуть вказувати водночас на тему й на час дії ("Хрестоносці" Г.Сенкевича).

Поширені З. — **тропи**: порівняння ("Глитай, або ж Павук" М.Кропивницького), **метафори** ("Лялька" Б.Пруса, "Блошиця" та "Лазня" В.Маяковського), **символи** ("Камінний хрест" В.Стефаніка, "Камінна душа" Г.Хоткевича), символічний сенс можуть набувати в назвах природні явища ("Гроза" О.Островського, "Зелений промінь" Т.Гарді, "Перед сходом сонця" та "Перед заходом сонця" Г.Гауптмана, "Світло в серпні" В.Фолкнера), **алегорії** ("Досвітні вогні" Лесі Українки, "Каменярі" Франка), **метонімії** ("Борислав сміється" Франка, "Гомоніла Україна" П.Панча), **гіперболи** ("І довше віку триває день" Ч.Айтматова), **оксюмори** ("Мертві душі" Гоголя, "Живий труп" Л.Толстого).

Цікавим випадком є той, коли в назві слова набувають значення контекстуальних **антонімів**: "Червоне і чорне" Стендаля, "Кролики та удави" Ф.Іскандера. Антоніми можуть претендувати теж на всезагальність, на цілісне антитезування: "Війна і мир" Л.Толстого.

З. можуть оформлятися як **риторичні фігури**: "Подивись на свою домівку, Янголе" Т.Вулфа, "Гей, хто-небудь" В.Сарояна, "Бувай здоровий, школярє!" Б.Окуджави, "Прошавай, Гульсарі!" Чингіза Айтматова.

Окр. групу складають З., що позначають лише якусь кількісну ознаку: "Книга тисячі й однієї ночі", "Декамерон" Дж.Бокаччо, "Пентамерон" Маргарити Наваррської, "Історія світу в 10 1/2 главах" Дж. Барнса.

Досить поширене називання тв. фразеологізмами, крилатими словами ("Вогнем і мечем" Г.Сенкевича) або **прислів'ями** ("На всякого мудрія досить простоти" О.Островського, "І один у полі воїн" Ю.Дольд-Михайлика).

З. відображує жанр, приналежність тв. Тому як З. може використовуватися автор, жанр (часто кваліфікаційно) визначення: "Сповідь" Аврелія Августіна, "Сповідь" Ж.Ж.Русо, "Сповідь сина віку" А. де Мюссе, "Казки матінки Гусині" Ш.Перро, "Подорож з Петербурга в Москву" О.Радішева, "Подорож у Арзрум" О.Пушкіна, "Посмертні записки Північного клубу" Ч.Діккенса, "Старовинні чеські перекази" А.Ірасека, "Лісова пісня", "Давня казка" Лесі Українки, "Балада про Захід і Схід" Дж.Р.Кіплінга, "Сага про Форсайтів" Дж.Голсуорсі, "Оповідання з однієї кишені", "Оповідання з другої кишені", "Книга апокрифів" К.Чапека, "Оптимістична трагедія" В.Вишневського, цикл "Сонети до Орфея" Р.М.Рільке, "Записки кирпатого Мефістофеля" В.Винниченка, "Педагогічна поема" А.Макаренка, "Поема Гори", "Поема Кінця", "Поема Драбини", "Поема Повітря" М.Цветаєвої, "Поема без героя" А.Ахматової, "Поема дощу" Б.Ахмадуліної, "Балада про перукаря" П.Маркіша. В подібних випадках жанр, назва-З. часто містить у собі вказівку на ставлення автора до певної традиції: "Небожественна комедія" З.Красінського, "Людська комедія" Бальзака, "Слово про рідну матір" М.Рильського.

Чи не частіше, ніж пряме називання, жанр, визначеність дається в З.: приміром, у біографічних (автобіографічних) романах та повістях (трилогія С.Аксакова "Сімейна хроніка", "Спогади"; "Дитячі роки Багрова-внука"; трилогія Л.Толстого "Дитинство", "Отроцтво", "Юність"; "Підліток старих часів" Ф.Моріака) або в сімейних романах ("Пани Головлєви" М.Салтиков-Шедріна, "Брати Карамазови" Ф.Достоевського, "Люборазкі" А.Свідницького, "Буденброки" Т.Манна, "Життя Імтеургіна-старшого" юкагірського письменника Текі Одулока, "Сестри Річінські" І.Вільде).

Існує обопільний зв'язок З. і літ. **напрямом**. З од. боку, показовий приклад, коли назва кн. так точно визначила сутність напрямку, що дала йому назву: "Сентиментальна подорож" Л.Достоевського. З ін. боку, напр., характерні назви низки тв. письменників-натуралістів, що наголошують біологічно-сексуальну сутність дійових осіб: роман "Людина-звір" Е.Золя, драма "Пашоки" Гауптмана, драма "Чоловік", "Жінка без ганджу", зб. оповідань "Людський звіринець" Г.Запольської.

З. відбивають нац. традицію та традицію міжнар. взаємин. Так, напр., на поль. культуру протягом віків впливали католицтво, лат. мова і латиномов. писемність. Глибоко вкоринилася лат. фразеологія. Відображенням цього є З. Якшо в романі Сенкевича "Quo vadis?" лат. З. умотивований тим, що дія відбувається в Римі I ст. н.е., то "Bene nati" Е.Ожешкової, "Polonia irentata" А.Немоєвського, "Homo sapiens" С.Пшибишевського відображують поль. життя кін. ХІХ - поч. ХХ ст. Досить сильна була латиномов. традиція в Україні. На поч. ХХ ст. орієнтація на цю традицію підсилювалася прагненням до європеїзації укр. письменства. Відтак відповідні З.: Франко — "Voа constrictora", "Semper tito"; М.Коцюбинський — "Personā grata"; Лєся Українка — "Contra spem spero", "Slavus-sclavus", "Fiat nox", "Ave regina"; М.Вороний — цикли "Amoroso", "Ad astra", "De mortuis", "Гуморески. Cum grano salis". Менше зустрічаються подібні З. в рос., болг., л-рах, які не були безпосередньо зв'язані з латиномов. традицією. Нечисленні винятки лише підтверджують це положення. Лат. З. застосовує Брюсов, наголошуючи орієнтацію на ант. і європ. культуру: зб. поезій "Me eum esse" (1897), "Tertia vigilia" (1900), "Urbi et orbi" (1903), "Mea" (1924). В окр. випадках З. можуть відбивати латиномов. традицію опосередковано. В поезії С.Чеха "Ad majorem dei gloriam" використання єзуїтського девізу і рефренне його повторення в тексті має антиклерикальний викривальний сенс. З. алегоричної казки "Attalea princeps" (1880) рос. письменника В.Гаршина — ботанічна назва рослини.

З. містять естет. сигнали, позначки про джерела, які автор у той чи ін. спосіб використав. Це можуть бути цитати з фольклору: "Ой не ходи, Грицю, тай на вечерниці" М.Старицького, або "У неділю рано зілля копала" О.Кобиланської, або з л-ри: назва роману Айтматова "І довше віку триває день" — рядок з вірша Б.Пастернака "Єдині дні". Частіше, звісна річ, З. містять відомості про ідейно-твор. близькість між письменниками. З. "Камінний господар" Лесі Українки підказує зіставлення з традицією саме "Камінного гостя" Пушкіна (а не ін. численних тв. про Дон Жуана). В білор. поезії склалася засада, наслідуючи "Кобзар" Шевченка, називати зб. віршів нар. інструментом чи нар. виконавцем: Ф.Богушевич — "Дудка білоруська", "Смий білоруський", "Скрипка білоруська", Я.Купала "Жалейка", "Гусляр". **Образні аналогії**, перенесення запозиченого образу-персонажа в нові іст. й нац. умови підкреслюються. З. "Новий Дон Кіхот, або Сто шаленств" поль. комедіографа графа Фредра, рос. моралістично-сатир. романи: В.Наріжного "Російський Жилбаз, або Пригоди князя Гаврила Симоновича Чистякова" (1814) і Й.Сенковського "Російський Жилбаз, пригода Олександра Сибирякова, або Школа життя" (1839), комедія чесь. драматурга В.Незвала

"Новий Фігаро" (1935), тур. автора Назима Хікмета "Тартюф-59". Окр. випадок — З. що звучить полемічно щодо трад. ідейно-образного матеріалу: іст. повість поль. письменника Л.Кручковського "Кордіан і Хам" (1932) — полемічна образна аналогія до трагедії Ю.Словацького "Кордіан". Гумор. забарвлення має З., що об'єднує мікроцикл з двох "жартливих" оповідань В.Шишкова: "Шерлок Холмс — Іван Пузіков". Традиція в назві літ. тв. може виступати теж як **алюзія** ("Потоп" Сенкевича — алюзія на бібл. Всесвітній потоп).

У назвах тв. на трал. сюжети майже завжди має місце номінативне підкреслення зв'язку з першоджерелом: "Гамлет Шигровського повіту" І.Тургенева, "Гамлет, або Довга ніч доходить кінця" А.Дебліна, "Доктор Фаустус" Т.Манна тощо.

Жанр. традицію може відображати ономастична структура З. Вергілій (70-19 р. до н.е.) написав рим. епопею, наслідуючи не лише основні жанр. ознаки гомерівських епопій, але й створив на кшталт "Одіссеї" та "Іліади" З. своєї епопеї "Енеїда". В подальшому така словотвірна модель: ім'я гол. героя, або назва держави + суфікс **-іда, -ада**, — стала жанр. традицією героїчної епопеї часів **Відродження** ("Тесеїда" (1339-41) Дж.Бокаччо; "Лузіади" (1572) порт. поета Л. ді Камоенса) та класицизму ("Франсіада", 1572, франц. поета П. де Ронсара; "Генріада", 1728, Вольтера). Численні подібні іменування у традиції рос. **класицизму**: "Петріада" (1730) А.Кантеміра, "Дмитріада" П.Сумарокова (17), "Россіада" (1779) М.Хераскова. Ще з поч. ХVІ ст. ця **традиція** стала пародіюватися. Постають назви-пародії: "Мухомла" — одна з трьох поем, що склали "Макаронію" італ. поета Т.Фломенго (1491-1544), відтак "Мишолда" (1775) поль. письменника І.Красицького — **ірої-коміч. поема** про війну мишей з котами, **поема-трагедія** "Горпинида, чи Вхоплена Прозерпіна" (1818) П.Біленького-Носенка, "Гавріліада" (1821) — сатир. антирел. поема Пушкіна, сатир. повість Ю.Андруховича "Московіада" (1993).

З. дуже важливий складник тв. для автора, а також для адекватної рецепції тв. читачем. Тому не є рідкістю випадки, коли письменник, просяючи над текстом, змінює назву тв., аби досягнути найбільшої відповідності між автор. задумом і З. (напр., "Льорелай" — "Без подій" — "Царівна Кобиланської). Подібні зміни можливі й після оприлюднення тв. чи то з автор. волі ("Безталанний" — "Тризна" Шевченка, "Гроші" — "Сто тисяч" Карпенко-Карого), чи то згідно з вимогами цензури (повість "Лихі люди" — "Товариші", роман "Хіба ревує воли, як ясла повні?" — "Пропаща сила" Панаса Мирного).

Анатолій Волков

ЗАДЖАЛЬ (араб. — мелодія, пісня) — строфічний тв. нар. араб. поезії. Складається з 6 — 9 строф, кожна з яких має однакову кількість

вірш. рядків (4 — 10). За характером З. близький до **панегірика**, при цьому основними об'єктами схвалення виступають вино і кохання. З. виник в Іспанії в період араб. панування як реакція проти офіційних норм віршування і на всіх рівнях засвідчив поєднання араб. та романо-ісп. поет. традицій. Розквіту З. досягає у творчості поета й музиканта з Кордови Ібн Кузмана (1080 — 1160).

Олександр Бойченко

ЗАМОВЛЯННЯ — за визначенням відомого рос. фольклориста П.Богатирьова, замовляння — це словесна формула, яка має репутацію невідворотного засобу для досягнення певних результатів (порятунок від хвороби і т.ін.) Здавна З. були пов'язані з уявленнями про магічну силу і дію слова на стихійні, ворожі людям явища природи і первісно поєднувались з різними обрядами (мисливськими, землеробськими та ін.). Поезія замовлянь і заклинань має "суто практичний сенс. Вона завжди є доцільною" (О.Блок). З. зустрічаються у народів древності: асирійців, єгиптян, давн. греків і т.п.; у давн. слов'ян вони були поширені ще в доіст. часи. Близькі за формою (у вигляді римованих і алітерованих віршів) до З. клятви, які були включені у договори русичів з греками, збереглися з ХІ ст. З. прийняттям Руссю християнства на старовинні поганські З. сильно вплинули (через Візантію, пл. слов'ян) христ. молитви. У давньорос. пам'ятках З., у прямому значенні цього слова, вперше зустрічаємо у судових документах ХVІ-ХVІІ ст. У росіян зафіксовано й ін. назви З.: "наговори", "шептання", "слова", "заклинання" (що використовуються в залежності від їх конкретної магічної функції) в укр. (крім "замовляння") — "заклинання", "заговори".

Формули З., які дішли до нас, зберігають у відносно стійкому вигляді найдавні худож. досвід народів. Тому порівн. вивчення найбільш типових З. дозволяє виявити деякі заг. особливості первісних форм словесного мист-ва (Дж. Фрезер "Золота гілка", "Магія та релігія", та ін.).

Дослідники (зокрема, Ф.Познанський у кн. "Замовляння: Досвід дослідження походження та розвитку замовних формул" (1917) виявили спільні мотиви З. у багатьох народів: пл. і сх. слов'ян, румунів та ін. В З., пов'язаних з нар. медициною, це мотив відсилання хвороби і глухі, пустельні місця. Акад. О.Веселовський, фін. дослідник В.Мансікка у кн. "Про російські чарівні формули" (Гельсінкі, 1909) та ін. намагалися відшукати його спільне джерело у апокрифічних писаннях, де диявола висилають *in loca silvestra* (у лісові місця), а місцем заслання слугжить Сіонська гора. Але ті дані, на основі яких базується подібне пояснення, можуть, у свою чергу, бути витлумачені як апокрифічний наріст на більш давн. основі — вірування і магічні дії первісних народів, які вказують на те, що у З. мова йшла про "буквальне" відправлення тим чи ін.

способом хвороби у дике місце ("де сонце не світить"). Франц. історик первісної культури та релігії Ж.Ревіль описує ритуали дикунів-австралійців, під час яких вони цілими поселеннями з шумом і криками виганяли злих духів, "винуватців хвороби", із жителів. У багатьох європ. народів, у т.ч. у слов'ян і румунів, подібні звичаї практикувалися під час "нічних посиленок" біля гробу покійного. Збіг ритуалів первісних народів з христ. апокрифами свідчить про те, що апокрифи народилися серед різних народів, які поділяли у далекій давнині вірування про місцезнаходження злих духів. У З. слов'ян. народів вирізняються й інші "заг. місяця": мотив "рогу булатного" (Познанський), що має здатність "виганяти" хвороби; постійна присутність таких символів чистоти, як сонце й роса (на що звернув увагу відомий славіст А.Яцимирський); для З. проти захворювань очей найбільш характерним є мотив "вимитання хвороби віником". Численні сх.-слов'ян. З. найрізноманітніших категорій побудовано за формулою *quomodo* (укр., рос., білор. "як трава ця засихає, так шоб і у раба божого серце завмирало...", "лікувальні", "любовні") рос. *присушки і отсушки*, укр. *приворотти*, рум. *facege, farmec* "обворожити", букв. "розворожити" та ін. З. побудовано і за формулою *quomodopon*: "як ні від вугілля, ні від каменю не відростає пагін і не розквітають квіти, так би і у мене, раба божого, не вирости би на цім тілі чиряки, ні вереди... ні..."). У т.зв. "виробничих" З., які практикувалися при землеробських роботах, загальним у сх. слов'ян є мотив звертання господаря за допомогою до зірок; в українців і румунів — у любовних З. — відправлення до любого — відповідно "огненного бугала" і "val de foc" — вогника.

Аналогії заг. характеру (напр., відсилання хвороби у пустельні місця, "мотив числа, що зменшується" (Познанський) та ін.) можуть бути зумовлені функціонально-типолог. єдністю формул З., архаїчними формами мислення, які лежать в основі словесної магії (закон схожості і закон спілкування (див. Фрезер, "Золота гілка"). У слов'ян. народів (укр., рос., білор., болг., поль. та ін. фольклор) спостерігаємо схожість і заг. місяця у системі зображувальних засобів, у т.ч. у конкретних аспектах загальновідомих мотивів: пряме звертання (триразове) до хвороби, наявність магичних образів з однаковими кольоровими нюансами (чорна, сіра, біла корова, віник, чорний ворон), "закріпки" чи описання результатів магичної процедури (звичайно порівняння: "як роса на траві", "як сонце ясне", "як піна на воді"), спільність і вел. поширення таких стил. прийомів, як анафора та внутр. зчеплення образів, а також ступінчасте їх звучення. У багатьох варіантах спостерігається постійне вживання формули неможливості, заперечного паралелізму у схожих контекстах. Це дає право говорити про спільність поет. фактур найдавні. поезії споріднених (слов'ян.) народів.

Подальше порівн. дослідження З. повинне провадитися шляхом пошуків поет. архетипів слов'ян. нар. поезії у цих найдавніших її формах, а також нац.-специфічних особливостей формул З. у кожного з народів, які зберегли цей архаїчний пласт нар. творчості.

Григорій Бостан,
Ігор Зварич

ЗАПОЗИЧЕННЯ — вид міжліт. взаємин — сприйняття, використання окр. сюжетно-образних ліній та тематичних складників. У більшості випадків джерело З. загальновідоме. Крім того, письменник переважно сам вказує на нього. Трад. **компаративістика**, нагромадивши величезний фактичний фольклор. та літ. матеріал про **мандрівні сюжети**, основну увагу приділяє нескінченним казусам — переходам та варіаціям прадавн. **сюжетів** і сюжетних схем (**мотивів, ремінісценцій**). Поза увагою залишається головне: що саме, за яких умов, чому запозичується, як трансформується запозичений матеріал, а також вага тв., у котрому має місце З., в нар. літ. процесі З. — складний твор. процес, що відкриває перед автором-реципієнтом найрізноманітніші можливості. В кожному конкретному випадкові факт З. зумовлено ідейно-цільовою настановою, **методом**, худож. засадами письменника, **жанром**, а також характером письменницького обдарування, зокрема, здатністю до худож. вигадки, до самостійного сюжетоскладання. Існує певний тип митців, що майже виключно розробляють запозичені сюжети, серед них, напр., Алішер Навої або Нізамі Ганджеві, В.Шекспір або Б.Брехт.

Існує багато різновидів З. При повному З. зберігається сюжетна схема, всі чи більша частина персонажів, час, місце, обставини дії, жанр першотв. Проблематика переважно змінюється, тв. набуває узагальненішого філос., соц., морально-психол. сенсу (Легенда про Дон Жуана в драматургії Мольєра, Е.Т.А.Гофмана, О.Пушкіна, О.К.Толстого, Лесі Українки). Часто З. сюжету супроводжується **жанровою переробкою**.

Запозичуватись можуть окр. сюжетні мотиви: фольклор. — мотив предметів, що розмовляють у філос. казці бельг. драматурга М.Метерлінка "Синій птах" (1908) чи у "Легенді про любов" (1965) тур. драматурга Назима Хікмета, птахів, що розмовляють, у комедії "Розбійник" (1920) К.Чапека, — або літ.: романтико-експресіоністичні мотиви богоборства, месіанізму, нудьги речей в трагедії "Володимир Маяковський" (1913).

На основі запозиченого мотиву (без використання запозичених образів) може витворитися цілий сюжет. Платонівський переказ про загибель Атлантиди — не літ. тв., а лише протоматеріал для нього. Л.Рейснер ("Атлантида", 1913) і В.Незвал ("Сьогодні ще

наїде сонце над Атлантидою", 1956), відштовхувшись від платонівського мотиву, створили якісно нову ідейно-худож. структуру — оригінальний сюжет з суч. філос.-політ.-моральною проблематикою. Запозичений мотив може стати стимулом чи ядром для нов. оригінального сюжету, що відображує ін. іст. дійсність і зовсім відмінний від першотв. за автор. задумом. Мотив польоту на Місяць, запозичений у Сірано де Бержерака, перероблено Е.А.По у наук.-фантаст. повість "Незвичайна пригода Ганса Пфалля" (1835), Ж.Вернем у наук.-фантаст. романі "Землі на Місяць" (1865), "Навколо Місяця" (1869), С.Чехом — у сатир. повість "Подорож лана Броучека на Місяць" (1888), М.Носовим у казк. повість для дітей "Незнайко на Місяці" (1964-65). А, напр., в повісті угор. письменника Ференца Нея "Подорож до Місяця" (1836) герої, що досягають мети на повітряному кораблі, знаходять на Місяці не лише раціонально побудоване сусп-во, але й багато фантаст. винаходів на кшталт законсервованого сонячного світла чи транспортних засобів, які рухаються за допомогою магнетизму, штучного дощу і т.ін. Отже, запозичений мотив може породити цілий тематичний куш сюжетів, іноді зовсім далеких один від одного: напр., чисельні тв. про штучних людиноподібних істот (Голем, Франкенштайн, роботи). На основі З. мотивів може виникати **сплетіння** сюжету.

Третій різновид З. — використання образів-персонажів. Літ. герой, який являє собою худож. втілення певних життєвих закономірностей, може вийти за іст. і нар. рамки. Такий образ-персонаж переноситься у тв., що відображує ін. ідейно-структурну функцію, подібну до тої, яку мав у протосюжеті. Сюжет ніби набуває подальшого розвитку, продовжується в тому ж ідейно-жанр. ключі. За роки 2-ої світ. війни чес., укр., нім. письменники створювали нові пригоди Швейка. Заголовний герой коміч. опери С.Тулака-Артемівського "Запорожець за Дунаєм" запозичений Остапом Вишнею в "Інтермедію для джаз-оркестра "Іван Карась, або..." Перенесення образу в нові іст. умови не завжди обгрунтоване. Штучно переніс голлівські образи (Вакула, Гриць, Солоний Черевик, Оксана, Кум Цибуля, Палажка, Басаврюк) В.Минко в комедію-бурлеск з життя суч. полтавського села "На хуторі біля Диканьки" (1958).

Четвертий різновид З. — З. образів-предметів, образів-подобиць і образів-тропів. Створений Ю.Словацьким символічний образ варшавської колони Зигмунта, "на яку ще ніколи не сідав журавель" зустрічається в поезіях Ц.К.Норвіда "Фортепіано Шопена", В.Броневського "Колона", Б.Дроздовського "Моя Польша", Е.Брїля "Заспокоєння". Образ-предмет — машина часу з однойменного наук.-фантаст. роману Г.Уеллса (1895) у комедії В.Маяковського "Лазня" дістає шілом нов. ідейний сенс і сюжетну функцію, стає образом-тропом. Заголовна

метафора з цієї комедії "Лазня — мис (просто пере) бюрократів", запозичена Хікметом у сатир. комедію "Тартюф-59": у кінцівці служниці Дорина саджає Тартюфа і Тартюфа-59 у пральню машину зі словами "Я певна, що навіть таких, як ви, можна промити та вичистити", що сценічно буквалізується з паралельним словесним глумаченням. Зміна соц. скерованості та нар. колориту, використання ін. системи худож. засобів веде до створення засадничо нов. тв. з повною трансформацією запозиченого матеріалу. В пушкінській "Казці про золотого півника" використано певні сюжетні мотиви й образи "Легенди про арабського звіздара" амер. романтика В.Ірвінга, але їх докорінно перероблено на основі засвоєння рос. нар. світогляду та фольклор. стилістики. Виник гостро сатир. політично актуальний тв. У подібних випадках читачке зіставлення з протосюжетом аж ніяк не доконечне.

До З. належать також **алюзії, літературні цитати, образні аналогії, ремінісценції**.

Анатолій Волков

ЗАРОБІТЧАНСЬКІ ПІСНІ — група пісень сусп.-побутового циклу, тематикою яких є життя та доля заробітчан.

Виникають у середовищі селян-заробітчан, що наймалися на сезонні роботи. У Сх. Україні селяни відправлялись у пд. степи або на промислові підприємства, у Зх. Україні — на сплав лісу на Дунай, на косовицю, виноробні промисли в Угорщину, на заробітки в Чехію, Сербію, Францію. Окр. групу становлять пісні заробітчан-емігрантів, селян, що виїхали до Америки (**Емігрантські пісні**).

З.п. одноманітні за сюжетним складом. Велика частина присвячена опису роботи на цукрових плантаціях, заводах, шахтах. З'являється незвична для трад. нар. пісні лексика: пара, машина, завод, "рошот", шахта та ін. Згодом З.п. зливаються із робітничою піснею. Основним мотивом лір. оповіді селянина-заробітчанина є туга за рідним домом та родиною, змалювання тяжкої виснажливої праці на чужині.

Тема заробітчанства широко представлена у л-рі. Це "Бориславські оповідання" І.Франка, "Микола Джеря" І.Нечуж-Левицького, "Дорогою ціною" М.Коцюбинського, "Таврія" О.Гончара, "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" Панаса Мирного, у франц. л-рі — романи Е.Золя, в нім. — драми Г.Гауптмана та ін.

Наталія Лихоманова

ЗАСТІЛЬНА ПІСНЯ — лір. жанр, що тематично пов'язаний з святковим застіллям і розрахований на вокальне (індивідуальне або хорове) виконання. Функціональний діапазон жанру широкий: від побутової доречності (напр., "півні пісні" в ісл. поезії або "Шотландська застільна пісня" Л.Бетховена на нар. слова) до маніфестування самовідчуття цілого покоління

(напр., "Вакхічна пісня" О.Пушкіна, "Пісня філаретів" А.Міцкевича).

Європ. традиція З.п. бере поч. з культу одного з найшанованіших у ст.-давн. Греції богів — Діоніса за прізвиськом Вакх (в рим. міфології — Бахус), бога рослинності, покровителя виноградарства та виноробства, якого супроводжують хмільні веселощі. З.п. не є поширеним жанром, але вона існує в багатьох нац. л-рах, надто активізуючись в ті періоди їх розвитку, котрі орієнтовані на оспівування земних радощів людини (напр., **анакреонтична поезія** античності, сер.-віч. лірика **вагантів**, рос. гусарська поезія поч. XIX ст. та ін.).

В л-рі Нов. часу З.п. репрезентована іменами ісландців Х.П'етурссона ("Пивна пісня"), С.Оулаффсона ("Пивна пісня"), шведа Л.Лусідора (щільний **цикл** З.п.), далмата І.Буніча ("Здравиця"), німців Й.-В.Гьоте ("Застільна"), Ф.Шіллера ("Пуншева пісня"), угорця Ш.Пьотефі ("Застільна пісня"), словенця Ф.Прешерна ("Здравиця"), аварця Гамзата Цаласа ("Застільна пісня") та ін. В рос. поезії до цього жанру звертались П.Вяземський ("Заздравна пісня"), Пушкін ("Каверіну"), Д.Самойлов ("Заздравна пісня"), П.Антокольський ("Застільна"), В.Соснора ("Застільна новгородських заколотників"). В укр. поезії — Ю.Федькович ("Як засядьмо, браття, коло чари"), С.Руданський ("Хлопці — молодці, пийте, гуляйте").

Борис Іванюк

ЗВУКОНАСЛІДУВАННЯ, звуко-відтворення, або ономапоєя (грец. *onomatopoeia* — творення назв) — звук. імітація реальних явищ: намагання шляхом спеціального підбору та концентрації звуків мови — алітерацій чи асонансів — відтворити звуки, що існують у реальному навколишньому житті. Отже, З. є зображальним прийомом на протипагу виразальному — **звукописові**:

Де коза тул, тул,
Там жито сім кул

(Колядка)

Дзорить, дзвчить, дзорчить, дзрчить вода,
Мелодії грає на кам'яній флейті.

(Б.-І.Антонич)

Клас. прикладом З. є балада Й.В.Гьоте "Erkōnig" ("Вільшаний цар"), де звуками передано стрімкий біг коня:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat der Knaben wohl in dem Arm,
So faßt ihn sicher, er hält und warm

Не менш відомими є зразки З. у поезіях Е.А.По. "Дзвони", "Крук". Збереження настрою чи ритму тв., який створюється З., при перекладі є дуже складним завданням.

Окр. різновидом З. є використання з худож.-зображальною метою **інлітератів**.

Анатолій Волков

ЗВУКОПИС — 1. Вживання в худож., переважно вірш. тексти у вел. концентраціях однакових чи подібних звуків (алітерацій та асонансів), звук. повторення, які на відміну від звук. курсиву поширені на вел. фрагментах вірш. текстів:

Лине легіт легко-легко
гладить, лиги. Літо мріє.
Нахилив голівку глеком
світ лілей у літурії.

(Л.Далека)

2. Поняття, що об'єднує звук. явища поет. мови;

3. Звук. палітра автора.

Борис Іванюк

ЗВУКОСИМВОЛІЗМ, СИМВОЛІЗМ ЗВУКОВИЙ, фонетичний символізм — зв'язок між звучанням і значенням слова, який виникає переважно внаслідок взаємодії різних видів відчуттів (моторних, акустичних, зорових і т.ін.), тобто синестезії. Так, поняття "швидкий" може символізуватися в укр. мові дрижачим приголосним "р", який входить у звукову оболонку слів *пруджий, шаркий, моторний, спритний* (пор. *повільний, охлялий, млявий*). Ін. джерелом виникнення З., може бути т. зв. мов. звичка, тобто асоціація поняття і звуку, який часто зустрічається у назвах цього поняття. Напр., за даними психолінгв. експериментів, початковий приголосний "х" символізує в укр. мові негативну оцінку, можливо, тому, що вживається у таких словах, як *хабар, халабуда, халепа, халтура, халула, хам, хвище, хворий, хирявий* та ін. Але т. зв. асоціативна теорія З. пояснює лише незначну кількість випадків і не узгоджується з фактом наявності міжмов. звуко-символічних закономірностей. Так, поняття "маленький" символізується в більшості мов, зокрема в укр., голосним "і".

З. розглядають як різновид заг. явища — звукозображальності, до якої відносять також **звуконаслідування**.

На відміну від останнього З. має місце в тих випадках, коли позначувані словами предмети або явища не можуть бути виявлені за допомогою психолінгв. або статистичних досліджень. Незважаючи на наявність безперечних символічних відповідностей між певними семантичними і фонетичними одиницями, між тими й ін. немає однозначного зв'язку. Так, поняття "маленький" може символізуватися в укр. мові не тільки голосним "і", а й приголосними "м", "ц", "л". Така символічна багатозначність звуків, що має, проте, певні межі, забезпечує співіснування звуко-символічних правил і змінності фонетичних систем у **синхронії** (від мови до мови) і **діахронії** (у процесі іст. розвитку мови).

Усвідомлене озмістовлення звуку, зокрема, З. має досить тривалу традицію в худож. практиці. Це пов'язано, насамперед, з властивим поет. мисленню оптимальним використанням

потенційних можливостей слова. Щодо цього особливо важать творчі здобутки А.Рембо, який у своєму сонеті "Голосні" знаходив до звуків кольорові відповідники. франц. символістів. В.Хлебнікова, рос. і укр. футуристів, суч. авангардної поезії.

Віктор Левицький,
Анатолій Волков

ЗВ'ЯЗКИ ТА ВЗАЄМОДІЇ МІЖЛІТЕРАТУРНІ — особливості літ. процесу, що полягає в постійній рецепції, взаємодії та взаємозбагаченні різних нац. л-р. Генетичні З. і в.м. існують між л-рами, що споріднені походженням, і тому звертаються до спільної спадщини. Напр., відгомони культури Київ. Русі є у фольклорі й л-рі сх.-слов'ян. народів — укр., рос., білор.

Контактні З. і в.м. виникають незалежно від генетичної спорідненості л-р і бувають: синхронні (А.Міцкевич і О.Пушкін), напівсинхронні (сх. поеми Дж.Г.Байрона та пд. поеми Пушкіна), несинхронні (звернення Лесі Українки до ант. і бібл. джерел).

Від З. і в.м. треба відрізнати типол. подібності та схождення, коли подібні літ. явища виникають незалежно одне від одного.

Розрізняють: л-ри, що впливають; л-ри, що зазнають впливу (*реципієнти*); л-ри-посередники (напр., засвоєння давн.-рус. л-рою ант. культур відбувалося за посередництвом візант. та давн.-болг. л-р). З. і в.м. можуть бут і двобічними (бінарними), багатобічними (виникнення укр. літ. балади — частина ширшого міжліт. процесу становлення слов'ян. літ. балади) і багатоступінчастими, коли до того самого матеріалу послідовно звертаються представники кількох л-р. Напр., літ. історія "Абу-Касимових капців" включає в себе араб. проз. літ. обробку фольклор. казки, вільний франц. переклад А.Галлана, нім. переклади, укр. вірш. казку І.Франка і талж. проз. переробку А.Сотника й Н.Таборова.

З. і в.м. мають переважно системний характер, відбивають засвоєння нац. л-рою здобутків ін. л-р, що з іст. причин випередили л-ру-реципієнта. Передумовою у таких випадках є, за термінологією акад. О.Веселовського, "**зустрічні течії**" в л-рі-реципієнта. Можливі поодинокі випадки локальних, ізольованих З. і в.м. ("Відповідь запорозьких козаків турецькому султанові" франц. поета слов'ян., власне, поль. походження Г.Аполлінера).

Основними видами З. і в.м. є: засвоєння певного явища в оригіналі, **художній переклад, переробка, запозичення, наслідування, вплив, авторське підкреслення** неочевидної взаємодії з ін. л-рою. Засвоєння в оригіналі властиве: фольклорові — міжнар. "мандрівки" казок, прислів'їв, пісень; через рукописи — характерне для Сер.-віччя (напр., взаємне поширення ст.-слов'ян. рукописів болг., серб.,

давн.-рус. **ізводів**); через друк — відбувається за умов **двомовності**. Переклад (трансплантація тексту в ін. мов.-культ. середовище) знайомить читача з тв. ін. л-р. Переробка (**переспів, переповідання, адаптація**) споріднена з перекладом, але тут митець створює по суті нов. тв. на основі тексту, взятого з ін. л-ри, — відбуваються худож. зміни на змістовно-композиційних та стил. рівнях. Різновиди переробки: **онаціоналення** (європ. байкарська традиція від Езопа до Л.Глібова і М.Годованця); **осучаснення** ("Пам'ятник" Горація в рос. переробках Г.Державіна, Пушкіна, В.Брюсова, у поль. — А.Міцкевича, Словаї. — П.Гездослава, Й.М.Гурбана, укр. — М.Рильського); міжжанр. переробки (**інсценівки** голлівських повістей М.Старицького, М.Кропивницького, В.Суходольського, М.Рильського, І.Барабаша); переробка соц. роману про гудулів "Боротьба за право" (1885) австр. письменника К.Е.Францо за Старицьким на драму "Юрко Довбуш" (1889).

Запозичення сюжетно-образного матеріалу є прочитанням його з нов. часів, соц. та ідейно-худож. позицій, яке майже завжди містить елементи внутр. осучаснення, коли не змінюється час і місце дії ("Камінний господар" Лесі Українки), і зовн., коли вводяться анахронічні подробиці ("Апокрифи" К.Чапека, сатири комедії Остапа Вишні "Вій" і "Запорожець за Дунаєм").

Наслідування — це засвоєння засобів мист. дослідження світу, літ. техніки, окр. жанр.-стиль. прийомів, що здебільшого має місце у тв., близьких тематикою до першовірсця (напр., наслідування поезики укр. **дум та історичних пісень** поетамі-романтиками **української школи в польській літературі**). **Вплив** — це використання основних ідейно-твор. принципів окр. письменників, **шкіл** чи **напрямів**: вплив М.Гоголя на серб. комедіографа Б.Нушича; рос. реалізму XIX ст. — на світ. л-ру.

Неочевидні З. і в.м. можуть підкреслюватися автор. вказівками (Нушич у передмові до комедії "Підозріла особа" вказує, що його комедія написана під впливом Гоголя), заголовками (спорідненість з Шевченковим "Кобзарем" наголошено назвами зб. білор. поетів — "Смик білоруський", "Лудка білоруська" і "Білоруська скрипочка" Ф.Богушевича, "Скрипка білоруська" А.Цьотки, "Жалейка" і "Гусляр" Я.Купали), підзаголовками — "Пророк (з біблійних мотивів)" Лесі Українки, **присвятами** (присвята Шевченком поеми "Єретик" Шафарикові), **епіграфами** тощо. З. і в.м. можуть здійснюватись як заперечення, відсторонення: переосмислення міфу про Всесвітній потоп як революції в "Містерії-буф" В.Маяковського, внутр. полеміка Франка в казках "Рубач" і "П'яниця" проти дидактичного спрямування нар. оповідань Л.Толстого "Чим люди живуть" і "Грішник, що кається".

З. і в.м. як засвоєння набутоків світ. культури — важливий чинник розвитку кожної з нац. л-р.

позаяк нац.-своєрідне вел. мірою виникає шляхом засвоєння інонац. твор. досягнень. Переклади, поряд з нац. фольклором, стають поштовхом для збагачення жанрів, стилів, віршуння, літ. течій, напрямів. Перший клас. тв. нов. укр. л-ри "Енеїда" І.Котляревського є наслідуванням (**травестією**) "Енеїди" рим. поета Вергілія. Перший зб. лір. поезій у нов. час. л-рі — "Відгомони руських пісень" Ф.Л.Челаковського — наслідування рос. і укр. нар. пісень. З. і в.м. посилюються в періоди **пришвидженого розвитку літератури**: відоме значення зх.-європ. л-ри для рос. л-ри XVII — 1-ої пол. XIX ст., рос. л-ри — для становлення нов. болг. л-ри і т.п.

Літ. взаємодія — прояв взаємодії язків і культ. взаємозбагачення народів світу, засвоєння міжнар. худож. досвіду. Факт рецепції аж ніяк не свідчить про недостатність письменницького таланту чи про слабкий зв'язок з життя свого сусп-ва. У кожному конкретному випадкові З. і в.м. зумовлено ідейною автор. настановою, худож. засадами, жанром, характером письменницького обдарування. Твор. оригінальним і нац. самобутніми були, запозичуючи, наслідуючи, знаходячись під впливом, Есхіл і Софокл, Евріпід і Вергілій, Нізамі і Навої, П.Д.Корнель і Расін, Мольєр і Я.Кохановський, Й.В.Гьоте і Ф.Шіллер, Пушкін і Міцкевич, Ю.Словацький і Ф.Л.Челаковський, Гоголь і М.Лермонтов, Шевченко і С.Чех, Я.Врхліський і І.Франко, Леся Українка і Брюсов, А.Франс, Б.Шоу, К.Чапек, Маяковский, Б.Брехт, Назим Хікмет, В.Незвал, Рильський. Вони, синтезуючи тисячолітні традиції світ. л-ри, підіймали свою л-ру на якісно нов. ступінь. Для таких письменників звичайно важко встановлювати місце в історії нац. л-ри, якщо розуміти її як закономірну зміну літ. напрямів. Нелегко визначити їх місце й у світ. л-рі (не лише з іст.-генетичного, але й типол. погляду). Використовуючи чужі сюжети, образи, теми, худож. засоби тощо, письменник на цьому матеріалі створює тв., який відповідає на жагучі питання конкретно-іст., соц. і нац. дійсності; та водночас відображає самобутність автора.

Наук. зацікавлення проблемами З. і в.м. виникла наприкінці XVIII ст. (Й.Г.Гердер, Гьоте). Протягом XIX-XX ст. сформувалась окрема літ.-знавча дисципліна, що досліджує З. і в.м. — **порівняльне літературознавство**, або **компаративістика**. Значний внесок у дослідження З. і в.м. зробили укр. вчені М.Драгоманов, Франко, О.Білецький, Д.Вервес, Д.Наливайко, М.Сиваченко.

Анатолій Волков

ЗНАХАР — людина, яка за допомогою різних магичних прийомів і словесних формул здатна викликати бажаний результат.

Таке знання і володіння магією можуть бути професійними та напівпрофесійними. **Замовляння** та магичні ритуали мали широке побутування, бо були єдиним засобом впливу на

реальність у давнину. Це зумовило вел. кількість назв знахарів: укр. волхв, відьмак, колдун, відун, ворожбій, відьма, гадалка, у гуцульському регіоні: мольфар, чародільник, той (та), що вміє баяти, білор. вядзмар, чараунік, шаптун, шаптуха, ваухвіллі, лікаркі, рос. ведьма, ворожея, колдунья, чаровница, чародейка.

Є всі підстави стверджувати, що суч. З. є спадкоємцями знань древніх волхвів та жерців, які були посередниками між людьми та добрими і злими силами.

В народі розрізняють З., які успадкували магичне знання, та тих, котрі отримали магичну силу від нечистої сили, диявола. Останні мають необмежену силу і вважаються винятково злими людьми, бо служать силам зла. З. "навчені" володіють обмеженим обсягом прийомів та замовлянь, які можуть використовувати як на зло, так і на добро. Подібним чином розрізняли й відьом.

Найпоширенішим знахарство залишається в Карпатах, на Поліссі та деяких ін. регіонах України. Пов'язано це зі своєрідністю впливу християнства в названих регіонах, де язичництво складає значну частину елементів місцевої культури. Напр., в гуцульській культурі збереглися тексти **замовлянь** з явними язичницькими рисами.

Ігор Зварич

ЗОНГ (англ. — song — пісня) — як термін у літ.-знавчій загал введено Б.Брехтом у ст. "Зауваження до Тригрошової опери" (1929) і включено в естет. систему епіч. театру як невід'ємну частину в ст. "Про експериментальний театр" (1939), "Малий органон для театру" (1948) та ін. Належить термінологічно і змістовно розрізняти поняття "пісня" і З., хоча формально "сонг" в перекладі з англ. також значить "пісня". Але то суто лінгв. аспект питання. В літ.-знавстві З. як термінологічна одиниця входить до понятійної системи, яка пов'язана з теорією епіч. театру, а "пісня" — з теорією драм. (або ж аристотелівської) форми театру. В роздумах стосовно ролі, місця та призначення співу на кону Брехт виходив з того, що музика в епіч. театрі "повинна набути більшої самостійності". Так категорично сформульована установка була результатом полемічно загостреного неприйняття ст. традиції (свого роду театр. драматургічного **канону**), згідно з якою введення в канву драм. тв. пісні, муз. фрагменту тощо було покликано підсилити емоційне сприйняття вистави глядачем, сприяти його вживанню в те, що відбувається на кону. Пісня за таких умов була логічним продовженням дії, виявом психол., емоційного стану героя в певний момент сценічного існування.

Саме з такою практикою введення пісні в канву драм. тв. зустрічаємось у давн.-інд. драматургії, коли пісня є прямим продовженням дії, її текст — продовженням проз. тексту. Пісня

була покликана підсилити почуття, які володіли героєм. Так, у п'єсі Бгавабути (приблизно VIII-IX ст.) "Малаті й Мдгава" драматург програмує непомітне, неакцентоване переростання емоційно забарвленої сповіді героя в пісню, яка лише підсилює звучання тих мотивів, що визначають настрій та емоційний стан героя.

Камандакі.

Ні, ні, Лаванчика. І я не стану жити в розлуці з Малаті.

Одна й та ж мука терзає нас. І, значеш,

Якщо в прийдешніх народженнях

Карма друзів розлучить,

Все-таки юнчина — причина

Нашого визволення.

Така функція пісні характерна і для європ. драми, яка заснована на вживанні в те, що відбувається, на співчутті героєві, драмі аристотелівського типу. Така пісня — і в традиції укр. театру корифеїв. Пісня стає часткою цілого і так само служить вияву емоційно-сугестивного начала, як і всі ін. складники драм. тв. На це, власне, вказував ще Аристотель, вважаючи, що "хор слід вважати одним із акторів", що хор є "часткою цілого". Хоча сам Аристотель, віддаючи перевагу такому розумінню місця музики і пісні в драматургійній практиці, фіксував і ін., здавна існуючу традицію: у багатьох поетів "пісні хору не більше пов'язані із своєю оповіддю, ніж із будь-якою трагедією, тому то вони і співають вставних пісень". "Вставні пісні" (*embolima*) такі, що писалися не для певної трагедії, а просто взяті з готового вже репертуару. В такому випадкові "вставні пісні" — не частка цілого, а певна окремішність, самостійно значуща одиниця драм. тв., що органічно з ним не пов'язана.

Брехт, активно запроваджуючи спів як рівноправний складник драм. тв., в принципі не сприймав такого підпорядкованого становища однієї частини худож. цілого ін. Йому більше була до вподоби така практика, яка за часів Аристотеля була пов'язана з драматургією практикою Агафона: він чи не вперше в історії драм. мист-ва, як свідчить давн.-грец. філософ, включив "вставні пісні" в трагедію. І то була не випадковість, а радше цілеспрямована худож. акція: Агафон — один із тих хто склав трагедії з епіч. началом. Розвиваючи традиції неаристотелівської драми, Брехт виступав послідовно за розмежування функцій музики і слова. Показовими є його роздуми про розмежування функціональної значущості музики в епіч. і драм. операх:

Драматична опера

Музика втілює

Музика підсилює текст

Музика підтверджує текст

Музика ілюструє

Музика передає психол. ситуації

Епічна опера

Музика виступає як посередник

тлумачить текст

перелбачає текст

висловлює свою думку

висловлює ставлення.

Хоча ця схема стосується опери, вона є так само важливою і для брехтівського розуміння ролі музики в рамках драм. тв., позаяк музика — один із найпоширеніших елементів розгалуженої

системи очуження — наявна в усіх епіч. драмах. Виконавці балад, оркестр, З. — все це в епіч. драматургії має самостійну смислову і естет. вартість. Показовими є саме З., які творили для брехтівської драми К.Вайль і Г.Ейслер. За свідченням М.Векверта, соратника Брехта, З. Ейслера мали провокуючу основу: "Вони вбивають будь-який прояв банальності, вульгарності, а разом з тим і акторів, що породжували їх", а ейслерівські муз. партитури часто протистояли думкам, наявним у драм. тв. От чому, наголошував Брехт, "акторам слід не помітно "переходити" до співу, а чітко відмежувати його від усього ін. А музика зі свого боку повинна перешкоджати своєму цілковитому розчиненню, не припускати, щоб до неї ставилися як до бездумної служниці. Вона мусить не "супроводжувати" дію, а коментувати її. І вона не має задовільнятися "вираженням" лише певного настрою, який виникає при певних подіях... Подібне спостерігаємо і в "Кавказькому крейдяному колі": пісня, виконана в холодній одноманітній манері, підкреслює пантомімічно вирішену на кону картину врятування дитини служницею. — розкриває жажливість тих часів, за яких материнство перетворюється на самовбивчу слабкість. Отже музика має багато засобів утвердити на сцені свою самостійність і запропонувати своє вирішення теми..." Т.ч., З. у Брехта — один із прийомів розгалуженої системи ефекту очуження. Брехт, говорячи про позицію актора, що виконує З., наголошував: "Актор мусить не лише співати, але й зображувати того, хто співає". Така позиція є проявом цільової автор. установки, засобом створення ефекту очуження.

Запроваджуючи З., Брехт спирався на традицію театр. мист-ва Дал. Сх., де таке виконання було широко відоме. Так, у кит. п'єсі Кун Шан-женя (XVIII ст.) "Віяло з персиківими квітами" одна з дійових осіб — Ма Ши-ін, міністр-інтриган, співає:

Сломлені замки на Янцзи,

враги получили вход,

Порвана линия обороны,

враги получили вход.

Каменные стены Нанкина

падут вот-вот.

Я высший чиновник, — по дешевке

не продамся,

но покупатель нейдет.

Спів не лише коментує те, що відбувається, причому за межами власне драматургічної оповіді, але й передує, розшифровує майбутню позицію персонажа. А момент рекомендації ролі ("Я вищий чиновник..."), що характерний для практики сх. театрів, прямо вказує на необхідність, говорячи словами Брехта, не лише співати, але й зображувати того, хто співає. Окрім того, тим, що руйнує вживання актора в те, що відбувається, а, отже, і виявом націленості співу на передачу індивідуального душевного стану героя є те, що

всі без винятку дійові особи виконують пісні на один і той же мотив. Муз. уніфікація співу є засобом очищення їх від драматургічного тексту і дійового ряду, що складає суть п'єси. З аналогічною ситуацією зустрічаємося і в трад. практиці ст-давн. япон. театру "Но".

Т.ч., З., на відміну від пісні (*das Lied*) зберігається в драм. тв. як певна самостійна одиниця і уособлює відокремленість муз. мист-ва від ін. В такій практиці немов дає пізнати себе в застиглий формі той період розвитку синкретичного мист-ва, коли в рамках худож. цілого, один із прийдешніх, майбутніх мист. видів (в даному випадку — спів) вже набув самостійності, але ще не виділився в окр. ціле. Але саме в цьому специфічність нов. синкретизму епіч. драми ХХ ст., в рамках якої було започатковано зонгову традицію, а не продюжено заг-вживану — пісенну.

Див. **Епічна драма.**

Олександр Чирков

ЗУСТРІЧНІ ТЕЧІЇ — вираз, який застосував акад. О.Веселовський на позначення потреб, що постають у процесі внутр. розвитку певної л-ри й культури в засвоєнні чужомов. зразків для створення своїх худож. цінностей. У статті "Лоренські казки" (1887) учений стверджував: "Запозичення передбачає в тому, хто сприймає, не порожнє місце, а зустрічні течії, подібний напрямком мислення, аналогічні образи, фантазії. Теорія "запозичення" викликає, т.ч., "теорію основ". Ця думка є надто плідною, бо, говорячи в термінах суч. компаративістики, тут твердиться про типол. подібність як підґрунтя міжнац. рецепції.

Анатолій Волков

ІГРИЩЕ — нар. ігрові дійства та розваги переважно ритуального або обрядового характеру.

Найчастіше термін І. вживають до розважальних та обрядових дійств у період передріздвяного свята. Різдвяні посиденьки були присвячені **іграм** та розвагам і супроводжувалися піснями жартівливого характеру, що зображували заливання і звичайно закінчувалися поцілунками.

Христ. церква боролася проти язичницьких обрядів та звичаїв проведення зими та зустрічі весни, святкування дня русалі, купальських свят. 1684 патріарх Іоакім видав положення про заборону І. У "Слові про кари божі" (ХІ ст.) читаємо, що диявол заманює людей "трубами і скоморохи", що "І. утолчене і людей много множество на них ... а церкви стоять пустими".

Обрядові та ритуальні І. — своєрідний етап становлення нар. театру. Так, відомі рус. святочні ігри в небіжчика ("Умрун", "Умран"), коли кілька чоловік рядяться в небіжчика. Розігрується похоронний ритуал оплакування та відспівування, у деяких варіантах ряжені ходили від хати до хати, жартуючи і співаючи. Даний вид І. безсумнівно пов'язаний з культом ушанування предків. Поясненням цьому є т. зв. похоронні ігри слов'ян над небіжчиком чи веселощі в дні поминання предків. Давн-слов'ян. язичницькі веселі ігри при погребальних та поминальних обрядах існували у чехів, словаків, угорців, румунів, хорватів. Відомі гуцульські ігри "при мерці". В повісті "Тіні забутих предків" Коцюбинський яскраво зображує подібне дійство. На Поділлі об'єктом забав та жартів був сам небіжчик, при якому відбуваються пародійні сценки оплакування, похоронної відправи з уведенням ряжених фігур священика та диякона.

В багатьох випадках характер І. зумовлений найдревнішими іграми, що імітували та наслідували мисливські, військові чи побутові дії (хорові ігри без тексту та з зародками тексту, мімичні ігри, обрядові та культові пантоміми, хороводи з іграми і танцями). Слов'ян. І. супроводжують весняні свята: "Воротар", "Жельман", "Просо", "Мести", "Вербова дощечка" та ін. (що мають дуже близькі паралелі у чес. та словац. обрядовому фольклорі) з явними вказівками на язичницьку природу цих звичаїв. Напр., згадування язичницького бога у ігровій пісні:

Ой ми в поле відем, відем.

Ой ми з Гадам відем, відем.

А ми нивку виорем, виорем.

Ой ми з Гадам виорем, виорем.

Купальські обряди та І. пов'язані з культом вогню та води (**Купальські пісні**). В обрядових піснях (**колядках**, **щедрівках**) зображувались картини хліборобської праці. Іноді ці пісні супроводжувались грою, що імітувала хід праці. Надзвичайно добре скомпанованою і осмисленою грою є весілля, де трад. розігруються обрядові дії сватання, заручин і самого весілля.

Гра карнавального характеру, що пов'язана з традицією оновлення одягу, зміни соц. статусу, змінення ієрархічного верху і низу існувала (за Дж. Фрезером) ще у Вавилоні. До сьогодні збереглася в курдів: у день Ноуруза справжній емір оголошується змішеним, вибирається тимчасовий емір, всі розпорядження якого обов'язково виконуються. При емірі знаходиться блазень, який розважає натовп. Єдиний, хто не може сміятися над жартами — емір, який в протилежному разі стає об'єктом заг. глузувань. За Фрезером у Вавилоні такого правителя страчували. На загал у багатьох народів світу звичай заміни одного правителя ін. супроводжувався ритуальним поїданням старого вождя. Логіка поведінки у ритуалі пов'язана з вірою в те, що всі владні риси (мудрість, мужність, сила) не давали можливості постаріти: його поїдали після ритуального вбивства при перших же ознаках старіння. Ці ритуали інколи супроводжувалися І. У народів Африки І. входило в ритуал вигнання злого духу (диявола) за межі поселення. Деградація ритуалу зафіксована Фрезером у багатьох народів світу. Прикладом використання в л-рі подібного ритуалу може слугувати загальновідомий епізод в романі М. де Сервантеса "Дон Кіхот". І. супроводжували основні події життя людей, а також були тісно пов'язані з календарним фольклором (свято врожаю, купальські ночі, вечорниці, шедрування, коляда).

У фольклористиці не проведено чіткого розмежування між гри та І. Слід відзначити, що між цими двома близькими дійствами справді існує суттєва різниця. Перш за все треба врахувати, що гра (навіть ритуальна) все-таки носить розважальний характер, а І. переслідує дуже серйозні цілі: зв'язок з померлими предками, стимуляція родючості землі та приплід тварин. В основі І. завжди проглядається магічна логіка поведінки людей. Це, як правило, дії, підкорені переконанню, що подібне породжує подібне (любовні І., пиятика, танці). І. властиві ряження, умовна зміна усталеного порядку та ієрархії.

Ігор Зварич,

Наталія Лихоманова

ІДЕЯ в худож. тв. — ставлення автора до худож. теми (напр., революцію можна оспівувати або ж проклинати). І. виступає тим самим як частина змісту тв., поряд з **темою** та проблемою.

Поняття І. прийшло в літ-знавство з ант. філософії (Демокрит, Платон), але ще в часи Арістотеля не було визначальним. Значення його зростає в епоху пізньогелліністичного платонізму, що вчив читати підтексти "між рядками" (напр., "екзегеза" Філона Александрійського). Але остаточно "ідейний підхід" до л-ри запанував в епоху христ. спиритуалізму (Сер-вічча), й був закріплений ренесансним неоплатонізмом. Це утримується навіть в теорії **класицизму**, котрий намагався відродити "красне письменство". А в

епоху просвітницької критики, паралельно з розвитком романних форм, насичених інтелектуалізмом, аналіз ід. змісту тв. стає немов би самодостатнім. Остаточно канонізується такий підхід після тріумфу філософії Г.В.Ф.Гегеля на поч. ХІХ ст., котра дала поняттю І. незаперечний статус. Критика ХІХ ст. остаточно закріпила за аналізом І. першорядне значення. Звідси пильна увага до ідеолог. моментів у ангажованих миттів та критиків ХХ ст., як у вільних, так і в тоталітарних сусп-вах. Проте в культурі модерну і формалістських наук-крит. школах відновлюється розуміння І. як "параліт.", позаестет. чинника.

Ін. словами, аналіз І. в літ. тв. не є обов'язковою умовою. Але для значної частини читачів та критиків він зберігає свою першорядну вагу, і не є чимось "ненаук." — все залежить від методології, яку обрав дослідник.

Семен Абрамович

ІДИЛІЯ (грец. *eidyllion* — маленький образ, картина) — жанр **буколіки**, в основі якого — ідеалізоване зображення природного життя людини в згоді з гармонійною природою. І., що виникла в давні часи, була введена в л-ру на протигагу героїчної поеми давн-грец. поетом ІІІ ст. до н.е. Феокритом. Його І. — невел., написані переважно **гекзаметром**, тв. в монологічній чи діалогічній формі, що зберігається й у подальшому. Наслідувачами й продовжувачами Феокрита в давн.-грец. л-рі були Мосх (ІІ ст. до н.е.), Біон (ІІ ст. до н.е.), в рим. — Вергілій (І ст. до н.е.), Кальпурній (І ст. н.е.), Немесіан (ІІІ ст. н.е.).

Спочатку І. називались вірші буколічного змісту, і лише в нов. европ. л-рі вона сприймається поряд з **еклогою** як один з жанрів буколіки.

Найвишого розвитку І. досягла в ХVІІ-ХVІІІ ст., особливо в л-рі **бароко**, що культивувала різноманітні буколічні жанри. Зокрема І. пов'язана з таким нац. худож. течіями і школами бароко, як **прецезійність** у Франції, **марінізм** в Італії, **гонгоризм** (культизм) у Іспанії і Португалії, нім. літ. товариство "Пегницький квітковий і пастухів орден" та ін. Проте в посткласицистичний період худож. вага І., як і багатьох тенденційних за своїм характером жанрів, зменшується, вона все більш сприймається як літ. умовність, лише в поезії **сентименталізму** стає одним з провідних лір. жанрів.

І. представлена у творчості багатьох письменників: кит. — Тао Юань Міна, Юань Мея; італ. — Дж.Маріно; франц. — Ж. де Лафонтена, Р.Шатобріана; англ. — Р.Бьорнса, А.Теннісона, Д.Баркера; нім. — І.Фосса, Й.Гебеля; поль. — Я.Кохановського, А.Міхна, Ш.Зиморовича, Ф.Карпінського, К.Бродзінського; чес. і словац. — Б.Бризея, Б.Таблица, Ю.Палковича швед. — Г.Шернійельма; ісп. — Ф.Гарсія Лорки; болг. — П.Славейкова; фін. — І.Рунеберга; угор. — Д.Бержені; бразильський — Т.Тоне. А.Діаса; бельг. — І.Монта, рос. — М.Гнедича, П.Катеніна, М.Карамзіна, А.Дельвіга, Ф.Глінки, О.Кольцова;

ідилічні мотиви зустрічаються в М.Ісаковського, О.Твардовського, Д.Кедрина, М.Заболоцького, Д.Самойлова, В.Соколова.

В укр. поезії цей жанр не отримав особливого розповсюдження, хоча укр. і фольклор походження ("селянки") використовував ще поль. поет С.Шимонівч. До укр. і належать вірші Т.Шевченка "Садок вишневий коло хати...", "Орися" П.Куліша, "На узліссі" і "Три ідилії" М.Рильського; "Ідилічний" (з циклу "Етопи") І.Муратова.

Жанр ознаки і завжди залишались приблизними, а її жанр. межі — невизначеними. Зокрема і не пов'язана з визначеним вірш. метром (написані ритмізованою прозою і швайц. поета XVIII ст. С.Геснера, неримованим віршем "Ідилії" О.Радішева. Тому і легко дифундує не тільки із спорідненими їй буколічними жанрами, насамперед, еклогою (пасторальні і італ. поета XVII ст. Маджі), але й з ін. за характером пафосу жанр. формами (героїчні і франц. поета XVII ст. А.Сент-Амана "Врятований Мойсей"). Тому і здатна до перетворення в жанр. мотив різних за родовою основою тв.: поема "Наталія" М.Макаровського, оповідання "Дівоче серце" Куліша, "Лихо не без добра" Ганни Барвінок, "Сужена" О.Стороженка; частіше всього як їх композиційне "вкраплення" (напр., у поемі Шевченка "Сон" — "На панщині пшеницю жала..." або "Сон Обломова" в романі І.Гончарова "Обломов"); нерідко ідилічна тональність тв. виражає наскрізний автор. пафос (повість М.Гоголя "Старосвітські поміщики", "Милен і Любица. Идиліческая повесть от древних русинов времен" О.Духновича або епіч. поема нім. поета XIX ст. Е.Мьоріке "Ідилії Боленського озера" або ідилічні новели франц. поета XVI ст. Ж.Івера в новелістичному циклі "Весна"). Про рухливість жанр. параметрів і свідчить і її можливість перетворюватись в іронічну протилежність (вірш О.Алуптіна "У вбогій рубищі, нерухома й мертва...", повість М.Салтикова-Шедрина "Сучасна ідилія", вірш І.Франка "Лісова ідилія").

Борис Іванюк

ІЗВОД 1) найважливіші мов. та орфографічні особливості, які характерні для списку чи списків давн. писемних пам'яток. Вони виникають як наслідок багаторазового їх переписування в певному мов. середовищі, а також як результат орфографічних змін при адаптації та побутуванні в нов. мов. середовищі. Напр., Остромирове Євангеліє 1056-1057 і Мстиславове Євангеліє 1115-1117, які переписувались рус. писарями, є пам'ятками ст-слов'ян. мови рус. і. В їхніх текстах зафіксовані пд-слов'ян. орфографічні особливості та написання, що відображають мов. риси слов'ян.

2) В текстології і. позначає список, або декілька списків, які відрізняються від списку певного (ін.) і. в 1-му значенні.

Ігор Зварич

ІКОС (грец. "відділ", "вмістилище") — богослужбний **гімн** в Правосл. та Греко-Кат. Церквах на честь свята (новозавітної події або моменту церк. історії) або св. даного дня, який розвиває образно й риторично тему **кондака** в складі **акафіста**: "Ісусе, солодкість сердечна; Ісусе, кріпосте тілесна; Ісусе, світлосте душевна; Ісусе, бистрота розуму..." (Ікос 8 Акафіста "Господу нашому Ісусу Христу"). І. завжди виступає після кондака й не вживається без нього. В службі св'ятому і. виступає як стислий виклад його **житія**.

Семен Абрамович

ІЛІРІЗМ. Ідеї **слов'янського відродження** і єднання, проголошені найповніше Я.Колларом, на півд.-слов'ян. ґрунті знайшли найбільший відгук у русі і. (Іллірія — ант. назва адриатичного узбережжя Балканського п-ова).

Наполеон, створюючи у Європі буферні васальні королівства, викроїв із населених хорватами та словенцями земель, до того часу, коли вони належали до складу Австр. імперії, Іллірійське королівство (де поряд зі франц. мовою було введено як офіційну і слов'ян. (іллірійську) мову).

Іллірійське королівство об'єктивно відіграло позитивну роль у піднесенні слов'ян самосвідомості. Виникає нац. рух. Учасники цього руху — "іліри", як вони себе називали, хотіли здійснити утопічну ідею Я.Коллара в єдиній пд-слов'ян. мові, котра повинна б була сприяти об'єднанню всіх пд. слов'ян: хорватів, сербів, словенців і болгар. Рух починається з брошури хорват. сусп. діяча, поета і журналіста Людевіта Гая (1809-1872) "Коротка основа хорвато-слов'янського правопису" (1830). Була не лише запропонована орфографічна реформа, але й вказані передбачувані шляхи створення іллірійської літ. мови. В її основу був покладений штокавський говір, яким користувалося більшість сербів та хорватів і котрий був основою дубровницької л-ри XV-XVII ст. Частина словенців, переходила на іллірійську, відмовляючись від своєї мови. Одним з найвідоміших діячів і. був словенець Станко Враз (1810-1851), прогресивний романтик, який писав патріотичні пісні, громадянську та інтимну лірику, перекладав зх-європ. і слов'ян. поетів. (О.Пушкіна, М.Лермонтова, А.Міцкевича, Коллара). Ним було укладено цінну зб. словен. нар. пісень під характерною назвою "Іллірійські народні пісні" (1839).

У більшості, однак, словенці відхиляли і. та іллірійську мову. Проти неї виступив засновник нов. словен. поезії і словен. літ. мови поет Франце Прешерн (1800-1849). Він поділяв колларівську ідею слов'ян. братства у своїй знаменитій "Заздоровниці", однак уважав, що словен. народ має право і зможе створити власну нац. культуру.

Ще менший успіх і. мав серед сербів і болгар, які побоювались, що сильніша хорват. буржуазія

використовує і. для досягнення економічного й політ. панування над ін. народами. Крім цього, словенці, серби і болгарі боялись і культ. домінації хорватів. З ін. боку, австр. влада переслідувала і., заборонивши 1843 саме слово "іліри". З сер. 1840-х рр. і. як політ., культ., літ. рух послаблюється і сходить нанівець.

Анатолій Волков

ІМАГОЛОГІЯ (від лат. *imago* — вигляд, зображення, образ та від грец. *logos* — слово, вчення) — у франц. та нім. компаративістській традиції розділ порівн. літ.-знавства, що вивчає побутування худож. **образів** та образних систем у їх найрізноманітніших відношеннях та виявах. І. цікавлять обставини виникнення худож. образу, його місце та роль в історії нац. та світ. л-ри, його естет. та ідейний вплив на соц. дійсність. Тим-то в компетенції і. фактично безмежне коло специфічних тем, напр.: "**вічні образи**" в різнонац. контекстах, збірні образи представників тих або ін. етносів (німця, француза, єврея, поляка тощо), нац. образи світу, природи, нар. героя, жінки-матері, кохання, самого життя тощо у відповідних рідних та інонац. л-рах.

Микола Ігнатенко

ІМАЖИЗМ (від англ. *image* — образ) — літ. течія в англо-амер. поезії поч. XX ст., що виникла як протидія засиллю **неоромантизму** та **символізму** у поезії кін. XIX — поч. XX ст. І. відіграв суттєву роль у подальшому розвитку модерніст. поет. техніки (**Модернізм**). Імажисти розглядали конкретний **образ**, а не **ідею**, як основу істинної поезії, і спрямували зусилля на розробку нов. лір. форми, яка б базувалась на точній презентації образу. Вони закликали поетів до словесної економії та застосування верлібру і застерігали проти символізму та трад. метр. форм. Теор. основою і. були ідеї Т.Е.Хулма (1886-1917). Як нова літ. течія і. повністю оформився в березні 1913, коли перший літ. маніфест імажистів — "Кілька застережень імажиста" Е.Паунда — був надрукований в амер. ж. "Поезія". Паунд визначив поет. образ як "засіб миттєвої презентації інтелектуально-емоційного комплексу", що повинен лежати в основі лірич. вірша. У цьому ж номері були сформульовані три основні принципи і.: "1. Безпосереднє зображення "предмету" як суб'єктивне, так і об'єктивне; 2. Не вживати жодного слова, яке б не сприяло зображенню "предмета"; 3. Стосовно ритму: писати, керуючись нормами муз. фрази, а не нормами метроному".

До і. належить рання творчість Паунда, Х.Д. (Хільди Дулітл), Е.Лоуел, Р.Олдінгтона, Дж.Г.Флетчера, Дж.Джойса, Д.Г.Лоренса. В період від 1913 до 1917 вийшли чотири **антології** і.: *Des Imagistes*, 1914; *Some Imagists*, 1915, 1916, 1917. Періодичним виданням

імажистів у США був ж. "Поезія", заснований 1912, а у Великобританії — "Егоїст", заснований 1914. Паунд очолював і. до 1914, коли він залишив і. і зайнявся створенням нов. теорії **вортцизму**. З 1914 на чолі імажистів стала Лоуел. Як активна течія і. проіснував до кін. 1-ої світ. війни. Принципи і. знайшли безпосереднє подальше втілення в вортцизмі.

Типол. близькими і. явищем у слов'ян. поезії, зокрема, рос. (С.Єсенін, А.Марієнгоф, Шершеневич) та укр. (Б.І.Антонич) — є **імажинізм**.

Наталія Карякіна

ІМАЖИНІЗМ (франц. *image* — образ) — рос. літ. течія поч. XX ст., поетологічно домінантою якої був самодостатній словесний **образ**.

Виникнення і., хоча і не без впливу **імажизму**, пов'язане із заг. ситуацією постсимволістської літ. доби, а саме, із кризою клас. поет. слова, яке було іст. тривалий час переобтяжене позахудож. функціями (соц., моральними, ідеологічними тощо) і набуло у символістів граничної фази свого еволюційного розвитку — трансценденталізації. Тому слово потребувало пошуку нов. вмотивованості, тобто нової реальності, яка забезпечувала б йому можливість власного модусу існування. Цей пошук став заг. тенденцією постсимволістської поезії і відбувався у різних напрямках. **Футуризм** маніфестував "самоценне", "самовитое" слово з настановою на життєтворення майбутнього, **акмеїзм** розгортав насичене культ. пам'яттю трад. слово на життєву конкретику, потребував його первинну, "адамістську" функцію називання реальності, а отже, надавав йому нов. предметної актуальності, намагаючись надати слову "нов. незайманості" (А.Марієнгоф), звільнити його від позахудож. ангажованості, повною мірою реалізує його природне та усталене тяжіння до поет. образу, насамперед, метафоричного. Словесний образ у імажиністів перестає бути орнаментальним оздобленням смислового "центру" худож. цілого, стає основою подією худож. реальності тв. і грає роль ритм. одиниці композиційного становлення його змісту. Структурна акцентуваність метафоричного образу, прагнення до його вишуканості та незвичності пояснює пріоритетність поезії як сфери діяльності імажиністів.

Історія і. як літ. цеху, до якого входили Марієнгоф, В.Шершеневич, С.Єсенін, Р.Івнев, О.Кусіков та ін., починається публікацією 1919 у воронезькому ж. "Сирени" "Декларації імажиністів" і закінчується у 1927.

Найвидатнішим представником укр. і. був Б. І. Антонич.

Борис Іванюк

ІМПРЕСІОНІЗМ — (франц. *impressionisme*, від *impression* — враження) — в образотвор. мист-ві та музиці худож. напрям, що виник у

Франції в останню чверть XIX ст. і поширився в ряді країн Європи та Америки. Не відкидаючи об'єктивної реальності світу, І. прагне відтворити миттєве враження від зображуваного, передати мінливість, мінучість життєвих явищ у різних аспектах, декларує нове сприйняття предмету худож. зображення. Термін виник 1874 з виставкою молодих франц. художників, серед експонатів яких була картина К.Моне "Враження. Схід сонця". Художники Е.Мане, Е.Дега, О.Ренуар, К.Пісарро, К.Сіслей виступили проти академізму з його умовними сюжетами, кольором та композицією, проти натуралістичної приземленості. Замість "голої правди" імпресіоністи з допомогою кольору, вільної композиції, відмови від сухої лінійності відтворювали тремтливую поезію життя. Вони не створювали закінченої теорії, не оприлюднювали маніфестів. Лише з уривчастих висловлювань художників та письменників можна скласти дещо на зразок естет. програми І.

Для Ренуара категорія дівчат, "чия шкіра не відштовхує колір" — більш важлива ознака, ніж походження, політ. та рел. переконання. В л-рі це — бр. Гонкури, які в своєму **щоденникові** висловили лаконічну формулу І.: "Бачити, відчувати, виражати". Е.Золя писав: "Витвір мист-ва — це куточок природи, сприйнятий крізь темперамент". Принцип "враження" дозволяв вибудувати із звичних предметів несподівані властивості. Імпресіоністів приваблювало не стільки типове, скільки особливе та поодиноке, що відповідало їх настрою. В історії малярства І. склав цілу добу, досягнувши найбільших успіхів у пейзажі. Серед найвидатніших його представників в ін. країнах — М.Ліберман, Л.Корінт, М.Слефогт в Німеччині; Я.Тосроп в Нідерландах; К.Коровін, І.Грабар у Росії; Л.Вичулковський, А.Славичек у Чехії, А.Маневич, О.Мурашко, М.Бурачек в Україні. У різьбярстві імпресіоністами були М.Россо, О.Роден (Франція), П.Трубецької (Росія).

Муз. І. не цілком аналогічний малярському. В тв. його представників гол. — передавання настроїв, **символів**, фіксація ледь вловимих психол. станів, викликаних спогляданням зовн. світу. Це зближувало муз. І. з мист-вом поетів-символістів. Серед композиторів напряму — К.Дебюсі, М.Равель, П.Дюк, Ф.Шмітт (Франція), М. де Фалья (Іспанія), М.Черепнін, С.Василенко, І.Стравінський (Росія), К.Шимановський (Польща).

У худож. л-рі та театрі І. виявлявся на рівні стил. складників у творчості митців різних напрямів: **символізму, натуралізму, реалізму, неоромантизму**. Прийоми літ. стилю І. поновилися в поезії франц. символістів С.Малларме, П.Верлена, А.Рембо. Характерною рисою літ. І. була відсутність будь-якої стійкої стил. форми, зображення предмету або явища в уривчастих, миттєвих штрихах, в видимому безладді, але в повній єдності автор. відчуття.

Малларме визначав риси нов. поетики афоризмом: "малювати не річ, а здійснюваний нею ефект".

Літ. І. вже на ранньому етапі розвивається не як однорідне явище. Родоначальниками "психол." І. вважають бр. Гонкурів ("Ми були першими поетами нервів, більш чутливі та вразливі, ніж інші"). Вони обирали предметом опису частіше всього краєвид, архітектуру, натюрморт, підкреслювали нестійку психологію своїх героїв. Психол. І. О.Вайлда забарвлений естетизмом та символізмом. У Золя І. сплетений з натуралізмом, помітна прихильність до чуттєво-конкретного зображення барвистого матеріального світу. Психол. І. М.Пруста був охарактеризований ним принципом: "Тільки враження — критерій істини". Він дотримується концепції А.Бергсона, який вважав мист-во піднесеною формою цікавості до реальності". Враження прустівського героя насичені асоціаціями з малярством ст. італ. майстрів — С.Ботичеллі, А.Мантеньї, Тіціана, Дж.Б.Тьєполо. Нім. історик Лампрехт зробив спробу класифікації І. на досвіді нім. л-ри. Він поділяє його на фізіологічний, психол., та неврологічний. До першого різновиду віднесений стиль тв. раннього Г.Гауптмана, частково творчість Д.Ф.Лілієнкрона і Р.Демеля. до психол. І., його суб'єктивної вразливості, тяжіє творчість С.Георге, А.Шніцлера. На відміну від Франції, в Німеччині І. — результат еволюції натуралізму. Австр. теоретик Г.Бар "Філософією І." вважав книгу позитивіста Е.Маха "Аналіз відчуттів" з її гол. тезою: "світ складається з наших вражень". Своєрідним варіантом "неоромант." І. була творчість австр. письменників Шніцлера, П.Альтенберга, захоплених підсвідомим життям своїх героїв в душі фрейдизму. Для їх **стилю** характерні недовомовленість, хиткість, замовчування, натяки на тасме, фатальне, настрої "кохання та смерті". В Англії І. проник в стиль Вайлда та став до того ж і "стилем життя", "імпресіоністична" життєва програма героїв роману "Портрет Доріана Грея" — програма нов. гедонізму. Художник пише те, що відчуває, а гедоніст живе так, як відчуває. В тв. Р.Л.Стівенсона, Дж.Конрада і С.Мома на реаліст. основі розвиваються екзотичні, живописні риси імпресіоністичного стилю. В рос. л-рі М.Михайловський виділяє три різновиди І. як явища стилю. В реаліст. прозі А.Чехова враження завжди створюються яскравою та знайденою точно деталлю, яка посилює виразність цілого (опис прози в "Степові"). Риси І. на реаліст. основі помітні в прозі В.Гаршина та В.Короленко. Інакше стилістика І. втілювалася у ліриці символістів І.Анненського, К.Бальмонта, А.Белого, О.Блока. Ними акцентується чуттєвий момент, значення звук. сторони слова, музичність вірша. Думка рухається за випадковими асоціаціями. Імпресіоністична манера з містичним акцентом характерна для прози Б.Зайцева.

В укр. л-рі риси І., багато в чому трансформовані соц. тематикою, з'явилися у

реаліст. прозі М.Коцюбинського. Характерна стилістика новели "Невідомий", що побудована на фрагментарних спогадах, суб'єктивних настроях героя. Традиції Коцюбинського відбилися в мал. прозі С.Васильченка, який створив жанр лір.-імпресіоністичної за формою та реаліст. за змістом новели, часом з ухилом у фантастику. Вплив І. відчув В.Винниченко. У фіксації виразних зорових деталей, тонких психол. рефлексів він близький до Чехова ("Промінь сонця", "Зіна", "Записки кирпатого Мефістофеля"). Неоромант. риси в прозі О.Кобилянської мали особливості символізму та І., але більшою мірою вони проявилися в творчості письменників, які тяжіли до символізму — М.Вороного, Г.Чупринки, Г.Хоткевича. В складній взаємодії з неоромантизмом проявилися тенденції І. у творчості поетів та прозаїків "Молодої Польщі" З.Пшеслицького, С.Пшибишевського, К.Тетмайєра, Я.Каспровича. Принципи І. в чес. л-рі розвивали Я.Врхлицький та Р.Свободова. Для останньої характерним є поєднання неоромант. з зображенням хворобливої чутливості та вразливості. Складний синтез реаліст., імпресіоністичних та символістських принципів проявився в поезії та прозі "Словацької модерні". У новелістиці (І.Краско, І.Галл, В.Ройя) помітна зацікавленість образом індивідуаліста з імпульсивним характером. У болг. л-рі риси І. помітні у П.Славейкова (1866-1912), П.Яворова (1877-1916) з їх глибоким психологізмом та тяжінням до зображення внутр. світу людини.

І. залишив помітний слід у літ. критиці. Засновником її вважається А.Франс — автор чотирьох томів "Літ. життя" (1888-1893). Його статті не аналізують тв., а обмежуються автор. враженнями від книги ("Критик перш за все розповідає про пригоди своєї душі, а критика є дочкою уяви"). Послідовником Франса був франц. письменник Ж.Леметр, який уважав завданням критики "видобуття з худож. тв. якомога більшої кількості вражень і передачу особистих вражень критика читачеві". В Англії подібну позицію займав у критиці Вайлда І. в рос. літ. критиці втілювався в оцінках Анненського та Ю.Айхенвальда. Перший пропонував в пушкінській "Русалці" вбачати не драму, а "об'єктивізацію єдиного, розірвано-з'єданого "я" поета, що говорить містичною мовою душі". Називаючи свій метод "імпресіоністичним", Айхенвальд стверджував, що "варто пустити його на поріг науки, в її основу, як він піде все далі й далі і всю цю строгу храмину обов'язково зруйнує".

В оцінках І. в мист-ві та л-рі відбито різні думки. Є тенденція розглядати цей напрям і стиль як різновид реалізму. Прихильники цієї думки далекі від докорів І. в обмеженості, філос. об'єктивізм, занепад. Негативні оцінки І. народилися разом з його виникненням, ідуть від В.Стасова та Г.Плеханова. В мист-знавстві це робить Б.Віппер в дослідженні про творчість Моне, перераховуючи

серед "фатальних помилок" І. заперечення змісту, "згушений екстракт оптичного сприйняття", нехтування об'єктивною дійсністю. Л.Андрєєв убачає труднощі в оцінці І., бо він є особливим типом поєднання об'єктивного та суб'єктивного, при якому може панувати як перше, так і друге, тобто можливе його зрощення з натуралізмом і реалізмом, в другому випадку — з символізмом, неоромантизмом і навіть з експресіонізмом. І. став одним із способів худож. відкриття та пізнання світу й мав значний вплив на наступний розвиток мист-ва. Провідна роль у вивченні І. належить психол. методу в літ-знавстві, однак і порівн.-іст. аналіз може сприяти вирішенню низки проблем. Явно потребують уточнення літ.-стил. форми І., особливості їх нац. варіантів, характер взаємовпливів та зв'язків з ін. літ. напрямками.

Микола Нефьолов

ІМПРОВІЗАЦІЯ (від італ. *improvvisazione*, лат. *improvisus* — несподіваний, раптовий) — процес складання худож. тв. в момент його виконання. І. передбачає свободу поет. асоціацій, високу майстерність та обдарованість автора.

Найтипівша І. для усної нар. творчості, де відтворювач фольклору спроможний деякою мірою варіювати тв., тим самим відшліфовуючи та удосконалюючи його. Так, явна І. присутня у рос. частушках та **биллях**, укр. **коломийках** та **думах**, на цілком вільній І. побудовані **голосіння**. Творення **героїчного епосу** відбувалося саме шляхом І., що виконувалися в супроводі муз. інструментів (грец. **ведани**, співцями фін., карел., естон. рун, укр. **кобзарями**, вірм. **гусанами**, кавк. та тюркомов. **ашугами**). Прованс. **трубадури**, каталанські та ісл. хуллари, франц. **трувери**, нім. **мінезінгери** на лицарських турнірах оспівували кохання, утверджуючи культ служіння Прекрасній дамі.

Існує т. зв. колективна І., яка властива словесним змаганням та поет. іграм. Напр., **агон** у давн. Греції — словесне змагання між дійовими особами комедії, чи **айтис** на Сх. — поет. змагання імпровізаторів (**акнівів, жірші, ашугів**), де під супровід муз. інструменту виконується І. на задану тему. Притаманна будь-якій **грі** взагалі, І. має місце також у поет. та словесних іграх (**буріме, центон**).

Певне місце І. займала у літ. та салонному житті кін. XVIII — поч. XIX ст. Набула поширення альбомна лірика, основні імпровізаційні жанри якої — **епіграма** та **мадрилгал**. Особливо популярною стає творчість поетів-імпровізаторів, які створюють **експромти** на замовлення публіки. Великої слави зажив А.Мішкевич, який імпровізував поль. віршами або франц. прозою. Цікава сама тема І. в л-рі XIX ст. О.Пушкін у "Єгипетських ночах" створює образ італійця-імпровізатора, зображуючи мист-во І. самотнім і своєрідним, що потребує поет. натхнення, майстерності та природної обдарованості автора. Специфічність І. та кн. образ поета

інтерпретується у тв. Ж.де Сталь "Корінна, або Італія" та В.Одоевського "Імпровізатор", де техніка І. розглядається як залежність творця від волі слухачів.

І. поступово набуває жанр. ознак. Імпровізованими є такі жанри як варіація та експромт. Відомі експромти та І. Мішкевича, Пушкіна, Лесі Українки, В.Брюсова, С.Єсеніна, М.Рильського та ін.

У музиці І. породжує ряд муз. жанрів: варіація, фантазія, імпровізація, експромт. Цілком на І. побудований джаз.

Наталія Лихоманова

ІНВАРІАНТ — елемент, сукупність елементів, які в певній комбінації зберігаються при всіх видозмінах дан. явища. При цьому сам І. визначається сукупністю цих видозмін. В суч. науці уява про І. стає все більш актуальною і набуває продуктивного значення.

Важливість визначення І. в філол. науці полягає в тому, що:

1. За допомогою І., який зберігається при трансформації текстів одного типу, можна встановити синхронну схему, що лежить в їхній основі з тією повнотою і достовірністю, встановлення якої без поняття І. неможливе.

2. Встановлена схема містить у собі алгоритми, правила розгортання тексту, які можна інтерпретувати і в синхронному, і в діахронному плані.

3. Сукупність трансформацій і їх послідовність дозволяє спостерігати найважливіші закономірності в еволюції текстів певного типу як на окр. етапах, так і протягом усього періоду їх функціонування.

Першим у слов'ян. фольклористиці використовав методи інваріаційного дослідження казк. сюжетів Р.М.Волков. Завдяки широкому розумінню морфології як вчення про форми — як органічні, й культ., що відображуються в текстах, — В.Пропп заклав фундаментальні основи наук. дослідження казк. сюжетів.

Таке розуміння морфології споріднює вітчизняну філол. науку з суч. рівнем природничих та гуманітарних наук, а також з деякими заг. філос. течіями.

В основі цих поглядів на еволюцію форм лежить відродження низки ідей Й.В.Гьоте. Вони зводяться до того, що вчення про форми є вченням про перетворення; що заг., заснований на трансформаціях тип проходить через всі органічні істоти; що за допомогою цієї моделі, своєрідного ключа, можна винайти, послідовно створити які завгодно форми, що можуть (могли б) існувати, якщо не існують. Закон таких перетворень, на думку Гьоте, може бути використаним у вивченні всього живого.

Розвиток цих ідей втілюється в працях одного із засновників квантової механіки В.Гайзенберга, у представника молекулярної біології Ж.Моно, у

англ. ботаника і зоолога Д'Арсі Томпсона, який довів, що біологічні трансформації можуть бути виведеними в алгебраїчних формулах.

На Гьоте та Томпсона неодноразово покликався К.Леві-Стросс, спостерігаючи у вияві прихованого закону трансформацій аналогічні відносини між міфами.

Ці погляди на перетворення форм передували суч. теорії розуміння еволюції як наслідку накладання перешкод (шуму) в теор.-інформаційному розумінні первісного біологічного повідомлення. Теорія накладання перешкод була запропонована для вивчення всього комплексу семіотичних дисциплін В.Івановим та В.Топоровим.

З погляду теор.-інформаційного переформулювання еволюції як наслідку недосконалого передавання інформації слід звертати увагу на елементи та принципи побудови текстів, що запобігають таким перешкодам, роблять їх стійкими в часовому існуванні та замінованими на наступних стадіях еволюції. Такі елементи та закономірності становлять інваріантні основи текстів.

Ігор Зварич

ІНВЕКТИВА (лат. *invektiva oratio* — лайлива промова) — різкий виступ проти когось або чогось, викриття, образливий словесний напад.

Як жанр ораторського мист-ва І. розроблялась в ант. риторських школах і відіграла помітну роль не лише в літ., але й у сусп. житті Греції та Риму (знамениті судові та політ. промови Демосфена, Ісократ, Цицерона та багато ін.). Згодом І. взяли на озброєння христ. проповідники. Характерною особливістю І. є відкрита тенденційність, нищівна критика певних осіб чи явищ з позицій неприхованого автор. ідеалу. За своїм пафосом І. — жанр антипанегіричний. (**Панегірик**). Незрідка автор безпосередньо звертається до об'єктів викриття, що формально зближує І. з посланням — напр., "Відповідь Тельхінам" Каллімаха. І. може бути проіннята **іронією**, **сатирою**, сарказмом, часто (особливо починаючи з Катутла й Марціала) інвективної модифікації набуває **епіграма**.

Як худож. прийом І. іноді організовує весь матеріал тв. (ямби Архілоха, тв. Саллюстія проти Цицерона, "Ібіс" Овідія та б.ін.), або окр. частини: І. присутні в давн.-інд. епосі, **Біблії** (напр. "Книга Йова"), давн.-грец. комедії, численних тв. кіничної л-ри, сатирах та сатир. **діалог**ах (Меніпп, Лукіан, Ювенал та ін.). Через Візантію (перш за все проповіді Григорія Назіанзіна, Іоанна Златоуста та ін.) І. перейшла до л-ри Київ. Русі (напр., "Слово о князех"), хоча, як і в ін. народів, у слов'ян своєрідні приклади автентичної, нериторичної І. можна знайти у фольклорі (**Прокляття**). В нові часи І. надто часто використовується у публіцистиці, але зустрічається й у власне худож. тв. ("Смерть поета" М. Лермонтова, "Праведник" А. Рембо, "Містерії" К.Гамсуна та ін.). В ХХ ст.

іноді сама І. як риторичний прийом стає об'єктом висміювання, **пародії** (ямби В.Лоханкіна в "Золотому теляті" І. Ільфа та Є. Петрова, І. Ганта в "Подивись на свою домівку, ангеле" Т. Вулфа та ін.).

В укр. л-рі І. завжди користувалася вел. популярністю: "Календар римський новий" Г.Смотрицького, "Апокрисис" Христофора Фіалета, "Тренос" М.Смотрицького, "Палінодія" З.Копистенського, антиуніатські тв. І.Вишенського, "О злобе людей памятозлобных, урядовых" Климентія Зіновієва, численні тв. Т. Шевченка, С.Руданського, І.Франка, М.Старицького, Ю.Фельдковича, П.Грабовського, П.Тичини, М.Рильського, В.Симоненка, В.Стуса та ін.

Оригінальним різновидом І. є автоінвектива, де лайка промовця спрямована на самого себе, як, у тв. Ю. Андруховича "Самійло Немирич, авантюрик, посаджений за гвалт у вежу, самому собі".

Олександр Бойченко

ІНДИВІДУАЛІЗМИ — автор. тобто стил. **неологізм**. У переважній більшості випадків І. постає не із заг.мов. потреби словесно позначити нове явище, але з прагнення одноразово емоційно вплинути на читача, дати відчуття автор. ставлення до зображуваного. Найбільше в укр. л-рі І. створив П.Тичина, напр.:

В лікарні я. В палаті темно.

У роті висохло. Жага.

Болить мені, шемить так щемно

Моя нога...

І створювали й ін. поети та прозаїки:

Гнутья клени ніжними колінами,

Чорну хмару сріблять голуби.

Ще от день — і все ми, все покинем

Для блакитножрилої плавби.

(М.Рильський)

Досить поширена сатир. функція автор. неологізмів: "Забудь-батько, забудь-мати, загальноначальницький, заначальникував". (О.Гончар)або:

Від слів тих у залі аж душно було.

Лиш гордо тримавсь Соловейко Павло.

Який возскав на "постійнім" стільці

І в тієї хвали бронзовів на лиці.

(С.Олійник)

На відміну від загальнономов. неологізмів, І. не є мов. продуктивними, не закорінюються в мовленні. Проте в мов. обіг деякі суто поет. І. ввійшли. Напр., уперше вжите Т.Шевченком слово "високочолий" уживає М.Рильський: "Тож за молодість високочолу Тост підносить посивілий друг". Створений П.Тичиною І. "вітровіння" знаходимо в А.Малишка: "Високе вітровіння на траві кида тугі горобини".

І. треба відрізняти від "кованих слів".

Анатолій Волков

ІНСЦЕНІВКА, ІНСЦЕНІЗАЦІЯ (від лат. *in* — на і *scaena* — сцена) — міждорова **переробка**

епіч., рідше ліро-епіч. тв. (або його частин, фрагментів) для сцени. Здійснювати І. може сам автор, або — в переважній більшості — ін. особа. Змінюючи жанр. природу першотв., І. має на меті по змозі передати його зміст і поетику. І. можливі як внутр.-нац., так і міжнац.

Практика драматизації дуже давня, вона сягає ще ант. часів, бо трагедії Есхіла, Софокла, Евріпіда були, по суті, драматизаціями відомих міфол. або епіч. сюжетів. Те ж саме можна сказати про низку тв. В.Шекспіра, Б.Брехта та ін. І. багато важили на перших стадіях розвитку нац., зокрема слов'ян., театрів та для їхньої подальшої еволюції.

У Росії І. з'являються із зародженням професійного театру в перші роки XVIII ст. Це були механічні переробки уривків з італ., франц. романів. Певну худож. вартість мали І. кн. О.Шаховського (1777-1846) іст. романів В.Скотта. Деякі тв. інсценувались багаторазово, завдяки чому встановлювалася певна традиція. Кількадесят разів переробляли "Дон Кіхота". Автори переробок начебто намагались зберегти основну характеристику гол. персонажів, але сприймали їх дуже по-різному. Окр. сцени, деякі риси характерів Дон Кіхота та Санчо Панси зазнавали змін відповідно до певних автор. ідей, актуальних ситуацій. Уперше герої М. де Сервантеса з'явилися в коміч. опері Ф.А.Філдора на текст Пуазіне "Санчо Панса на своєму острові". В перекладі В.Льовшина оперу поставив моск. Петровський театр (1875). Згодом почали з'являтися "сміховинні видовища", комедії, балети, коміч. сцени, оперети-**пародії**, комедії-**феєрії** для балаганних театрів, **трагікомедії**, драм. інсценівки для дітей, а також кіносценарії. Чи не найкращою рос. драм. інтерпретацією роману Сервантеса була булгаковська (1938). У Болгарії жанр іст. драми походить од "Райни Княгині" (1866) Д. Войнікова, що є І. повісті "Райна, болгарська цариця" рос. повістяр О.Вельмана. Переробка горьківської "Матері" для Брехта була "найвищою точкою в роботі над створенням нім. соціалістично-рев. театру".

Для становлення укр. професійного театру багато важили І. гоголівських повістей, які робили його корифеї: М.Старицький ("Різдвяна ніч", "Утоплена, або Русалчина ніч", "Сорочинський ярмарок", "Тарас Бульба"), М.Кропивницький ("Вій", "Пропала грамота") та ін. укр. драматурги-режисери XIX ст. Традиція переробок повістей М.Гоголя збереглась і в ХХ ст.: драма-казка на 5 картин з прологом і апотеозом "Страшна помста" (1910) С.Черкасенка (йому належить також І. "Чорної ради" П.Куліша, "Вій" Остапа Вишні, "Сорочинський ярмарок" В.Суходольського (1933), "Тарас Бульба" М.Рильського та І.Барабаша.

Важливе місце посідали І. тв. Т.Шевченка. Так, успіхом користувалася І. І.Тогобочного

"Мати-наймичка" (1899) за мотивами тв. Шевченка.

І. можуть бути режисерськими, тоді вони більшою мірою виявляють певні особливості вистави саме в цьому сценічному колективі. До них належать І. Л. Курбаса: "Шевченківська вистава" (1919, "Молодий театр") І. шести вірш. тв. Шевченка і "Гайдамаки" (1920) за поемою Шевченка. В обох виставах інсценізатор зіграв чільні ролі: Іван Гус ("Шевченківська вистава") та Гонта ("Гайдамаки").

Традицію І. євангельських сюжетів заклад у Галичині режисер В. Блавацький. У співавторстві з Г. Лужницьким він здійснив у сер. 1930-х рр. на кону театру "Заграва" постановку драм "Голгота" (І. Євангелія) та "Камо грядеши" (І. роману Г. Сенкевича). Театрознавець В. Ревуцький писав: "Г. Лужницький не назвався автором драми, бо узяв слова Ісуса Христа з усіх чотирьох євангелістів і від себе нічого не додав. Він вибрав з їх повчань те, що найбільше відповідало б укр. етично-психол. настанові. Але, як він сам зазначав "психічна потреба такої п'єси була у кожного українця, бо кожен пережив Велику П'ятницю державних змагань і всі вірили і ждали Воскресіння". Цю традицію підхопив драматург В. Босович і постановник Ф. Стригун у виставі "Ісус, син Бога живого" (театр ім. М. Заньковецької, 1994).

І. — поширене явище в сьогочасному театрі (серед багатьох прикладів: І. В. Фолкнера "Реквієм за черницею" за тв. А. Камю, Я. Стельмаха "Крихітка Цахес" за казкою Е. Т. А. Гофмана, "Алладин" за араб. казкою).

Див.: **Драматургія обробок.**

Анатолій Волков

ІНТЕР'ЮДІЯ (пізньюлат. *interludium*, від лат. *inter* — між і *ludus* — гра) — 1) різновид драм. тв., що набув розвитку в Англії в кін. сер. віків та на поч. доби **Відродження**. Спершу — коміч. сценки, які виконувались в перервах між діями серйозної драми. До кін. XV ст. жанр І. зайняв важливе місце в театр. мист-ві епохи. В деяких І. діяли алегоричні персонажі (чесноти та пороки), характерні для **мораліте**, але поступово І. відходять від рел.-повчальної тематики, звертаються до світських фарсових мотивів. І. займає перехідне місце від **мораліте** до **фарсу**. Видатним автором І. був Дж. Хейвуд (1497-1580). І. пізніше всюди, крім Англії, стали називатися **інтермедіями**.

2) в музиці — невел. проміжний епізод між варіаціями.

Людмила Сердюк

ІНТЕРМЕДІЯ — (від лат. *intermedius* — те, що стоїть посередині) —

1. Невел. п'єса коміч. характеру, що розігрується між актами основної драми (або ж муз. п'єса між актами опери). В Англії має ще назву **інтерлюдія**. В зх. літ.-знавстві часом

ототожнюється з **інтермешо**. Виникла в XV ст. як жанр. сценка, написана нар. мовою, яка розігрувалась між окр. частинами **містерій**. Іст. прообрази І. вбачають в давн. грец. стасимах, **мімі** і пантомімі рим. драматургії, франц. **фарсах** і нім. **фастанахтшпілях**. Спочатку виконувала функцію коміч. протипази змістові серйозної п'єси, в яку вставлялася, згодом почала відділятися і набувати самодостатнього значення. В Італії з нар. пісень, що виконувалися в антрактах театр. вистав, виник балет зі співом, який трансформувалася пізніше в оперу-буфа, або коміч. оперу. В епоху **Відродження** до І. зверталися М. де Сервантес (зб. "Вісім комедій і вісім інтермедій"), Лопе де Вега (численні *entremeses* — ісп. варіант І.), В. Шекспір (блезенські епізоди в його високих трагедіях), Дж. Гейвуд, І. Сакс та ін. І. в Україну перейшла з Зх. Європи із **шкільною драмою**. В бароковій л-рі XVII-XVIII ст. І. входили до складу шкільних драм і відіграли значну роль у становленні нар. театру, позаяк вони незабаром "автономізувались" і стали сприйматися як основне видовище. Укр. І. здебільшого засновані на нар. **казках анекдотах** та іст. мотивах; споріднені з **вертепом**, **балаганом**, **райком**. З них найдавніші знані — "Продав kota в мішку" та "Найкращий сон". Їх 1619 було зіграно в Кам'янці-Струмилівій після 2-го та 3-го акту поль. вірш. трагедії на бібл. сюжет Я. Гаватовича "Трагедія, або Образ смерті пресвятого Іоана Хрестителя, послання Божого". Можливо ці І. вже перед тим виконувались укр. мандрівними трупами. Збереглося біля 50-ти укр. І. (М. Довгалецький, Г. Кониський та ін.). Героями їх були козаки, запорожці, мішани, селяни тощо. В них відбито тогочасні побутові особливості нар. уявлень. Ось як зображується рай:

Гей, було ж, було ж там много
Істи — не пребачу —
Було м'ясо, поросята,
Були печене курчата,
Було там и вароное,
Та було и смажоное...
Все хорошо, и з юшкою
Було та и жолтою,
И тісто було варене,
Смажоне та и печене,
И пироги тамо были,
Та и боршівка зварили,
Та була и капуста,
И горох, была кашал.

Традиції І. оживають в укр. **водевілі** XIX ст. (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Старицький). У суч. театрі І. збереглася лише як композиційний прийом.

2. Невел. епізод між частинами муз. тв., переважно між варіаціями.

Людмила Сердюк

ІНТЕРМЕЦЦО — жанр. поняття, що вживається переважно в музиці, означаючи тв.

ильної форми. Інколи поняття І. переноситься на л-ру, як напр., **цикл** віршів Г. Гайне "Ліричне інтермешо", проз. **фрагмент** М. Коцюбинського "Інтермеццо" тощо. У зх. літ.-знавстві І. часом ототожнюють з **інтермедією**.

Анатолій Волков

ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЯ — різновид **переробки** або **запозичення**, коли свідомо послаблено або стерто нац. забарвлення першотв. внесено чужонац., неможливі у зображуваній нац. дійсності, подробиці, або не властиві нац. худож. системі першотв. структурні складники задля надання зображуваному позанац., понаднац. ваги. І. часто є водночас жанр. переробкою або **осучасненням**. Б. Брехт, переробивши горьківську "Мати" в **дидактичну драму** про зростання політ. свідомості пролетаріату, наблизив тв. до нм. дійсності 20-х рр. Повна назва драми — "Мати. Життя революціонерки Пелагеї Власової в Твері. За романом М. Горького", — нібито дає локалізацію дії, навіть точнішу, ніж у першотв. Збережено рос. подробиці, антропомімі та назви посад (пристав). З ін. боку, введено невідомі в Росії реалії (поліцейні кийки). По суті ж Брехт усуває все, що надто конкретно пов'язує п'єсу з Росією. В одязі, побутових аксесуарах, декораціях якомога більше того, що схоже у поліцейських і т. д. Поль. драматург Л. Кручковський, переробивши повість рос. письменника Л. Андрєєва "Губернатор" (1906) на драму "Смерть губернатора" (1961), зауважив: "Моя п'єса не має визначеної географічно-іст. локалізації". У п'єсі місце і час дії нібито ті ж, що в Андрєєва: рос. губернське місто в період першої рос. революції. Але сенс тв. не в зображенні певної країни в дані роки, а в соц.-філос. узагальненні. Це підкреслено поєднанням не поєднуюваних у житті нац. подробиць. Отець Анастасій має ім'я, можливе для правосл. рос. священника, однак Губернатор розмовляє з ним про месо. Ін. дійові особи мають катол. імена: Анна-Марія, Сусанна, Мануель, Лукаш, Йоася, Целіна, Ельза, Сильвія. Урядова посада — Префект поліції — не рос.

Перенесення сюжетної дії в нові нац. і іст. обставини — дальший крок у напрямку І. У "Кавказькому крейдяному колі" Брехта дію кит. **легенди** перенесено в Грузію з деякими підкреслено анахронічними подробицями. Цим наголошується на інтернац. й позачасовому сенсі тв.

Докорінна зміна нац. колориту і соц. скерованості, системи худож. засобів спричиняє появу принципово нов. тв., де запозичений матеріал повністю трансформовано. У "Казці про золотого півника" (1834) Пушкіна використано, як довела А. Ахматова, мотиви та образи "Легенди про арабського звіздаря" амер. романтика В. Ірвінга, але вони перероблені на основі рос. нар. світогляду й фольклору. стилістики, разом із тим осучаснені, внаслідок чого виник гостросатир., політ. актуальний тв.

Анатолій Волков

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ (лат. *interpretatio* — тлумачення), тлумачення літ. тв., своєрідне розуміння і розкриття його змісту і форми. І. — це переоформлення худож. змісту тв. шляхом його викладу засобами і мовами ін. видів мист-ва або мовою науки. Т. ч., худож. літ. тв. може інтерпретуватися в худож. мовах малярства, графіки, театру, кіно, музики і т. п., а також понятійно-логічною мовою науки — в літ. критиці та літ.-знавстві. І. відіграє важливу роль в худож. творчості при переосмислюванні та засвоєнні досвіду духов. культури минулого. В фольклорі — це трансформація усних текстів і творення **варіантів**, у л-рі — використання **легенд** і **міфів**. **переробка** і **переклади** текстів в давн. та сев.-віч. л-рі, **наслідування**, **запозичення**, **стилізація**, **пародія**. І. притриманна творчістю декаламаторів, акторів, співаків, танцюристів, музикантів тощо. При кожному переосмисленні тв. класики мовою театру і кіно можуть спостерігатися крайності у відтворенні і становленні їх змісту. Оновлений зміст літ. тв., напр., мовою кіно, все-таки передбачає збереження тих основних рис класики, які свідчать про відтворення змісту того тексту, який лежить в основі І. Навпаки, буквально відтворення тексту, не може бути виправданим у твор. процесі. При І. встановлюється вторинне авторство (опери М. Глінки "Руслан і Людмила", П. Чайковського "Пікова дама", "Мазепа", Ж. Бізе "Кармен", М. Лисенка "Тарас Бульба", ілюстрації Г. Доре до Біблії, "Гаргантюа і Пантагрюеля", "Дон Кіхота", "Мюнхгаузена", М. Врубеля до лермонтовського "Демона", Й. Лади до "Пригод бравого вояка Швейка", І. Білібіна до нар. казок, В. Васнецова до билин, І. Глазунова до творів Ф. Достоевського і т. п.). В л-рі таке авторство можна визнати в становленні **традиційних сюжетів**. Багаторазове використання різними письменниками одного і того ж сюжету призводить до значної переробки його ідейного змісту, змін жанр. втілення, системи образів тощо (напр., звернення Платона, Ф. Бекона, Л. Рейснера, В. Незвала і тощо до сюжету про Атлантиду).

І. — це форма засвоєння, переосмислення та збагачення традиції худож. досвіду людської цивілізації, це вияв глибинного і невичерпного змісту клас. тв., їх вічного буття.

Див. **Інтерсеміотика**

Ігор Зварич

ІНТЕРСЕМІОТИКА — перекодування, перекладання створених в одній знакової системі образів на образи ін. системи. Інтерсеміотичний переклад з доконечною закономірністю з'являється за т. зв. інтерсеміотичної **транспозиції**, поза якою неможливий жодний вид мислення (ні худож., ні наук., ні буденний). У духов. вселюдській культурі, зідколи вона себе знає, інтерсеміотичний переклад — один з найпожитковіших засобів, який об'єднує в нерозпадне ціле окр. її складові. Уже малюнки

первісної людини, хореографія низькоцивілізованих племен репродукують прототипи, що "зодягнені" в слово (**міфи**, вірування, звичаї і т.п.). У світ. лірі написано чимало худож. тв. (зокрема, віршів) про ті або ін. статуї, картини, муз. тв. тощо.

В античності поширеними й популярними були **екфразиси** (грец. — описи) — в ант. риторичі та літ. докладні описи осіб або речей, насамперед переведення скульптурних, малярських, архітектурних тв. у слово і, навпаки, численні словесні сюжети міфології знаходились перевідображення у живописі, ліпленні, зодчих ансамблях.

Екфразиси створювано й у нов. клас. лірі (напр., "Написи" О.Пушкіна "На статую igraюшого в свайку", "На статую igraюшого в бабки"). В новітній укр. поезії **традицію** екфразисів започаткували два Франкові сонети "Сікстинська мадонна" зі зб. "З вершин і низин". Цю традицію продовжили М.Рильський: "Афродита Мілоська", "Сікстинська мадонна", "Статуя Сатурна в Літньому саду", М.Бажан: **цикли** "Будівлі", "Нічні концерти", М.Вінграновський: "Сікстинська мадонна", І.Драч: "Над малюнками Вестерфельда, 1651", В.Симоненко: "Брама замку Стюартів".

Усунення перестітків між звукопоет. та зоровомалярським зображенням веде до синтетичного способу вираження й самовираження, способу, якому властивий ефект відеофонії. Це вже сер-віч. традиція — зокрема давн.-укр. худож. мислення і сприймання **Біблії** чи **хронографів**, на чийх полях певні "словесні" епізоди із священної чи світської історії, "являються", мов Всесвіт із Господнього Логоса (спершу ж бо було Слово!) з алюзивних живописних подібників. Ше виразніше простежується відеофонія в іконописі з його майже повсюдним "озвученням" божественним глаголом (інскриптами сакрального походження).

Типол. подібним вишем була **лубочна література** відома в Китаї з VIII ст., у Зх. Європі з XV ст., на сх-слов'ян теренах з 2-ої пол. XVIII ст. Це були виконані на лубі, тобто корі дерева, звичайно липи, проз. або вірш. підписи до малюнків З XVI ст. малюнки виконувалися як гравюри чи літографії. Згодом текст дістав переважного значення. Аркуші замінилися книжками різного змісту, в тому числі **переробками житій, казок, лицарських та пригодницьких романів**.

У переломленні інтерсеміотичної **алюзії** виникають малюнки-ілюстрації до літ. тв. або й станкові малярські полотна за ними. В країнах бл.-сх. культ.-літ. регіону талановиті майстри (Бехлад та ін.) прикрашали мініатюрами творіння Фірдоусі, Нізамі тощо. У Європі на межі XV-XVI ст. з'являються гравюри-ілюстрації (напр., до "Декамерона" Дж.Бокаччо). З доби **Відродження** до ілюстрування звертаються найбільші митці: малюнки С.Боттічеллі до "Божественної комедії" Данте Аліг'єрі,

Г.Гольбейна Молодшого до "Похвали Глупоті" Еразма з Роттердаму. Часом ілюстратор стає, сказати б, співавтором кн., переважно фантастич., сатирич. (тим більше це стосується **дитячої літератури**), персонажів "Гаргантюа та Пантагрюеля" Ф.Рабле, "Дон Кіхота" М. де Сервантеса, "Казки моєї матері Гуски" Ш.Перро, "Барона Мюнхгаузена" Р.Е.Распе читач уявляє так, як вони зображені Г.Доре. Героїв Д.Дефо та Дж.Свіфта за гравюрами Ж.Гранвіля. Героїв Діккенсів — в зображенні Фіза (Г.Н.Брауна). Гоголівські герої відображені в клас. малюнках П.Боклевського та О.Агіна.

Словесна та малярська (графічна) креація може відбуватися синхронно, в процесі написання тв. "Посмертні записки Піквікського клубу" (1837) були задумані Ч.Діккенсом як розгорнуті підписи до рисунків, що зображували гумор. пригоди чотирьох джентльменів, і друкувалися окр. випусками. І лише впродовж друкування ці підписи перетворилися на коміч. роман подорожі.

У XX ст. прикладом ілюстративної класики є малюнки одного з найкращих час. рисувальників Йозефа Лади до "Пригод бравого вояка Швейка" Я.Гашека. Лада — сучасник і друг письменника — мав можливість сприймати тв. у процесі його творіння і став справжнім співавтором Гашека. Коріння творчості Лади сягають в нац. минуле: до час. сер-віч. сільських малярів, до їхніх тв. — т.зв. бетлемів і малюнків на склі. Лада проникнув у дух і стиль час. нар. епопеї Гашека. Від написання 1911 перших оповідань про Швейка, а надто від першого повного видання 1925 Гашек і Лада співтворці-нероздільні. "Малюнки так зливаються з текстом, що одного разу продивившись їх, вже неможливо уявити собі ін. Швейка, ін. надпоручника Лукаша, ін. підпоручика Дуба, ін. прожру Балоуна, ін. сапера Водічку, ін. кадета Біглера, ін. однорічника Марєка", — вдало зауважив Б.Полевой. Крім того, Лада створив вел. серію ілюстрацій — **комікс** з 540 малюнків, який був оприлюднений 1923-25 рр. у недільному додатку до "Чеського слова" та супроводжувався скороченим текстом Гашека та К.Ванєка. Пізніше ілюстратори зважали на традиції Лади як от в Україні А.Базилевич, у Росії — Б.Єфімов. Були, шоправда, й спроби ілюстраторів вирішувати швейкіану без зважання на Ладову традицію: в Німеччині — Г.Гросс, у Вірменії — Г.Арутчан, у Росії — І.Семьонов, у Польщі — А.Чечот.

Переклад письменних тв. мовою музики, вокального мист-ва, танцю — це теж, так би мовити, І. в її немирній дії. З од. боку, це — муз. тв. на письменницький текст: **літературні пісні** та **романси**. З другого — програмна симфонічна та камерна музика, що інтерсеміотично відображає тв. словесного мист-ва, найчастіше **традиційні сюжети та образи**.

Що ж до муз. сценічних тв. то тут маємо справу з багатоступеневою І. З безлічі прикладів: літ. "Лускунчик і мишачий цар" Е.Т.А.Гофман >

лібрето М.Петіпа > балет П.Чайковського > постановочні версії аж до нов. хореографії (1954) ммер. балетмейстера груз. походження Дж.Баланчина, не кажучи вже про різні сценографічні рішення. Або ж трагедія Пушкіна "Борис Годунов" > однойменна опера М.Мусоргського > твор. виконання заголовної партії Ф.Шаляпіним > його портрет у цій ролі пензля О.Головіна, знов же твор. сценографія, в тому числі О.Бенуа та Головіна.

Рідше зустрічаються інтерсеміотичні інтерпретації в музиці явищ образотвор. мист-ва ("Картинки з виставки" Мусоргського: фортепіанний тв. — "муз. картинна галерея", що відобразив враження композитора від виставки художника й архітектора В.Гартмана).

У широкому розумінні явищами І. можна вважати **інспенівки** — переробки епіч., ліро-епіч., навіть лір. тв. для сценічного виконання, а також численні **екранізації** І.

Надто показове явище — авторська І. виникає, коли митець сполучає в собі хист до різних мист-в. Так, Р.Вагнер був водночас автором і текстом, і музики своїх **музичних драм**. За власним лібрето О.Бородін написав оперу "Князь Ігор", Мусоргський — лібрето "Бориса Годунова". Часом малярі вважають за доцільне дати словесний текст на полотні свого тв. або на рамі: на рамі картини В.Васнецова "Богатирі" — напис "Въезжают в чисто поле, смотрят не обижает ли кто кого". Це приклади прямоадресної І. Приклади непрямоадресної, підкреслюваної заголовками тв. І. є в лит. художника і композитора М.К.К.Чюрльоніса (1875-1911): малярські композиції — "Сонати Сонця, Моря і Зірок"; симфонічні поеми — "Ліс" і "Море".

В одній особі співіснували майстри слова та самоілюстратори В.Блейк, В.М.Теккерей, В.Гюго, брати К. і Й.Чапеки. Нім. автор В.Буш (1832-1908) створив вел. низку гумор.-пригодницьких книжок для дітей про хлопчаків-шибеників: "Макс і Моріц. Дитяча історія в семи витівках.", "Ванна в суботу", "Пліш і Плюш", де власні малюнки рівнобіжно, крок за кроком супроводжував вірш. тестом.

До найрепрезентативніших у всесвітній худож. культурі належить І., яка завдячує своїм походженням творчості Шевченка, щодо кількісного вияву і щодо різноманіття способів її уреальнення. По-перше, можна говорити про автор. І. **власне-шевченківську** (консенсус його малярських робіт — композиційних картин, малюнків, ескізів, портретів, автопортретів за його ж словесних прототипами). По-друге, очевидна й І. **шевченкіанська**, що спродукована Шевченкіанкою (не автором, а "кимось ін."). Не лише ілюстрації багатьох художників (починаючи від В.Штенберга, Я. де Бальмена, М.Мікешина, М.Башилова, П.Сластіона, С.Караффи-Корбута), але й іноавтор. відтворення мотивів поезії, прози, драматургії Кобзаря, його особистості, життя в окр. скульптурних групах, романах, повістях,

поемах, віршах, драмах, кінофільмах, піснях, нар. легендах та анекдотах, у гравюрі по дереву (К.Козловський), ліногравюрі (В.Авраменко, Г.Гавриленко), в офорті (А.Базилевич), у килимарстві, кераміці, вишивці (зокрема, рушники — Г.Василяшук та Г.Верес), у малярських циклах (І.Іжакевич, В.Касян, І.Марчук), у фольклор. малярстві, в найрізновидніших муз. інтерпретаціях (М.Лисенко, Чайковський, Мусоргський, С.Рахманінов, С.Людкевич, Б.Лятошинський, Л.Ревуцький, К.Данкевич, М.Вариківський, Ю.Мейтус, Г.Майборода).

Ті малярські роботи Шевченка, що прямоадресно ілюструють словесні тексти і є їх алюзивним подібником, як правило, ще й опосередковують алюзивне сприймання суголосних їм сцен, образів, деталей, що мають місце в ін. тв. Так, образ мандрівного нар. співця, якого прямоадресно подано в малюнку 1843 до майбутньої поеми "Невольник" ("Сліпий", 1845) та, формально незалежні від будь-якого тексту ескіз "Селянин слухає бандуриста" (1846) й офорт "Дві дівчини" (1858), на котрому за деревами сидить кобзар з поводатаром, непрямоадресним чином, алюзують кобзарювання з вірша "Перебендя", поем "Тарасова ніч" (вступ), "Гайдамаки" (розділи "Гонта в Умані", "Свято в Чигирині") й надто "Мар'яни-черниці" (вступ). Недарма перші публікатори факсимільного варіанту цієї поеми (Київ, 1997) оздобили його ілюстрацією, перебраною від поеми "Невольник" ("Сліпий"), незважаючи на контрастні вікові розходження між кобзарями в обох поемах. Творчість Шевченка-поета і Шевченка-художника не тільки сутнісно тотожна, але й навізаєм варіативна, взаємодоповнююча, незалежно від того, пряма чи непряма алюзивна адресність обопільно об'єднує її словесну та малярську фактуру.

Пряма алюзивна адресність (з приуроченням рисунків словесним текстам або текстів рисункам) порівняно з непрямою (у якій словесних прив'язок нема) в автоілюстраціях трапляється епізодично. Але те, що вона могла мати інтерсеміотичну природу ще в автор. задумі, змушує вірити неспростовна обставина. Змістовій наповненості поезій передували етюди, ескізи, замальовки — як шість малюнків та начерків, що унаочнюють події в рос.-мов. поемі "Слепая". Є стільки ж ескізів до однієї сцени, яка задає тон поемі "Невольник" ("Сліпий") та Шевченковій картині до неї: "Отак на улиці під тиним // Ше молодий кобзар стояв // І про невольника співав // За тиним слухала Ярина". Могло бути й так, що вони писалися попутно зі створенням рисунків до них, як етюд до балади "Тополя" (1839), ескіз та етюд до балади "Утоплена" (1840-1841).

Образи скривдженої цинічними гультьями жінки інтерсеміотично центруються довкола двох образів ранньої творчості: Катерини, одуреної москалем, за однойменною поемою, та Оксани-титарівни в "Гайдамаках", згвалтованої

конфедератами-ляхами. До обох, як продовження тематичного тандему Катерина — Оксана, прямоалюзивно апелює малюнок "Катерина" (1842). В ін. автоілюстраціях до тематичного ряду "Катерина — Оксана" поламне життя жінки теж підноситься до прямоалюзивної ідеограми: уява прагне налагодити інтерсеміотичний контакт з її словесним прототипом: ескізи на маргіналіях першоваріанту романт. балади "Русалка" (1846), а надто фігуративна сепія "Сліпа з дочкою" (1843) на рядки із поеми "Слепая": "Сидит скорбящая слепая // И псалму грустную поет, // Она поет, а молодая // Дочь несчастливихи моей // Головкой смуглою прильнула // К коленам матери своей". Такою є й картина "Відьма" із збожеволілою Лукією, яка несподівано появою зі степу в поемі "Відьма" ("Осика"), демонічною зовнішністю нажахала циган: у таборі: "Мара! Мара!.." Замалем не містична, сцена допомагає віднайти її словесну І. в однойменній поемі, де автор (оповідач) інтимним зізнанням насновує читачеві гідне прекрасної людини ставлення до дивної героїні: "Що се таке? Се не мара. // Моя се мати і сестра. // Моя се відьма, щоб ви знали". Двічі вивіши в анафору присвійний займенник "моя", автор накидає на нього смисловий наголос, який і робить фрагмент ключовим, вартим того, щоб алюзивно стати відповідною і регулятивною інтерсеміотичною засадою як для словесного, так і для малярського текстів: з такою відьмою і він, поет, згодився би життя прожити!

Де-не-де словесному симулякру (**наслідуванню**) передує малярський прототип: ілюстрація еманує не із слова в малюнок ("спершу було слово"), а навпаки, із малюнка в слово ("спершу був малюнок"). Чи не найдужче вибиваються тут чотири офорти періоду "трьох літ" (1843-45) із серії "Живописная Украина": "Дари в Чигирині 1649 року", "Казка", "Судня рада", "Старости". Усі надиктовували їхньому виконавцеві "підтекстовки" — словесні алюзиви.

Картина "Казка": "Смерть із косою запитує солдата-каліку на околиці його рідного села, в яке він повертається на костурі: — А відкіля і куди Бог несе, Господа москалю? І де таки табачку брали: чи не з чимиричкою часом?! бо ми вже знаємо, піддобрали!!!

Відповідає солдат: — Із самої Рассей ідем на тот свет, сударыня смерть... а табачок истинно лубенский".

Картина "Казка" непрямоалюзивно дотична до поем "Москалева криниця" ("Після великої зими // Вернувся і Максим безногий", "А Максимові кривому // Нічого не вадить, // Шкандибає на милиці // І гадки не має", "Невольник" ("Минає // Неясний день мій; вже смеркає; // Над головою вже несе // Своєю неклепану кошу // Косар непевний... Мовчки скосить, // А там — і слід мій занесе // Холодний вітер... Все минає!..") і до поезій "Косар", "Чума" та "Рано-вранці новобранці" ("Коло пустки на милиці // Москаль шкандибає. //

На садочок позирає, // В пустку заглядає"). Втім, офорт "Казка", особливо ж укупі з віршем "Косар" ("І мене не мине, // На чужині зотне, // За решоткою задивить, // Хреста ніхто не поставить. // І ніхто не пом'яне"), заторкує алюзивною трагічністю й самого Шевченка, який, мов той "казковий" солдат, повернувся з армійської десятирічної каторги фізичним калікою, щоб невдовзі хіба що тільки вмерти.

Шевченкова І. ніколи не буває "буквалістською" — бачити у ній дотримання точності за словесним оригіналом не доводиться. Від того ж, що Шевченко є багатогорним талантом у малярстві, яке генетично споріднене з цим, саме шевченківським, словом, його мист. деміургія інтенсивнішає.

В І. малярський текст набуває нов. життя, "перевдягнувшись" у словесну форму. Прямоалюзивні офорти "Казка", "Старости", "Судня рада" і "Дари в Чигирині 1649 року" разом з багатоваріантними малярськими заготовками та пояснювальними підтекстовками утворюють, так би мовити, власні інтерсеміотичні поля й стають породжуючою основою численних непрямоалюзивних зв'язків із словесними (може бути, що й віддаленими) подібниками в поет. драм., проз. тв. Не випадають із заг. правила листи. І у Шевченка (і тоді, коли джерелом прямоадресної алюзії стосовно малярського сюжету виступає словесний прототип, і тоді, коли вона виникає з малярського прототипу) не обмежується прямоадресною алюзивною двополярністю. Малярський прототип не зостає на одному словесному симулякрі. Кожна прямоадресна інтерсеміотична пара (байдуже, чим її загенеровано) здатна до асоціативно-алюзивного саморозширення у непрямоадресні множинні цикли однорідних образів.

Офорт "Старости" зі словесним супроводом алюзивно почутий у драмі "Назар Стодоля" (в одній із її сцен обряд висватування нареченої застаємо в усій його чарівній первинності), у поемах "Наймичка", "Мар'яна-черниця", "Москалева криниця", у віршах "Рано-вранці новобранці" і "Подражаніє сербському".

Віддаленим, зате емблематично виразними інтерсеміотичними тотожниками оприсутнюються в багатьох літ. тв. офорт "Судня рада". Шоразу вони з'являються там, де в тій чи ін. ситуації, похідній з старовинного укр. звичаєвого права, резонує прислів'я: "Громада — великий чоловік"; у баладі "Причинна", в "Тарасовій ночі", в "Гайдамаках", "Гамалії", у віршах "Думи мої, думи мої", "У неділю не гуляла", "Я не нездужаю нівроку", "Титарівна", "Між скалами, неначе злодій", "У неділеньку святую".

Має місце рідкісна у світ. худож. практиці І., за якої образна система, що пов'язана з відповідним сюжетом в одному словесному жанрі, переміщається з дотриманням сюжетної канви в знакове поле ін. жанру. Повістям "Варнак",

"Наймичка", "Княжна" передують поеми "Варнак", "Наймичка" і "Княжна". Так само унікальні два види І. Словесні пейзажні картини або картинки у віршах, поемах, повістях знаходять інтерсеміотичний аналог у численних пейзажних зображеннях, не будучи прямоадресними ілюстраціями. Убоге укр. село з його нап. реаліями, чудова укр. природа, сумний одноманітний ландшафт казах. степу періоду Кобзарєвого заслання, "заспані хвилі" Кос-Аралу з "невмитим небом" над ним тощо адекватно взаєморезонують як у поезії, так і в малярстві. Непрямоадресний інтерсеміотичний збіг спостерігається між портретним живописом та словесним портретуванням (найчастіше у повістях та «Шоденнику») особистих друзів, приятелів, знайомих і просто випадкових людей.

Див. **Малярство і література. Музика і література.**

Микола Ігнатенко,
Анатолій Волков

ІНТЕРТЕКСТ — термін, що пояснює виявлення різних форм та напрямів письма в одній текстовій площині.

Введений 1967 Ю.Крістєвою, термін стає одним з центр. понять постструктуралістської критики. Суч. розуміння поняття І. ґрунтується на теорії поліфонічності М.Бахтіна, працях представників **формальної школи** (зокрема, концепції **парадії** Ю.Тинянова) та теорії анаграм Ф. де Соссюра. Теор. та методологічні проблеми І. представлені у роботах Р.Барта, М.Ріффатерра, Ж.Женетта, Р.Лахман та ін.

Існує декілька визначень терміну. На думку Крістєвої, І. не є цілеспрямованим зібранням **цитат** (на зразок **центаона**), а є певним простором сходження можливості цитат і її виявлення. Окрім цього, І. вміщує у собі не стільки прями цитати з певних тв., скільки всі можливі культ. **дискурси** (соціолектні, побутові, наук., пропагандистські, маскулт., літ. тощо), під впливом яких перебуває автор будь-якого тв. Момент появи І. є "читанням-письмом", бо з'являється в процесі переписування вже інформації, утвореної у вже існуючому чи попередньому культ. контексті.

За словами І.Смірнова, "І. — два або більше худож. тв., які об'єднані знаками-показниками інтертекстуального зв'язку". Теоретики постструктуралізму розглядають суч. світ як єдиний заг. текст, що містить приховані та явні нагромадження **алюзій**, цитат і **ремінісценцій** з культ. досвіду минулого. Пояснюючи будь-який текст як єдиний І., універсальний текст, що є наслідком текстуальної реальності і, у свою чергу, матеріалом та причиною появи нов. текстів, гол. ознакою інтертекстуальності Барт визначає безкінечність, що зумовлена безкінечністю мови (письма): І. — це "перспектива цитат, марєво, зіткане з структур; він невідомо звідки виникає і кудись зникає... все це уламки чогось, що вже

було читано, бачено, здійснено, пережито". Його послідовник Л.Женні говорить, що властивість інтертекстуальності полягає у "введенні нов. способу читання, який підриває лінійність тексту", бо кожна інтертекстуальна відсилка є відміткою альтернативи читання, яке можна або продовжити, або повернутись до вказаного першоджерела.

Інтертекстуальність є властивістю тв. асоціюватися з ін. тв. Внаслідок такого асоціювання виникає нова відтворююча структура худож. цілого, яка і називається І. Особливо актуалізується І. в л-рі **модернізму**, в якому він невід'ємно пов'язаний з **неоміфологізмом** ("Доктор Фаустус" Т.Манна, "Улісс" Дж.Джойса, "Гра в бісер" Г.Гессе та ін.) та постмодерністській худож. практиці (романи У.Еко, М.Павича, В.Сорокіна та ін.). **Постмодернізм** зосереджується на грі з культурою, що зумовлює перші **парадіювання**, іронічного тлумачення **традиційних сюжетів та образів**, ремінісцентного, алюзивного, цитатного відтворення багатоголосся світ. культури. Ці перші зумовлюють і визначають особливу насиченість змістовного поля тексту. Залежність появи нов. тексту від попередніх літ. традицій та напрямів пояснюється у роботі Бахтіна "Проблема змісту, матеріалу та форми у словесній художній творчості" (1924) і визначається як діалог автора з минулими літ. явищами. Надалі в постструктуралізмі, зокрема в роботах Крістєвої, бахтінський діалог стає теор. обґрунтуванням і визначається як інтертекстуальність. Важливим моментом для виникнення теорії інтертекстуальності є й поняття "стороннього слова" (Бахтін).

Важливою рисою І. є його просування у часі, яке полягає у перманентному виникненні **відношення протексту** (або **архетексту**) та **метатексту** і можливе лише завдяки енергії, якою наділені автор, текст і читач. Імпліцитна енергія автора полягає у наявності задуму і перетворюється в експліцитну енергію в процесі створення тексту. Енергія тексту полягає в тому, що він є генератором змісту. Експліцитна частина енергії підтримує стабільність І., імпліцитна — його динамізм. Основними інтертекстуальними знаками в літ. **дискурсі** стають цитата та поет. формула, в епіч. — цитата, **алюзія**, **ремінісценція**, **плагиат**, бібліографічна позначка і т. ін. Змінюється трад. функція цитати, яка перестає відігравати роль посилення до ін. тексту, до джерела, а стає запорукою наростання смислів, посилення полілогу текстів, культур, свідомостей.

Теорія І. у суч. літ.-знавстві стає своєрідним чинником заг. зміни трад. усталених підходів і щодо оцінки літ. фактів: уявлення про "читача" та "учня", послідовність та **вплив**, центральність та периферійність, **інваріант** та трансформацію, які визначаються позицією суб'єкта (читача, критика, літ.-знавця).

Прикладами І. у л-рі можна вважати "Панночок з А." Ж.Ріве, "Роман", "Голубе сало" В.Сорокіна, "Школа для дурнів" С.Соколова численні тв. літ. гурту Бу-Ба-Бу, Ю.Іздрика та ін.

Наталія Лихоманова

ІРМОС (грец. "зв'язок") — церк. **гімн**, що входить до складу **канона** в православному та греко-католическому богослужінні і емоційно пов'язує текст Євангелія з **тропарем**: вміщується, як правило, перед 1-м тропарем: "Тебе, вище ума і слова Матір Божу, що в часі безлітнього несказанно родила, вірні однодумно величаємо" (Неділя 6 Св. Отців; 1-й ірмос, глас 5).

Семен Абрамович

ІРОЇ-КОМІЧНА ПОЕМА (від грец. *iritos* — героїчний + *komikos* — комічний) — жанр "високого" або фальшивого **бурлеску**, гол. засадою якого є умисна невідповідність між "низьким", буденним, побутовим змістом і підкреслено високим, урочистим стилем.

На історію, власне, на постання жанру існують різні погляди.

За одним твердженням І.-к.п. постала ще в давн. Греції: першим взором жанру була "Батрахоміомахія" ("Війна мишей та жаб") — коміч. епос, де стилем гомеровського епосу в 303 **гекзаметрах** оповідалося про цю війну, що завершилася звитягою жаб, яким на допомогу прийшли раки. Наймення дійових осіб: героїв і богів, епізоди окр. боїв і двобоїв нагадують "Іліаду". Грец. традиція II ст. до н.е., навіть, уважала автором цієї поеми самого Гомера. Але за Плутархом (I-II ст. н.е.) "Батрахоміомахію" склав Пігрет Галікарнаський на поч. V ст. до н.е. Дослідники вбачають у поемі ознаки крит. ставлення до міфології, а водночас до аристократії. Цей тв. викликав протягом віків зацікавленість у європ. л-рах, сприяючи розвиткові як **тваринного епосу**, так й І.-к.п. Нім. сатирик Г.Ролленгаген переробив грец. поему, зобразивши в своїй "Froschmeuseler" (1566) тогочасні соц. події в антипапістському дусі з позицій М.Лютера. У слов'ян. країнах до "Батрахоміомахії" звертаються в XVIII-XIX ст. саме в зв'язку з формуванням І.-к.п. Грец. поема була взірцем також для "Мишоїди" (1775) І.Красіцького. В цій поемі розповідається про те, як легендарний король Попель, аби заспокоїти доньку, оголосив війну мишам і шурам. Але котиче військо Попеля зазнає поразки. Король гине, загрозивши мишам. В "Мишоїді" висміювалося феодальні традиції та шляхетські забобони. В ін. І.-к.п. "Монахомахія" (1778, оприлюднено анонімно) І.Красіцький кепкував з кат. монахів. У Росії частину грец. поеми переклав В.Жуковський ("Війна мишей і жабок", 1831). 1859 вийшла укр. І.-к.п. "Жабомишодраківка (Батрахоміомахія)", на нашу руську мову перештопав К.Д.". Під цим криптонімом крився Костянтин Думитрашко. То була переробка-

онаціональнення. В ній під війною жаб і мишей проглядалася історія укр.-поль. стосунків. "Жабомишодраківка" сполучала риси І.-к.п. з **трагестією** (а втім усі тв. цієї сюжетної традиції від "Батрахоміомахії" до "Жабомишодраківки" часто звуть **пародіями**).

Згідно з ін. поглядом першою І.-к.п. було "Вкрадене відро" (1614-15) італ. поета А.Тассоні. В поемі поряд з бурлескними описами боїв змальовано сцени нар. життя, наявні антифеодальні та антиклерикальні настрої. Недарма до друку "Вкрадене відро" було дозволено лише 1624, після того, як з тексту було вилучено антиклерикальні місця. Другим відомим італ. автором І.-к.п. був К.Гоцці. В "Дівчинці Марфізе" (1772) він кепкував з венеційського шляхетства та купецтва.

Нарешті, згідно з третім поглядом, жанр І.-к.п. започаткував поемою обсягом до 900 вірш. рядків "Налой" (1674) кодифікатор франц. **класицизму** Н.Буало. Бо ж ані "Батрахоміомахія", ані "Вкрадене відро" не заклали жанр. традиції, але залишилися ізольованими епізодами іст.-літ. процесу. Та й сам Буало сприймав свій тв. як цілком нов. бурлескний жанр: "Я замірявся створити нашою мовою нов. вид бурлеску: бо в дотеперішньому бурлеску Дідона й Еней мовили так само, як продавищі оселдців і крочники, натомість тут годинникар і годинникарка мовлять так само, як Еней і Дідона <...> моя поема <...> має достоїнство новини". Поема Буало народилася як антипод **трагестії**, а саме "Перелицьованого Вергілія" П.Скаррона. Основні ознаки І.-к.п., як вони вироблені Буало: 1) **сюжет** — "низький"; 2) наявні складники героїчної **епопеї** — боги, окр. епізоди відповідають епізодам з епопеї Гомера чи Вергілія; 3) зовн. мов. ф-ма — "висока": урочиста лексика та фразеологія, риторичні звертання, передовсім до музи. **александрійський вірш**. При всьому протиставленні трагестії І.-к.п. для її адекватного сприйняття читачем так само було доконечним ґрунтовне знання ант. міфології та л-ри й відчуття класицистичного "гарного смаку". Отже, І.-к.п. набула популярності саме в л-рі класицизму, який проголосив **героїчний епос** основою своєї жанрової системи, але зазнав невдачі ("Генріада" Вольтера, "Петріади" рос. класицистів та ін.). Це було одним із симптомів архаїчності й анахроністичності класицизму з його претензіями на створення вічної, позачасової поезити.

В Англії взірцевою І.-к.п. був "Викрадений кучер" (1712) чільного представника просвітницького-класицизму А.Попа, який у стилі **рококо** гумористично зобразив світське товариство. В його "Дунсіаді (тобто — "Дурніаді" — А.В.), героїчній поемі" (1728) та "Новій Дунсіаді" (1742) зображено літ. супротивників та невігласів, що були загрозою розуму; ними опікується богиня Дурість.

У Росії жанр І.-к.п. репрезентували "Гравець ломбера" (1763) та "Єлисей, або Роздратований Вах" (1771) В.Майкова, короткі поеми Чулкова. Рос. І.-к.п. відрізнялися від зх.-європ. взорів простонародністю. В ній зображувало демократичний побут, нар. **ігрища**, обряди, навіть інкрустовано нар. пісні. Якщо зх.-європ. І.-к.п. була орієнтована на освіченого аристократичного читача, то рос. І.-к.п. була призначена ширшому, демократичнішому колу реципієнтів. І.-к.п. торувала шлях сатирі та сатирич. журналістиці XVIII-XIX ст., а решта решт — крит. реалізму назалгал.

2. Часом поняття І.-к.п. поширюють на обидва різновиди бурлескної поеми, зараховуючи до І.-к.п. також трагестію.

Див. **Бернеско, Бурлеск, Трагестія**.

Анатолій Волков

ІРОНІЯ (грец. *eironeia* — удавання) — явно удаване зображення негативного явища у позитивному вигляді або навпаки "лукаве удавання, коли людина прикидається простаком, який не знає того, що він знає" (О.Потебня). Має різні словесні форми та ступені крит. оцінки негативних явищ, іст. та жанр. різновиди:

1) Вираження тонкої насмішки за допомогою **алегорії**. У цьому випадкові І. може бути тропом чи стил. **фігурою** (антифразис). Таким є крилатий вислів про Росію, що "благоденствує" під царським тронем, у поемі Шевченка "Кавказ".

Од молдованина до фінна

На всіх язиках все мовчить.

Бо благоденствує!

2) Романтична І. як спосіб піднесення миття над відсталістю, зашкарублим середовищем, становою вузькістю. Характер такого піднесення та крит. пафосу мав різні акценти.

3) Сатир. І. з її вищим ступенем сарказмом, властива тв. Еразма з Роттердаму, Ф.Рабле, Дж.Свіфта, Вольтера, Г.Гайне, А.Франса, Б.Шоу, Б.Брехта на Зх.; Ю.Словацького, М.Гоголя, М.Салтикова-Щедрина, Ц.К.Норвіда, Б.Нушича, Я.Гашека, К.Чапека, М.Булгакова, В.Маяковського, М.Зошенка, А.Платонова.

У укр. л-рі І. цього типу широко користувалися Г.Квітка-Основ'яненко, Т.Шевченко, І.Франко, М.Коцюбинський, Л.Мартович; у післяжовтневий час — Остап Вишня. У суч. л-рі майстрами І. зарекомендували себе Ю.Андрухович, Ю.Винничук, В.Діброва, Б.Жолдак, О.Ірванець та ін.

Сатир. І. розвиває продуктивні тенденції І., що йдуть від античності й естетики В.Ф.Гегеля. У цьому різновиді І. проте має певні відмінності від звичайної сатири як форми мист-ва. Вона є чимось проміжним між **гумором** і **сатирою** (Л.Тимофеев). Як різновид езопової мови І. прагне до виразів, які приховують від цензури викривання під виглядом похвали, висловлення добрих намірів, захопленості, коли безвинна побутова фраза перетворюється у знущання.

Різноманітними є жанр. та структурні різновиди І. Варто відзначити **анекдот**, укр. **усмішку**, **пародію**, **антиутопію**. Стилістичними прийомами І. можуть бути гіпербола, гротеск, парадокс. В іст. розвитку І. слід відзначити ранне філос.-естет. трактування І. у Сократа, Платона й Арістотеля як способу вираження сумніву і знаходження істини. Антидогматичну за своєю природою І. негативно оцінювали в Сер. віки. І. випадає з поля уваги дослідників у епоху **Відродження**, коли естетику цілком спрямовано на вивчення гармонії людини і природи. Лише в XVII ст. криза гуманізму загострює інтерес до вивчення І. ("Нова наука" Дж.Віко). І отримала розгорнуте теорет. обґрунтування у нім. романтиків А.В.Шлегеля, Л.Тіка. Вони вважали ознаками І. всезагальність та універсальність, що спричиняло не лише іронічну посмішку над убогістю навколишнього життя, але й усунення від реального втручання у нього. Спочатку романтик. дух, звільнений від **канонів** класицизму, виражав гармонію з волелюбними настроями епохи, був І. свободи, що висміювала її супротивників (Дж.Г.Байрон, П.Б.Шеллі). Пізніше вали відсталого середовища, які намагалися підкорити миття, приводили його до саркастичної І. (Г.Гайне), до визнання неминучості "світ. зла" (Е.Т.А.Гофман). Він нерідко потрапляє у полон суцільного заперечення. О.Блок вважав подібну І. для якої "все однаково: добро і зло") хворобою особистості, хворобою індивідуалізму.

Продуктивну ант. концепцію І. розкриває Гегель, який пов'язував процес заперечення з аналітичною та пізнавальною діяльністю. Зближуючись з гегелівською концепцією, Т.Манн вбачав раціональну рису романтик. І. в її принципі незацікавленого ставлення до життя, що зустрічаємо у тв. вел. реалістів. О.Лосєв справедливо вважає І. однією з складних естет. категорій, що схильна до модифікацій. Втілюючись у всіх різновидах крит. пафосу, вона містить у собі елемент інакомовлення, хитрощів, виражаючи при цьому істину алегоричним способом. Залишаючись серед худож. засобів крит. ставлення до життя, І. рідко може обійтися без використання комізму, сатири чи сарказму, чим і можна пояснити характер співвідношення цих понять. У дослідженні проблемних питань І. дуже продуктивним видається використання методики порів. літ.-знавства.

Микола Нефьолов

ІРЧІ — напівпрофесійний виконавець-імпровізатор невел. пісень у киргизів та деяких ін. тюркських народів. І. співав, акомпануючи собі на кумузі (триструнний муз. інструмент). І. — доконечний учасник будь-якого тоя чи ін. нар. збіговиска.

Пор. **Жірші, Манасчі**.

Анатолій Волков

ІСІХАЗМ — від грец. імені св. Ісіхія, ченця-мовчальника в гелленізованому Єгипті (isihia — спокій, мовчання).

1) Містичний рух в давн-христ. середовищі, що полягає у "стриманні слова" з метою інтенсифікації внутр. духов. життя особистості. І. базується перш за все на **максимі** Ісуса Христа: "А як молитесь, не проказуйте зайвого, як ті погани, — бо думають, ніби вони будуть вислухані за своє веломовство" (Мв, 6:7). Тут відбилася відроза до показної ерудитії й загалом стилю ант. **риторики**. Та й сама стилістика грец-мов. Нов. Завіту у усієї ранньохрист. л-ри, що визначалася винятковою простотою (подекуди й невправністю) авторів, зумовила відрозу до "словесної гри". Слід також зауважити, що й на власне давн.-егип. ґрунті спостерігається певна тенденція пошуку "вагомого слова"; так, напр., в "Повчаннях Птахоутпа" (Давн. Царство) читаємо: "Приховано вислів прекрасний більш, ніж зелений коштовний камінь, але знаходять його у рабинь, що мелють зерно": тут-таки прославлено стриманість у мові, висловлено відрозу до пліток тощо. Ченецька практика в християнізованому Єгипті (св.Макарій Єгипетський, Іван Лествичник та ін., IV — VII ст.) була дещо подібна до йогівських прийомів медитації, але мала на меті повне звільнення свідомості від "помислів" й зосередження на бібл. ідеалі "чистого серця", що досягалося 100-разовим й більш повторенням молитви св. Пахомія "Господи Ісусе Христе, Сине Божий, помилуй мене, грішного!" Це мало відбиток у коптських **житіях** св. пустельників, герої яких, подібно до кит. даосів, можуть, завдяки концентрації духу, набирати вигляду ін. істот й творити чудеса: дикі звірі слухаються їх тощо.

2) Рел.-філос. й літ. відновлення цього вчення в XIV ст. візант. думкою, що відбулося напередодні руйнації Візантії турками й Флорентійської унії, цієї одчайдушної спроби візант. верхівки врятувати державу шляхом інтеграції в зх.-катол. світ. Проти І. виступили "західники" на зразок Варлаама Калатрійського (котрий давав уроки грец. мови Петрарці); Нікіфора Григори, автора "Ромейської історії", Акіндіна та ін. Підтримав І. авторитетний богослов Григорій Палама, котрий рішуче висунув містичний досвід суб'єкта на чільне місце й заперечив претензію раціоналізму керувати свідомістю. Палама та ін. ісіхаста (Григорій Сінаїт, Калліст, Євфимій Тирновський та ін.) вчили, що аскет-самітник в змозі безпосередньо сприймати надчуттєво "фаворське світло", котре пронизало постать Христа в момент Преображення на Фаворі, світло, яке є безпосередньою "нетварною" сутністю Бога. Людина, за поглядом ісіхастів, може досягти обоження через божественні енергії, якими пройнято весь створений Богом світ, якщо вона опанує техніку відповідної медитації. Це було запереченням гуманізацій культури та пантеїзму Передренсансу на Зх., протиставленням **секуляризації** скарбів

ченецького досвіду, піднесенням внутр. "я" над об'єктивізуючими тенденціями. "Паламізм" набув врешті-решт статусу правосл. теологумену, близького до догмату на Влахернському Соборі (1351). За Григорієм Паламою, "мовчання є зупинкою розуму й світу, забуттям нижчих, таємним знанням вищих... піднесенням до правдивого споглядання й баченням Бога". Але таке мовчання мало проте надзвичайно інтенсивний вираз у писемному слові й образотвор. мист-ві, що становить чи не найвищий зліт візант. культури останнього періоду її існування.

Поширення паламізму на Бл. Сх. і в Сх. Європі, зокрема в слов'ян. правосл. світі, було й спробою піднести авторитет візант. духу в даному культ. регіоні, де він вже виразно хитався. Це піднесло роллю суб'єктивно-емоційного елементу, що був раніше поглинений **канонам**, ускладнило малюнок внутр. життя особи, стиль самовиразу автора. Осередками стали слов'ян. монастирі Афону та болг. Тирново. Це був своєрідний правосл. варіант Передвідродження. Й він мав своїх літ.-митецьких adeptів в регіоні. І. загалом "вивільнював" особистість з-під контролю трад. церк. життя й тому мав риси, що робили його привабливим в очах вільнодумців на зразок болг. богомилів або рос. стригольників (характерно, що навіть на поч. ХХ ст. о. Сергій Булгаков кепкував з І. як з безглуздою ересю). Але ерессю І. не міг бути: скоріше він є апофеозом сх. християнства з його відрозу до всього "зовн."

І. був поширений в гд.-слов'ян. землях: болг. патріарх Євфимій Тирновський; його друг Кіпріян, згодом митрополит Московський; родич Кіпріяна, укр.-лит. митрополит Григорій Цамблак, Пахомій Логофет та ін.; характерно, що майже всі, тут згадані, працювали в Росії й почасті Україні, заснувавши тут нов. пишно-панегіричний стиль (т.зв. "звиття слів"). У слов'ян. краях письменники ісіхаста писали не стільки в душі сповіді, скільки **публіцистики**, підносячи державницьку ідею (напр., житіє Петра, митр. Моск., автор — Кіпріян). Їхні учні, центром яких стала Троїце-Сергієва Лавра, сполучали державницький пафос з широкою патетикою й самовиразом (житіє Стефана Пермського, написане Єпіфанієм Премудрим, та житіє "гол." рос. ісіхаста Сергія Радонежського, того ж автора). Це продовжувало візант.-болг. й серб. традицію (Іван Рильський, Іларіон Мегленський, Феодосій, Доментіян, Данїл та ін.), яка відбилася й у факті та стилі перекладів тої пори ("Троянська історія", "Хроніка Манасії"). Проте експресивність стилю, "звиття слів" визначена перш за все розкряпанням "я", що виливається у накопичення синтаксичних конструкцій та епітетів, пошук в галузі фоніки й т.п. Ось зразок стилю Єпіфанія Премудрого "Се бысть того места акы пръвый инок, началообразным трудоположник, всем прочим мнихом образ бывая живущим ту: егда бо постризашесь, не токмо постризает власы главы своае, но вкупне с отятием нечувственнх власов

и плотская съотрезует желаниа, а еж егда риз мирских съвлагаешьсѣ и отлагааше, а в новаго облече, и препрещаше крепко чресла своя, уготовляясь в подвиги духовныя мужски внити, оставлю мир и отречеся его и всех". Характерно також, що, напр., **переробка** цього житія сербом Пахомієм Логофетом підсилює суто ісіхастичні мотиви "світла" й "мовчання", яких в рос. тексті було, на погляд редактора, замало. Саме Пахомій встановлює нов. канон в панегірич.-пишномовному дусі, що утримується впродовж століть. І. знайшов живописний вираз у творчості Андрія Рубльова (зокрема настрої відомої ікони "Трійця Старозавітна"). Інерція І. спостерігається і в позиції Максима Грека (рубж XIV — XV ст.), котрий зрікся ренесансних симпатій як "поганського нечестя".

У зх.-європ. регіоні подібні явища виникають переважно в післяренесансну епоху вже на ґрунті емансипації естетизму, коли "муки слова" спричиняють прагнення "фігури умовчання". Шоправда, вже у Данте в "Новому житті" невимовність почуття кохання призводить до декларативного мовчання. Але "ісіхастичного" спрямування в зх.-європ. л-рі не могло бути, бо розвиток індивідуалізму йшов переважно на ґрунті секуляризованої культури. Проте симптоматично, що тема "мовчання", "недостатності слова" виникає переважно у романтиків та символістів з їхньою цікавістю до "життя душі". Така "Keep Silence" (тримай мовчання) стає заг. місцем у поетів романтик. спрямування з їхнім прагненням осягнути містичні глибини буття й зняти обмеженість окр. мист-в. Нарікання типу "холодна та жалюгідна бідна наша мова" є майже емблематичними для такої поезії. Водночас цікаво, що програмне "Silentium!" Ф.Тютчева, витримане в дусі романтик. індивідуалізму, може розглядатися й як певний розвиток сер-віч. засад рос. л-ри. Нов. імпульс тут принесло ХХ ст., коли літератор Зх. відкриває змістовність екзотичних ідейно-естет. систем "глибинного" Сх. (суч. позиція Дж.Д.Селінджера, що перестав публікувати свої тв. після заглиблення в дзен-буддистську медитацію).

Семен Абрамович

ІСТОРИЗМ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ — заг. методологічна основа для ряду напрямків літ.-знавчого вивчення літ. процесу, творчості окр. письменників й худож. тв. Він найчіткіше застосовується у методології культ.-іст., порівн.-іст., соціо-культ. і деяких ін. шкіл, при вивченні іст. поетики і твор. історії худож. тв. Відрізняється від поняття "Історизм у л-рі", котрий визначається як худож. засвоєння конкретно-іст. змісту тієї чи ін. епохи, що найчастіше виражається в іст. жанрах. Вперше І. у вивченні л-ри спостерігається вже в пізноант. епоху з її тяжінням до складання хрестоматій й увічненням літ. імен. Але розчинення самого предмету худож. л-ри у словесності Сер-віччя протягом багатьох століть загальмовувало розвиток І. у л.

Послідовний розвиток І.у л. став фундаментальною основою формування літ.-знавства в усіх його основних розділах: методології, історії л-ри, теорії л-ри і літ. критики.

Іст. підхід до вивчення явищ л-ри і мист-ва знайшов початкове вираження у франц. просвітителів. Вольтер у статтях "Роздум про епічну поезію" (1728) і "Смак" (1764) висунув положення про іст. мінливість худож. культури народів у залежності від іст. подій: "У мист-вах, які залежать безпосередньо від уяви, відбувається стільки ж революцій, скільки їх буває у державі"; К.А.Гельвецій у дослідженні "Про розум" (1758) впевнено застосував іст. підхід до аналізу тв. л-ри і мист-ва, відзначив не тільки іст. змінність естет. смаків, але й еволюцію літ. жанрів. Умовою іст. тривкості худож. тв. він визначив єдність "краси стилю" та ідейної глибини. Іст. підхід до вивчення л-ри розвивали нім. просвітителі Г.Лессінг та Й.Гердер, які досліджували з генетичної та іст.-порівняльної т.з драматургію античності, франц. класицизму і В.Шекспіра. Нім. теоретик романтизму А.Шлегель бачив у літ. критиці певний зв'язок між теорією та історією мист-ва. Англ. поет П.Б.Шеллі у трактаті "Захист поезії" (1822), аналізуючи творчість художників слова різних епох, висловив розуміння відносності уявлень кожної епохи, неможливості підходити з однаковими критеріями до оцінки духовного життя в різні періоди історії, розуміння вічного й іст., залежності поезії від конкретної дійсності. Його співвітчизник В.Скотт в "Ессе про роман" (1824) підсумував результати досліджень історії і теорії романного жанру. Вел. вплив на розвиток І.у л. в ХІХ ст. справила іст. естетика Г.В.Ф.Гегеля. В його уявленні світ. мист-во пройшло три епохальні стадії: "символічну форму" Ст.-давн. Сх., яку автор вважає прологом до європ. культури; "клас. форму" античності з її надбанням краси зовн. світу; "романтик. форму" післяант. епохи, в якій увага до емпіричної дійсності поєдналась з проникненням у "глибини душі". З приходом романтизму мист-во, за Гегелем, вступає в епоху "вільної форми", робить своєю нов. святинею Людину, стає крит. і вільнодумним. Гегелівська концепція іст. розвитку л-ри на рос. ґрунті отримала визнання у працях В.Белінського — "Літературні мрії" (1834) і "Про рос. повість і повісті М.Гоголя" (1835). Він зумів виявити іст. корені крит. відношення л-ри до дійсності, пояснити неминучість виникнення "натуральної школи". Нов. етапом у розвитку І. у л. стає методологія культ.-іст. школи І.Тена, яка спирається на гегелівську естетику та концепції франц. істориків Ф.Гізо, О.Тьєррі, Ф.Міньє. Тен поглиблює з позиції історизму розуміння життєвих характерів як предметів мист-ва, виділяючи в них глибокі корінні нац. риси, що існують протягом довгого іст. періоду, і поверхові, набуті, породжені модою чи даним моментом. Представники цієї школи — Г.Геттнер

ІСТОРИЗМИ

(Німеччина), А.Н.Піпін (Росія), М.П.Драгоманов (Україна), І.Д.Шишманов (Болгарія). І.Прийatelj (Словенія) — дослідження кожного іст. етапу розвитку нац. л-р супроводжують ґрунтовним аналізом сусп.-іст. та ідеологічних передумов.

Історизм теніської орієнтації лежав в основі академічного літ-знавства в СРСР у 20-і рр., в працях акад. П.М.Сакуліна і проф. М.К.Піксанова. Останнім був розроблений нов. іст. аспект аналізу тв. — вивчення тв. історії ("Творча історія "Диха з розуму", 1924).

У 2-й пол. XIX ст. І. у л. проникає і в ін. методології, ознак історичності набувають різновиди порівн., психол. і навіть формального вивчення л-ри. Досліджується історія літ. взаємозв'язків, виникає **іст. поетика** (Т.Бенфей, О.Веселовський), створюється вчення про еволюцію стилю в образотвор. мист-ві (Ф.Вольфліг), іст. психологія худож. творчості (В.Вундт). Помітну увагу приділяла І. у л. марксистська теорія, застосовуючи цей принцип у вивченні іст.-соціологічного аспекту худож. творчості. К.Маркс і Ф.Енгельс та їх послідовники в естетичі — Ф.Мерінг, П.Лафарг, Г.Плеханов — спробували через іст. підхід висвітлити складну діалектику зв'язків економічного, соц., ідеологічного і худож. особливості впливу різних іст. епох на розвиток мист-ва. В літ-знавстві країн Зх. Європи і США XX ст. розповсюджується методологія формальних шкіл ("**нова критика**", **структуралізм**), теоретики яких виступають проти змішування "вимог мист-ва" з "вимогами історії". Школа "нов. критики" виникла як реакція на соц.-іст. аналіз л-ри (Б.Кроче, Д.Спінгарн, А.Річардс, Г.Башляр). Далекий від І. структуралізм, що аналізує структурні складники тв. у відриві від змісту (К.Леві-Строс, Р.Барт). Помітні прагнення суч. міфокритики відійти від іст. погляду на міф, детермінувати л-ру сезонними циклами (Н.Фрай). Аспекти суч. зах. І. в л. наявні в одній із течій духовно-іст. школи — "історії ідей" Р.Унгера і Г.Корфа. В суч. зх. соціокульт. методологічних концепціях І. має обмежений характер. Т.Адорно вважав, що формальні структури тв. автоматично виражають соц. суперечності. Худож. відображенням суч. світу є мист-во дисонансів та ірраціоналізму — сюрреалізм, абстракціонізм, абсурдизм ("Негативна діалектика", 1966). О.Шпенглер, А.Дж.Тойнбі та Р.Курціус заперечують єдність всесвітньо-іст. процесу, обмежують історизм рамками "замкнених цивілізацій", що засновані на первинних елементах греко-лат. культури чи рел. спільності.

Микола Нефьолов

ІСТОРИЗМИ — слова, що позначають поняття та предмети, яких у сьогочасності немає. В л-рі І. — вагома частина текстів тв. на іст. тематику для відображення тогочасних людських відносин, реалій, мови. На противагу **архаїзмам**

І. не мають **синонімів** у суч. мові: "З місією, опріч архієпископа, ідуть два маркізи, графівна, п'ять великих бояр франкської столиці Парижа й шістдесят королівських комонників як охорона. Місія везе багате віно за світлу князівну Ганну Ярославну." (Ф.Дудко) або:

Горбань помацав гетьманську печат.
Суддя полержав, передав бурмістру.

(Л.Костенко).

При використанні І. треба відчувати міру, бо перенасичення тексту може спричинити несприйняття тв. читачем.

Анатолій Волков

ІСТОРИКО-ТИПОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД — поєднання типол. підходу, що розглядає літ. явище на синхронній осі, як даність, з елементами конкретно-іст. або **порівняльно-історичного** (контактологічного) **методу**, що розглядають явища на діахронній, тобто іст., осі. Синхронний підхід у **типології** не суперечить наук. принципів **історизму**: кожний факт, кожна система розглядається як наслідок попереднього розвитку. Але цей розвиток, породження, генеза не є предметом типол. дослідження. Потреба пояснити типол. подібності з подібностей іст.-літ., іст.-культ., соц.-іст. процесів і спричиняє І.-т.п. На практиці важливо розмежовувати типол. та іст.-типол. дослідження, позаяк елементи історизму звичайно наявні в типол. працях.

Анатолій Волков

ІСТОРИЧНА ПОЕТИКА — розділ порівн. літ-знавства, що досліджує еволюцію худож. засобів та їх систем, встановлюючи всесвітні, регіональні та нац. закономірності. Засновником І.п. є акад. О.Веселовський (1838-1906). Почавши в дуі **міграційної школи**, він, незалежно від **антропологічної школи**, навіть перше, ніж її гол. представники Е.Б.Тейлор і Е.Ленг, прийшов до теорії самозародження, але без притаманної антропологічній школі односторонності. Взявши краще з набутку різних наук, шкіл (**культурно-історичної**, міграційної, антропологічної), Веселовський знаходить свій підхід до проблем порівн. літ-знавства. Заперече проти розгляду фольклор. і літ. явищ у нац. ізольованості, поза міжнац. взаєминами. Він висунув поняття **зустрічних течій**. На відміну від антропологічної школи, Веселовський дійшов висновку: повторюваність **мотивів** пояснювана типол., але повторюваність їх комбінацій (**сюжетів**) не може виникнути типол.

1887 Веселовський у розгорнутій рецензії на появу нов. нім. "Часопису порівняльної історії літератури" виклав своє розуміння порівн. літ.-знавства, до якого поряд з порівн. історією л-р повинна ввійти порівн. теорія л-ри — "порівн. поетика". Синтез історії л-ри з поетикою дослідник спочатку звав "порівн. історією л-ри", згодом "індуктивною поетикою", нарешті "іст. поетикою". Завдання її полягає в розгляді

розвитку всіх складників худож. форми словесної творчості народів світу шляхом типол. зіставлення з урахуванням генетичного і контактологічного чинників. Веселовський обстоював цілокупність порівн. літ-знавства з порівн. фольклористикою, яка має бути підґрунтям, першоосновою І.п.

Окр. частинами І.п. мали стати праці "Історія чи теорія роману?" (1886), "Зі вступу до історичної поетики" (1894), "З історії епітета" (1895), "Епічні повторення як хронологічний момент" (1897), "Психологічний паралелізм та його форми у відзеркаленні поетичного стилю" (1898), "Три розділи з історичної поетики" (1899), "Поетика сюжетів" та ін.

Створення І.п. в усьому її наук. обсязі було завел. завданням для однієї людини. Величний задум І.п. не було викінчено. Хоча окр. питання досліджувались, зокрема **школою Веселовського**. Побудова І.п. з охопленням фольклору та л-р усіх народів світу є й дотепер одним з найвагоміших завдань літ-знавства.

Анатолій Волков

ІСТОРИЧНА ПРОЗА — своєрідний жанр, в якому сполучаються фактографічність, науковість позиції й стиль виклада, що базується на засадах поетики. Виникла І.п., так само, як філос. або ж ораторська проза ще в античності, як спадкоємиця **героїчного епосу** усної творчості. Практично в усіх народів Зх. й Сх. існували подібні явища, проте власне І.п. виникла на суч. ант. ґрунті. В ант. культурі склався погляд на історію як шось "нижче" порівняно з красним письменством, отже, художність мала компенсувати "недостатність" того, що було насправді, порівняно з тим, що "могло б бути" (Арістотель). У центрі уваги історіографа стоїть визначна подія в житті сусп.-тва або неабияка героїчна особа та її діяння, що спричинюється до певного роду ідеалізації. Але І.п. не є кон'юнктурним перекиданням подій. Навпаки, тут спостерігається зародження історії як науки. Становлення наук. думки відбулося в лоні іонійської логографії (VI-V ст. до н.е.), але якщо логографи на зразок Гекатея не розрізняли **міфи** й історію, то Геродот вже зосереджений на фактичному матеріалі, хоча цікавиться також і **міфологією**. Цим шляхом ідуть Фулідід, Ксенофонт, а також історики Риму — Лівій, Тацит, Пліній, Цезар, Светоній. І.п. спричинюється до виникнення біографії та автобіографії, мемуарів тощо. Найближче до худож. л-ри стала т.зв. риторична І.п., яка, на відміну від прагматичної, намагалася малювати виразні картини епіч. або драм. характеру (прагматична І.п. тяжіла до сусп.-політ. та логічних узагальнень). Порівняно зі стадією епосу І.п. давала простір для суб'єктивного тлумачення історії, звідси й потяг до художності в інтерпретації подій. Разом з тим І.п. все ж таки є типовим виразом полісної свідомості, громадського, а не суб'єктивного погляду на речі. Але вона стала

базою для формування европ. прози Сер-віччя та Нов. часу. Не маючи визначеного жанр. канону, І.п. в давнину розрізнялася переважно в залежності від матеріалу та об'єму, а не за ознакою худож. роду: монографія, аннали, огляд, біографія і т.п. В сер-віч. л-рі ці форми зникають; І.п. набуває вигляду **хроніки** (на Зх.) та **літопису** (в лд. і сх.-слов'ян. світі). За століття вималювалася основна тема европ. іст. л-ри: герой та сусп.-тво. Ця тема, а також величезна кількість трад. сюжетів і образів переходять в творчість майстрів Нов. часу (В.Шекспір, іст. трагедії класицистів тощо). І.п. активно функціонує поряд з власне красним письменством. Характерно, що саме в рамках І.п. входить в зх.-европ. свідомість образ України (іст. тв. поляка А.Горецького, французів А. д'Обіньє, Ж.-О. де Ту, Ж.Барс, Г.-Л. де Боплана, італійців П. дельла Валле, Дж.Ботеро, Л.Крассо, шведа К.Я.Гільдебранта, англійця Р.К.Клоллаза, німця Й.Пасторія та ін.). З'являються й тв. зх.-европ. письменників (зокрема такі, що заторкують історію України): "Безстороння історія життя й діянь Петра Олексійовича, нинішнього царя Московії" (1723) Д.Дефо, "Історія Карла XII" (1731) Вольтера, "Історія Карля XII" (1740) швед. автора Нордберга, "Життя шведського короля Карла XII" (1792) угорця Й.Гвадані, "Українські козаки та їх останні гетьмани" (1854) П.Меріме. На межі І.п. та красного письменства створив "Історичні новели" (1859): "Руксанда" та "Мазепа в Молдові" рум. романтик Г.Асакі. Традиції І.п. відчутні в творчості основоположників іст. роману, зокрема В.Скотта. Зі зруйнуванням архаїчної структури хроніки та літопису з історією починає вільно поєднуватися вимисел. Іст. особи діють в одному часі-просторі з вигаданими персонажами; отже "поезія", на ант. кшталт, бере гору. В сх.-слов'ян. л-рах поряд з такого роду експериментами зустрічається й намагання зберегти традиції сере.-віч. літопису ("Історія держави російської" М.Карамзіна й т.п.). Пошук сполучається з експериментом в дуі літопису в Пушкіна — напр. задум "Історії Петра Великого". Типол. подібні явища спостегаються й в ін. слов'ян. л-рах. Так, існує визначна пам'ятка, в якій поєднано дух літопису й автор. суб'єктивність у болг. л-рі ("Слов'яно-болгарська історія" Паїсія Хілендарського. Заслуговує на увагу питання про використання традицій І.п. в численних мемуарах, які в епоху класицизму та Просвітництва стали множитися з надзвичайною швидкістю. Ця лінія співіснує з лінією іст. роману як своєрідна корекція романного вимислу. У XX ст. в зв'язку зі становленням тоталітарних режимів у Європі й практикою "переписування" історії мемуарна проза, так само, як загалом і численні виклади іст. подій в науці й публіцистиці, все більше тяжіють до міфологізації. У зв'язку зі становленням нац. самосвідомості в Європі на рубежі XVIII-XIX ст. й зверненням до нац. джерел літературів-романтиків та науковців міфол.

школи І.п. перестає бути орієнтована на "всесвітню історію". Якщо в "Повісті врем'яних літ" концепція Нестора полягала в тому, щоб визначити місце слов'янства серед ін. христ. народів світу, знайти місце серед "нашадків Яафета" тощо, то тепер самобутність й власні корені починають цікавити авторів в першу чергу. Саме такі праці Й.Лелевеля, В.Ключевського, М.Костомарова, почасти — М.Грушевського та ін. Це відгалуження І.п. продовжує бути живим джерелом для слов'ян. народів дотепер. На Зх. спостерігається виразна орієнтація на розмежування "іст." та "худож.". Логіку історії досліджують чисті науковці на зразок А.Тойнбі, а белетристичний елемент і тяжіння до міфологізації спостерігаємо в трактуванні історії у таких авторів, як О.Шпенглер або Ф.Ніцше. Сказане не означає, будімо саме цей шлях має якісь вагомні переваги.

У л-рі XIX-XX ст. виразно відчувається зацікавлення І.п. та спостерігаються численні **стилізації**. Характерний приклад — "Кола Брюньон" Р.Роллана, відверто побудований як діалог з традицією Плутарха; це стилізації А.Франса, символістів, "Адепт" В.Ешкілева та О.Гуцуляка тощо.

На Сх. І.п. започатковується вже в написах та стелах давн. єгип. володарів, у шумерських хроніках царів, в "Яштах" давньперс. "Авести", в "Ші цзі" китайця Сім Цяня, в кн. "Вихід", "Книги царств" й "Параліпомен" Ст. Завіту й т.п. Але на Сх. хроніка, суше відтворення факту стає нормою викладу. Явища на зразок європ. І.п. тут нехарактерні. Міфологізація царств та героїв йшла в рамках фольклор. та худож.-літ. творчості.

Семен Абрамович

ІСТОРИЧНА ШКОЛА — наук. напрямок у сх-слов'ян. фольклористичі (епосознавстві). Окр. складники школи мали місце в дослідженнях різних аналітичних підходів: міфол., антропологічного, міграційного. І.ш. у точному розумінні цього терміну виникла на противагу вказаним напрямкам, які, на думку фундатора школи В.Міллера, не дозволяли простежити нац. джерела епосу, відтворити безпосередній іст. детермінізм його функціонування. Вагомі — за методологічними наслідками — підвалини нов. напрямку було закладено в соціологічного характеру розвідках В.Белінського, М.Чернишевського, іст. — М.Костомарова, М.Квашніна-Самаріна, М.Халанського, надто ж Л.Майкова і М.Дашкевича. Теор. засади склалися поступово, протягом 60-90 рр. XIX ст. і набули остаточного вигляду у працях акад. В.Міллера. Світоглядну позицію вчених школи зумовлювали панівні у фольклористичі того часу **позитивізм** і раціоналізм. Філос. аспекти позитивізму в фольклористичних працях відбивались у тенденціях "об'єктивного", "суто наук." підходу до матеріалу: фольклор. явища повинні були засвідчуватись писемними джерелами, умоглядні реконструкції міфологів не приймалися через їх

"здогадність", типологізм зводився до елементарної констатації (опису) подібностей інонац. мотивів тощо.

В.Міллер виклав свою концепцію (1897) у таких положеннях: билінні **сюжети** творяться професійними виконавцями, близькими до князівської знаті: у останні роки життя (1912) вчений обгрунтував ідею про "аристократичний характер" епосу, який складався "князівськими і дружинними співцями"; відтворення історії в билинах варто досліджувати не з доіст. часів, "не знизу, а з верхніх його шарів"; центр. пунктом аналітичної методики визначалось зіставлення **варіантів** сюжету з метою виведення "найбільш архаїчного ізводу" билини, вивчаючи іст.-побутові свідчення якого можливо з'ясувати час і місце виникнення останнього; хронологічними вимірами послугують відбиті у **сюжетах** впливи **казок**, писемних тв., літописні події, імена і дати, поезика скоморошин та ін.

Наведений комплекс положень, за винятком тези про аристократичне походження епосу, був притаманний І.ш. впродовж усього часу її функціонування. У дореволюційні роки школу репрезентували О.Марков, С.Шамбінаго, О.Григор'єв, М.Ончуков, М.Сперанський, у післяреволюційні — Б.І.Ю.Соколови.

"Советський період" у розвитку іст. напрямку проходив під гаслом утвердження "діалектико-матеріалістичної методології", що на практиці проявлялось у надмірній соціологізації досліджень, акцентуації класових антагонізмів у епіч. творчості, тотальній боротьбі з "ідеалізмом" міфол. напрямку і т.п. Етапними були спеціальна постановка (1936) про п'єсу "Богатири" (сценарій Д.Бедного), спрямована проти ідеї аристократичного творення билин та теор. соціологізаторства, дискусія 1953-55 рр. стосовно жанр. природи билин, іст. пісенн., укр. **дум** та критеріїв їх віддиференціювання, глїдна полеміка (1961-64) між Б.Рибаківим і В.Проппом та прихильниками їхніх концепцій щодо розуміння епіч. відтворення іст. розвитку сусп.-ва, поглиблення проблеми історизму билин у дискусії 1983-85 рр., відкритої І.Фрояновим і Ю.Юдіним. Основні ідеї школи розвивали О.Нікіфоров, М.Плісецький, Д.Ліхачов, В.Жирмунський, Б.Рибаків, С.Азбелев, В.Мірзоев та ін.

Наук. доробок І.ш. у вивченні епіч. творчості європ. та аз. народів є заг.-визнаним і непересічним. Разом з тим, щодо проблеми походження нац. епосів іст. напрямку не виправдав тих надій, котрі на нього покладались. Суч. зміна методологічних парадигм дає змогу подолати "вузькі місця" школи (невизнання міфол. традицій, привнесення літ.-знавчої методики у зіставленні **варіантів**, "прив'язування" джерел сюжетів до точних дат, вирішення питання ізоморфності фольклор. явищ). Історизм дослідження нац. епосів передбачає визначення ролі міфоритуальної субстратної культури у процесах їх формування.

Федір Євсєєв

КАВКАЗИЗМИ — слова, які запозичені з мов народів Кавказу. Наявність спільного терміну для позначення запозичень з різних, навіть неспоріднених, мов Кавказу пояснюється трад. прийняттям в Україні та всій Європі побуту та культури народів цього регіону як цілокупності. Так у риторичному звертанні Т.Шевченка в поемі Кавказ до горян Пн. Кавказу:

Чурек і сакля — все твоє;

Воно непростене, не плане

Ніхто не возьме за своє

Не поведе тебе в кайланах, —

як К. вжито запозичення з тюрк. (чурек — *corak*) та з груз. мови (сакля — *sachli*).

Анатолій Волков

КАЗКА (англ. *folktales*, фр. *contes*, нім. *Märchen*) — переважний жанр фольклор. епосу багатьох народів світу. Його домінуюче положення пояснюється високорозвиненими оповідними традиціями, які формувались протягом тисячоліть. Можна вважати незаперечними аргументи на користь умовиводів про міфоритуальні витoki К. як такої — принаймні, європ. етносів. Тому, попри всі ін. відомі визначення, К. слід вважати особливий тип оповідань, у яких конструктивну роллю при творенні змісту, **структури**, семантики, поезики, особливостей худож. вимислу відіграли міфоритуальні інтелектуальні надбання. Сягаючи своїми джерелами смислових структур сакральної міфол. свідомості, К. виокремилась у фольклор. жанр у системі перехідного (від міфопоет. до понятійного) типу мислення. В процесі формування К. перегруповувались міфоритуальні структури, відбувались радикальні зміни у сфері семантики і змісту цих структур — у кожному казковому сюжеті своєрідно. Функціонуючи у просторі і часі іст. доби, пройшовши етап десакралізації і отримавши нов. (видозмінений) зміст і естет. властивості, К. стала вагомим чинником нар. світосприйняття, ціннісних і онтологічних орієнтирів, моралі, нац. самоусвідомлення. Соц. функція К., якщо врахувати її міфол. генезу, трансформувалась від сакральної і, можливо, езотеричної, через ступінь магічного спрямування на сили природи, до суто худож., де її колишні магічні інтенції набули "закопу" соц.-філос. оптимізму (перемоги "добра" над "злом").

У сх-слов'ян. науці термін К. як синонімічний терміну "байка" вперше вживається наприкінці XVI ст. у "Грамматице словенской" (1596) Лаврентієм Зізінієм. З XVI ст. відомі окр. сюжети сх.-слов'ян. К., що розповсюджувались у рукописах, пізніше, з 2-ої пол. XVIII ст., почали з'являтися друковані тексти і зб.

Сх-слов'ян. наук. казкознавство започаткувало дефініцію К., яку навів у "Словаре древней и новой поэзии" [Спб., Ч. III, 1821] М.Остолопов: "Сказка, Fabula ficta, commentitia (повинно бути *commenticia* — Ф.Є.) narratio. — Сказка есть повествование вымышленного происшествия. Оно может быть в стихах и в прозе". Наведене визначення актуалізує

вигадку, вимисел як домінуючу сферу казк. нарації. Наступні експлікації поняття К. так чи інакше враховували вигадку, надаючи їй статусу одного із жанровірних чинників. Дефініція К. Остолопова зіграла суттєву роллю у формуванні дескриптивного аспекту фольклористики.

Нарис І.Срезневського, присвячений оглядові жанрів укр. фольклору (1834), дозволив зробити рішучий крок у напрямку віддиференціювання нар. К. від її літ. "двійника". З праць Ф.Буслаєва, О.Афанасьєва розпочалося порівн. вивчення К. Виділення О.Веселовським **мотиву** як формотвірного складника **сюжету** дозволяло вивчити К. як у синтагматичному плані, так і в плані парадигматичного розчленування складників. Безпосередньо розвиваючи ідеї Веселовського, Р.Волков створив структурно-синтагматичну, інваріантну, модель кількох сюжетів спорідненої теми ("про невинно гнаних"). В.Пропп, полемізуючи з "атомарною" концепцією сюжету Веселовського, запропонував структурно-семантичну формулу динамічних функцій (вчинків) типологізованих дійових осіб, релевантну, за його твердженнями, фантастичній К. взагалі. Послудуючи функціональній і мотивній принципі аналізу матеріалу, Пропп згодом дійшов висновку про етнографічний субстрат фант. К. — ритуал посвячення, або ініціальний.

Ідеї Проппа послуговували методологічною основою для розвитку етнографічного напрямку у суч. сх-слов'ян. фольклористичі (Б.Путілов та ін.). Слід зазначити, що К. у першу чергу привертала увагу вчених при спробах пояснення міфол. джерел вербального фольклор. мист.-ва (див. представників міфол. напрямку Я.Грімма, А.Куна, М.Мюллера, Ф.Буслаєва, О.Афанасьєва, К.Я.Ербена, О.Потебні).

Зусиллями науковців-міфологів, представників **антропологічної школи** (Е.Ланг, Дж.Фрезер) та **міграційної школи** (Т.Бенфей, Веселовський) наближається до розв'язання фундаментальна проблема казкознавства — проблема подібності або навіть тотожності сюжетів світ. казкового епосу. На сьогодні це явище пояснюється ізоморфністю смислових комплексів (**міфів**, магічних та ритуальних дійств тощо), властивих сусп. свідомості всіх архаїчних етносів. Міфоритуальний ізоморфізм ментальних структур зумовлює їх подібність і на вищому шаблі худож.-пізнавального мислення — на рівні фольклор. творчості. Нов. етап у порівн. казкознавстві започаткували нім. дослідник сер-віч. напівфольклор. тв. Й.Больте та чес. фольклорист І.Полівка "Примітками до "Дитячих і домашніх казок" бр. Грімма" (1913-32). Це видання містить три об'ємних томи порівн. огляду слов'ян. зх.-європ. та позаєвроп. К. і два томи історії К. народів світу. Паралельно розгорталась діяльність географічно-іст., або **фініської школи**. Ця школа пояснювала подібності генетичного характеру, що ускладнюються активним міжнар. взаємозапозиченням казк. сюжетів у іст. часи. Принципове

значення для розв'язання проблеми подібності інонац. сюжетів мали показники сюжетних типів, створені за системою фін. компаративіста А.А.Аарне, рос. дослідником М.Андреевим, групою сх-слов'ян. вчених Л.Барагом, білор. К.Кабашніковим, М.Новіковим і І.Березовським, поль. Ю.Кшижановським, болг. В.Кашпаріковою та ін.).

Вагомим є наук. доробок укр. казкознавців. На царині збирання і видрукування плідно працювали О.Болянський, П.Куліш, Б.Грінченко, П.Чубинський, І.Верхратський, В.Гнатюк, П.Ліптур, М.Гиряк, М.Мушинка; казки Поділля, зібрані у сер. минулого ст. О.Димінським і видані 1928 М.Левченком, за кількістю сюжетів і принципами їх фіксації на час запису не мали аналогів. Широкий спектр теор. питань (К. як феномен нац. культури, проблема генези й специфіки жанру, особливості поетики і стилістики) вирішувався в працях І.Срезневського, М.Костомарова, О.Потебні, М.Драгоманова, П.Житецького, М.Сумцова, І.Франка, В.Гнатюка, М.Грушевського, М.Дашкевича, С.Савченка, Р.Волкова, Левченка, Г.Сухобрус, І.Березовського, В.Юзвенко, Л.Дунаєвської, О.Бріциної, В.Шаблювського та ін.

Після тривалих дискусій відносно жанр. сутності К. та її внутр. диференціації казковий епос прийнято розподіляти на три умовні жанр. різновиди (групи): **казки про тварин, чарівні** (фант.) **казки та побутові казки**. К. про тварин довгий час уважалися чи не найархаїчнішими. Проте розглядати жанр. різновиди в діахронічному аспекті немає сенсу, оскільки К., як уже зазначалось, є результатом понятійного пересомислення давн. міфоритуальних надбань, і К. про тварин не становлять виключення: вони функціонують у системі засобів фольклор. миства. У формуванні К. про тварин суттєву роль відіграли тотемістичні вірування, за якими людські спільноти вважалися нащадками тієї чи ін. тварини — обожненого покровителя і родоначальника спільноти. Людина певної тотемістичної фратрії могла називати себе ім'ям тотема. Отже, вірогідно, що за казк. тваринами приховуються люди, їх стосунки і вчинки. Проте більшість сюжетів відбивають заг. шанобливе ставлення людини до тваринного світу, який нею одухотворявся і обожнювався. Саме цим пояснюється надзвичайна різноманітність та "регламентованість" у взаєминах людей і тварин, з од. боку, і тварин між собою, з ін. Особливу групу К. складають сюжети про звірів-хитрунів, т. зв. трікстерів. К. такого типу набули значного розповсюдження у народів Африки, Азії та Америки і менше властиві європ. творчості. Разом з тим у слов'ян активно побутують сюжети про хитру лисичку, птахів, що можуть жорстоко поглузувати з чоловіка, який завдав шкоду пташенятам та ін. За міркуваннями науковців, К. про звірів-хитрунів зооморфними засобами відтворюють найархаїчніші психол. процеси самої людини. Частина К. про тварин виокремлюється

на підставі усталеної композиції — це **кумулятивні казки** типу "Рукавичка". **Тваринний епос** надзвичайно різнобарвний за худож. особливостями та сюжетними типами. У слов'ян фольклорі укр. К. про тварин є найбільш презентативними.

Чарівні (фант.) К. становлять виразний жанр різновид фольклор. епосу, і його відносна цілісність зумовлюється естетизацією фантастичного. Останнє є метаморфованим вираженням міфол. ментальності — на її ґрунті буїно розквітлі сучасні фольклор. особливості твор. мислення. Характеризуються довершеністю худож. змісту і поетики, фант. К. найбільшою мірою зберегла особливості міфол. світосприйняття. Крізь зовн. вербальний шар тексту, розмаїту систему образів-персонажів і захоплюючу чарівність їх вчинків, стрімкий, майже детективний перебіг подій з неодмінною перемогою добрих сил виразно проступає потужне інтелектуальне міфол. підґрунтя. Майже всі чарівні дерева, гори та "драбини до небес" К. уособлюють універсальну міфол. концепцію всесвіту — "дерево світове"; ця ж модель всесвіту є детермінантом усіх фольклор. насамперед казк., потроєнь — як на рівні глибинної семантики (три вчинки героя тощо), так і стилістики К. Обожнювання птахів (пари птахів) з наданням їм сонячної символіки приводить до появи казкової "птиці-вогневиці". Зооантропоморфні герої К. (Іван-ведмежий син, Іван-сученко), поєднання або почленування персонажа — це не що ін., як видозмінені форми тотемістичних культів та вірувань.

З'ясування Проппом та ін. ролі ініціальних ритуалів у заг. будові чарівних К. дозволяє пояснити і останній поділ світу на "цей" і "потойбічний". Так само як неопіт, що проходить обряд "посвячення" (ініціальний), тимчасово "помирає" і "відроджується" у нов. соц. і віковому статусі з правом вступати в шлюбні стосунки, так і герой К. потрапляє на "той світ" за чарівними предметами, а частіше — за судженою. Після всіляких випробувань він повертається на "цей" світ і на те ж місце, з якого почався його шлях. Така "кругова" композиція К. зумовлюється сонячною "коловоротною" символікою, яка ускладнює субстратну ініціальну.

Чарівні К. (якщо їх розуміти як сукупність варіантів сюжету) відзначаються формалізованістю складників, загальноохоплюючою структурованістю дискурсу. Тому в них може бути виділено кілька структурних рівнів:

а) мотивно-синтагматичний (Веселовський, Волков); б) синтагматичний "елементарних сюжетів" (Б.Кербеліте); в) лінійний структурно-функціональний (Пропп); г) компонентний парадигматико-синтагматичний (Є.Мелетинський); д) причинно-наслідкових зв'язків "боротьба — перемога", які набувають вигляду просторової "решітки".

Внутр. структурованість "тексту" (у семіотичному сенсі) відповідає зовн. стил.: вона

рельєфно проступає у мовленевих — початкових (ініціальних), серединних (медіальних) і кінцевих (фінальних) формулах типу "жили собі дід та баба", "у тридц'ятому царстві, тридц'ятому государстві" тощо. Така "прозора" структурно-стратифікаційна організація **дискурсу** напроцьод органічно поєднується з високими пізнавальними, філос., дидактичними, етич., естет., розважальними та оповідними функціями чарівних К.

Побутові К., як і фант., зосереджують в собі чимало ірреального, позалогічного, що подається, однак, у формах "реалістичного", побутового. З огляду на цей "реалізм" виникнення побутового К. пов'язувалось із загостренням соц. антагонізмів XVI-XVII ст. На сьогодні можна вважати доведеним (праці Ю.Юдіна та ін.) її раннє створення на ґрунті міфол. та ритуальних традицій. Побутова К. відобразила процеси "соціологізації" сусп. свідомості перехідного — від сусп.-родового до феодалного — періоду. Певна частина усталених структур міфоритуальних духів, спадшини залучалась до відтворення сусп. процесів. Тому, скажімо, за зовн. реалістичністю К. "про ошуканого біса" ("Балда") приховуються складні міфоритуальні уявлення, що відтворюються наук. реконструкціями. Поєднання нов. соц. з трад. міфол. часто викликало ефект ірреального, алогічного, а незрідка й комічного. За давн. диференціацією "добраго" і "лого" герої побутових К. розмежовуються на позитивних і негативних: з од. боку — кмітливі робітники чи наймит, з ін. — недолугі хазяїн, пан, шп. Персонажі гранично типізовані й "довершені"; це ще не стільки персонажі-характери, скільки поет. втілення соц. сутності певних верств. Проте їх пізнавальна і сусп. роль значна. Напр., казк. робітник як худож. тип — одне із найвищих досягнень загальної трад. культури, символ і уособлення перемоги над супротивником. Нар. К. використовує засоби комізму: висміювання недоліків, пародіювання, комізму ситуацій і т. ін. Поетизація та естетизація коміч. у побутовій К. дозволяє розглядати її як одну із важливих складових частин нар. "сміхової культури" (за М.Бахтінім).

Фелір Євсєєв

КАЗКА ПРО ТВАРИН — чи не найдавні жанр нар. **казки**, де гол. героями є тварини (дуже рідко — рослини). Жанр склався за часів, коли способами існування первісної людини були звіроловство та полювання. Отож тварини більш за все цікавили людину. Мисливець мусить добре розумітися на звичаях звірів, наслідувати їхні голоси. На основі мисливецького досвіду складається уявлення про звички звірів, а також про їхню мову й здатність людини розуміти цю мову. К.п.т. відображують вірування — анімізм (одухотворення природних явищ), антропоморфізм (олюднення природних явищ, насамперед тварин, приписування їм людських якостей), а також тотемізм (вірування в те, що людина веде свій рід від тотема — тієї чи ін. тварини). Цим пояснюються казки про шлюбні стосунки людини з твариною.

На стадії переходу від звіроловства та полювання до вишого господарського шабля — скотарства, усвідомлення переваги скотарства над мисливством породжує казки про перевагу не лише людини, але й свійських тварин над дикими. Так, в укр. казці "Пан Коцький" кіт хитрошами залякав зайця, ведмедя, кабана. У казці "Котик, півник і лисиця" теж перемагає кіт. Беруть верх свійські тварини над лісовими звірями в серб. казці "Війна між псом і вовком". У таких **сюжетах** можна вбачати відображення реальної переваги свійських тварин, які, сказати б, порозумнішали, спілкуючись з людьми. Змальовуються їх стосунки звірів з людиною. Так, у казці "Лисичка-сестричка" вона спершу ошукує людей, аж врешті-решт сама обдурена людиною.

К.п.т. невел. за розміром. Поетика нескладна, але трад. і ретельно розроблена. За кожною твариною закріплено сталі риси — усталені образи-маски з відповідними епітетами-прикладками: хитра лисиця ("лисиця-сестричка", "лисиця-кума"), хижий і придуркуватий-довірливий вовк ("вовчик-братчик", "вовк-панібрат"), вайлуватий ласун ведмідь ("ведмідь-набрідь"), наївний і похлипливий заєць ("зайчик-побігачик", "зайчик-боботунчик"), кабан ("кабан-іклан"), кіт ("котик-братик"), коза ("коза-дереза"), миша ("мишка-шкряботушка"), жабка ("жабка-скрекотушка").

Композиція найпростіша. Звичайно сюжет складається з кількаразово повторюваних епізодів (мотивів) зустрічі. Без будь-якого мотивування, напр., у казці "Рукавичка": "Ішов Дід лісом, а за ним біг Собака... От біжить Зайчик... Коли це біжить Лисичка... Аж суне Вовк... Де не взявся Кабан... Коли це вилазить Ведмідь... Коли це Дід оглядівся... Прийшов Дід". Значну частину репертуару складають ланцюгоподібні або **кумулятивні казки**. Тексту від оповідача обмаль. Переважають **діалоги**, рідше монологи. Тому К.п.т. інколи визначають як казково-драм. жанр. (До речі, ці казки дуже легко надаються до інсценування та екранізації, напр., відомий мультиплікаційний фільм Уолта Діснея "Три поросятка" був зроблений на основі англ. нар. казки). Мова — ритмізована, почасти римована, насичена різними видами **повторень**, алітераціями, **звукотисом**, **звуконаслідуванням**. Так, у казці "Кіт, півень і лиса" Лисичка говорить: "Півнику-братику, відчини, віконце видеру, борщик віім і тебе візьму". А Півник каже — Тоток-тоток, не велів коток! Тоток-тоток, не велів коток! От Лисичка віконце відерла, борщик вііла і Півника взяла". "Мікромонологи" можуть бути вірш.-пісенними, як от пісенька Колобка з однойменної казки, або ведмедя з казки "Ведмежа лапа":

Скирли, скирли
На липовій нозі
Всі по селях сплять,
По всіх хатах сплять.

Одна баба не спить,
На моїй шкурі сидить,

Моє м'ясо пряже,
Мою вовну пряде!

К.п.т. відомі всім народам світу. Це не виключає зональних і нац. відмінностей, які спричинені, по-перше, різницями природних явищ на тому чи ін. терені. Напр., **образові** лисиці з європ. казок відповідає в казках Азії та Африки шакал. Дійові особи казок пн.-амер. негрів: кролик (найрозумніший, найспритніший), лис, опосум, енот, ведмідь, вовк, корова, черепаха, жабки. Друга причина відмінностей полягає в різниці культ. традиції. Так, у фольклорі сх. слов'ян К.п.т. склали лише бл. 10% казкового репертуару. Багатше цей жанр репрезентовано в Білорусі. Значно більша кількість сюжетів побутувала в Зх. Європі. Це пояснюється підтриманням жанр. традиції казками-уламками **тваринного епосу**.

Досить давно К.п.т. у своєму побутуванні перетворювалися на тв. для дітей — не дарма вони постали в дитячий період людського існування — стали одним з провідних видів дитячого фольклору. Це спричинило певні зміни змісту й худож. форми, пояснювані, очевидно, з од. боку, духов. потребами та зацікавленнями дитини, а з ін. — стихійним дотриманням засад етнопедагогіки.

Як жанр для дорослих К.п.т. почала переосмислюватись ще в давнину. На її базі поставали нові жанри. В Греції VI ст. до н.е. — алегорично-повчальні **Езопові байки**, а відтак європ. байка взагалі. В Індії III-IV ст. байки про тварин склали основні частини зб. повчальних оповідей "**Панчатантра**", араб. версія цієї зб. "Каліла і Дімна" дістала назву за найменням двох шакалів, персонажів першої глави. 1081 зб. було перекладено на сер.-грец. мову під назвою "Стефаніт та Іхнілат". У Зх. Європі XI-XII ст. шляхом об'єднання та циклізації К.п.т. сформувався вел. вірш. тваринний епос, де гол. особою був лис Райнеке. Цей жанр знаходиться на межі фольклору та л-ри. (Відомий в Україні в **переробці-онаціональненні** І. Франка під назвою "Лис Микита"). На пограниччі нар. творчості та л-ри знаходиться й рос. сатир. вірш. "Казка про Йоржа Йоржовича" (XVII ст.). Використання образів-масок тварин стало поширеним засобом сатири: "Казки для дітей чималого віку" (1882-84) М.Салтикова-Щедріна, оповідання "То, чого не було" (1882) В.Гаршина, комедії "Шантеклер" (1910) Е.Ростана, "ентомологічна" комедія "З життя комах" (1921) бр. Чапеків, **антиутопія** "Звіроферма" (1945) Дж.Оруелла. В укр. л-рі — "Свинська конституція" (1893) Франка, **гуморески** "Надзвичайні збори", "Оповідання Цапа Бородецького" (1928) Ю.Вухналя.

Анатолій Волков

КАЛАМБУР або **ГРА СЛІВ** (франц. *calambour* — гра слів) — поєднання слів на основі їх багатозначності або співзвучності: "Прийомний син барона був баран" (Л.Костенко) або "Правильно, є в мене зять. Треба і його взяти" (з

репертуару Тарапуньки). У красному письменстві К. вживається переважно для досягнення коміч. ефекту.

Рідше К. слугує створенню драм. або траг. емоції:

Він божевільний, кажуть. Божевільний!

Що ж, може бути. Він — це значить я.

Боже — вільний...

Боже, я — вільний!

На добраніч. Свобода моя!

(Л.Костенко)

На грі слів може бути заснована каламбурна рима:

На омонімії:

З коси бузько летів на балку

(Косар косу там брав на брус)

І сів бузько в аворі на балку

На довгий дерев'яний брус

(Д.Білоус)

Або на омофонії:

Ти зійшла йому як сонце.

Кригу серця розтопила,

А сама гадала — сон це.

А спроснутись не хотіла.

(В.Лагода)

К. є досить поширеним худож. засобом. Напр., відомий К. із "Мертвих душ" М.Гоголя: "Ноздрів був у певному розумінні історичною людиною. На жодному зібранні, де він був, не обходилося без історії", або чисельні К. із "Аліси в країні чудес" Л.Керролла: " — Цій сумній історії з хвостиком тисяча років! — Історії з хвостиком? — здивувалась Аліса. — А що з ним скоїлося сумного? Він у вас ніби нівроку".

У л-рі постмодерністської доби К. стає одним із його визначальних худож. засобів, позаяк містить у собі настанову на незвичне, іронічне поєднання слів та, як наслідок, викриття нов. змісту, зазвичай парадоксального характеру. Широко використовується К. Ю.Андруховичем, В.Пелевіним, В.Сорокіним та ін.

Анатолій Волков,
Наталія Лихоманова

КАНОН — (грец. *kainon* — правило, припис) 1. Первісно — установлення апостолів, вселенських або помісних соборів про справи христ. віри, зокрема догмати, таїнства та церк. обряди. К. є непорушним для духівництва та вірних. У Кат. Церкві канонізацією зветься визнання людини святою.

2. У переносному широкому розумінні — твердо встановлені та непохитно здійснювані приписи та положення певного вчення.

3. У мист-ві — худож. правила чи прийоми, що є обов'язковими для того чи ін. періоду, напряму. К. складається шляхом перетворення худож. символіки та семантики на нормативну. Особливої ваги К. мав у ст.-давності та Сер.-віччі. Будучи надзвичайно умовним і сухим, "спрощуючи" худож. образ порівняно з реальністю, К. разом з тим надзвичайно активізує реципієнта, порівняно з більш "реалістичним" мист-вом, яке не залишає читачеві чи слухачеві того простору для співучасті

в твор. акті, який дається К. Цікаво, що всупереч думці Г.В.Ф.Гегеля, що прирік цей тип мист-ва на забуття, починаючи з кін. XIX ст. в європ. культурі спостерігається спалах зацікавлення старовинними мист. К. (напр., **символізм**).

Найдавніші канонічні риси притаманні героям, що символізують у фольклор.-міфол. контексті перемогу над страховиськом темряви і визволяють сонце, або героям, які гинуть і воскресають: Гільгамеш, Осіріс, Геракл, Рама, Георгій Побідоносець. Від фольклор.-міфол. традиції система виразних худож. засобів перейшла до жанру канонічного **життя святих**. Зокрема, це **мотив** несподіваного переродження героїв, їх полярна протилежність та мотив випробування, що особливо яскраво виражений у **казках**.

Завдяки канонізації ("освяченню") пам'яток світ. л-ри збережено недоторканими тексти Упанішад, Дгаммапади, Авести, Біблії, Корану та ін. Водночас тексти, що не належали до К. (**апокрифи**), забувались, деформувались, або зникали. Так, гностичні євангелія були під заборону тому, що в IV ст. відбулась канонізація чотирьох євангелій. Але, напр., знайдені, 1945 в Єгипті апокрифи "Євангеліє від Фоми", та "Євангеліє від Філіпа" мають безсумнівну худож. вартість. У такій суперечності знаходиться іст. зумовлена залежність між власне худож. та рел. К. (індуїстським, буддиським, бібл. тощо).

У худож. творчості набуває актуальності зіткнення К. і неканону, сприймання міфу, або двох К., як це мало місце в "Божественній комедії" Данте Аліг'єрі, де стикаються К. ант. і христ. міфології. Естетика **класицизму** є останнім прикладом канонізації та нормативності в історії європ. л-ри (темастика, герої, правило трьох єдностей для драматургії, "три штیلی" в мові, збереження чистоти жанр. форми) а втім жорсткі ідеологічні правила в естетиці **соціалістичного реалізму** теж містили в собі риси канонізації (т.зв. партійність, наявність позитивного героя, життєподібні форми відображення дійсності тощо). Канонічні прийоми як правило вичерпують себе. Цінність л-ри в новому та оригінальному. Прагнення до оновлення руйнує передусім саме канонічні, трад. прийоми, переводячи їх із розряду обов'язкових в розряд заборонених. Народжуються нові **традиції** і прийоми. Це не заважає прийомам, які були заборонені раніш, знову відроджуватись через дві чи три літ. генерації" (Б.Томашевський). К. втрачає свою актуальність тоді, коли зникає цілісна, породжуюча його ідеологічна основа. Насильне стримування К. від розпаду, який настає як наслідок суперечності між канонічними вимогами та новітніми досягненнями естетики, призводить л-ру до деградації та стримує її розвиток.

Не всі властивості канонізації зникають разом з їх ідеологічною основою. Деякі з них мають повсякчасний характер. Такою є світлова символіка в світ. поезії від фольклору до наших днів (світло — символ добра, темрява — символ

зла), просторова опозиція землі і неба, верху — низу, етич.-естет. протиставлення тіла і душі тощо. Ці риси є актуальними в кожну іст. епоху, бо відображають першообрази людського буття, Всесвіту і людини, вони є канонічними в структурі людської свідомості.

4. К. зветься також деякі суто формальні літ. особливості: напр., кількість рядків, характер римування, вірш. розмір у твердих **строфах** (**октава, сонет, онегінська строфа** тощо) або **жанрах** (**дума, співомовка** та ін.).

5. К. — один з основних літургійних жанрів христ. **гімнографії**, тематично пов'язаний з новозавітними сюжетами, присвячений величанням свята або вшануванню святого даного дня. Він складається з 9 пісень або "од", від 9 (вел. К.) до 2-х, кожна з яких має свій зачин (**ірмос**), а всі з'єднуються рефреном (**тропар**), який узагальнює суттєві риси свята. К. являє собою діалог між читачем та хором або ж між двома хорами. Пісні співвідносяться з сюжетами Ст. Завіту, кожний з яких сприймається як прообраз новозавітної події. Так перехід юдеїв "по морю аки по суку" сприймається, як прообраз чуда непорочного Зачаття й Різдва.

Особливої продуктивності К. набув у візант. л-рі VII-IX ст., зокрема, у творчості сирійця Андрія Критського (VII-VIII ст.). Найвідомішим є його "Великий канон", який налічує 250 строф. Серед послідовників Андрія Критського — Іоанн Дамаскін, Косьма Молодський та ін.

Ігор Зварич

КАНЦЕЛЯРИЗМ — слово, вислів або синтаксична конструкція, властиві офіційно-діловому стилю. В красному письменстві вживається як засіб мов. характеристики персонажа (мов. партія Возного в "Наталії-Полтавці" І.Котляревського), здебільшого для створення сатири, або гумору, ефекту, надто при поєднанні з ін. стил. забарвленими складниками (напр., "...Мені, папашо, аж страшно подумати. Це не корова, а прямо-таки підриг авторитету, непорозуміння в нашій сільсько-господарській системі" (Ю.Вухналь). В ін. випадках вживання К. є порушенням стил. норм і псуванням літ. мови.

Анатолій Волков

КАНЦОНА, КАНСОНА (італ. *canzone* — пісня) — форма європ. лір. поезії з жанр. ознаками любовної пісні.

К. генетично пов'язана з нар. хоромом, а саме з рухом його учасників (півкола, повернення, повне коло). Заг. кількість клас. К. — 5-7 багатовірш. **строф**, крім останньої, скороченої, яка містить у собі звернення до адресата або автор. висновок. Кожна строфа складається з двох частин — висхідної (італ. *fronte* — чоло), яка в свою чергу розділяється на два "кроки" (італ. *pedi*) та нисхідної (італ. *coda* — хвіст), довшої, ніж попередня. Всі строфи характеризуються однаковою структурою: ізометризм, врегульованим чергуванням довгих

та коротких рядків, а також порядком римунання (інколи наскрізного). Існують і неклас. К. напр., К. італ. поета XIII ст. Г. д'Ареццо написані на сусп. теми. "Героїчні канцони" італ. поета XVI-XVII ст. Г. К'ябрери є за жанр. ознаками **одами** ("піндарівськими"), вірш укр. поета XIX-XX ст. В.Самійленка "Канцона 2. Сестина" ("Вже хмари не такі густі й холодні...") входить поряд з **сонетами** та канцонеттою у **цикл** "Весна", написаний білою (неримованою) секстиною; К. (цикл) М.Гумільова або "Canzone" І.Анненського (рос. поетів XX ст.) є такими лише за автор. назвою.

Формується К. в ліриці сер-віч. **трубадурів**, розповсюджується в прованс. поезії (Бернарда де Вентадорн, XII ст.; Бертран де Борн, XII-XIII ст.), в італ. (Данте Аліґ'єрі, XIII-XIV ст.; Г.Гвінцеллі, Дж.Боккаччо, XIV ст.), в ісп. (Л.Гонгора, XVI-XVII ст.), в роман. л-рах взагалі. Стилзовані К. створюють А. Шлегель, Ф. Рюккерт, І. Цедліц (Німеччина), В.Брюсов, М.Кузмін, І.Северянін, Вяч. Іванов, А.Туфанов (Росія), Б.Балашші (Угорщина). Невел. К. отримала назву канцонетта (П.Роллі, Т.Круделі — Італія, XVIII ст.).

Часто зустрічаються цикли К., нерідко К. разом з ін. жанр. та строфічними формами утворюють поет. зб. (напр., "Канцоньєре" італ. поета XIV ст. Ф.Петрарки).

Борис Іванюк

КАРНАВАЛ (італ. *carnevale*, від лат. *carrus navalis* — потішна колісниця, корабель святкових процесій) — нар. гуляння обрядового характеру, що супроводжується набором властивих лише йому ознак та видовишних ефектів.

У Європі бере початок із ант. сатурналій (свято весни). У XIII ст. в Італії з'являється сама назва "К.". Протягом наступних ст. К. поступово стає трад. святом з низкою певних обрядових елементів та дій. Це нар. гуляння та розваги, костюмовані процесії, маскарад, акробатичні, спортивні та театралізовані ігри. В наш час К. у його первинному вигляді існує лише в Лат. Америці. елементи К. зустрічаються у ісп. та порт. кориді, суч. демонстраціях та ярмарках, розважальних формах мист-ва — маскараді, циркові, шоу.

У слов'ян. фольклорі К. трансформується в обрядове свято Масниці (буковинське — Місниця), витоки якого лежать в язичницьких обрядах та віруваннях, також пов'язаних із зміною пір року, весняними сільськогосподарськими святами, які уславлюють Сонце, перемогу весни над зимою і супроводжуються обрядовими сценами та піснями, розвагами, іграми, спортивними змаганнями.

Карнавальний обряд трансформується в залежності від різних іст. умов та етнічних рис, породжуючи тим самим нові форми та **варіації**. Однак є низка сталих категорій та ознак, що створюють особливе карнавальне світовідчуття. Такими елементами є насамперед видовишність, демонстративність та ексцентричність К. За визначенням М.Бахтіна, К. — це "світ навпаки", у якому зникають всі заботи та обмеження.

натомість з'являються різноманітні карнавальні зниження та непристойності, знецінюються закони, моральні правила та якості, обов'язковими є пародіювання та обдурення, фамільярне ставлення тощо.

Відносність та контактність К. проявляються у театралізованих словесних змаганнях, містифікаціях, церемоніях зміни одягу та **масок**. Обов'язковими для К. є сцени смерті та відновлення, увінчання та розвінчання, поєднання високого та низького.

К. мав значний вплив на л-ру, зокрема на становлення її жанр. системи, що Бахтін визначає поняттям **карнавалізації**. Виникає низка жанрів карнавального походження, напр., пародійно-сатир. **жанри: комедія, сатирівська драма, пародія, епіграма, буфонада, фарс, трагіфарс, бурлеск**. З К. пов'язано виникнення нар. італ. театру **комедії масок**, мист-во **жонглерів** у Франції, **скоморохів** у Росії, **шпільманів** у Німеччині та **менестрелів** у Англії.

Наталія Лихоманова

КАРНАВАЛІЗАЦІЯ — жанр.-стил. характеристика л-ри, генетично пов'язана із стійкими якостями обрядового фольклору. К. була реакцією "низової", фольклор.-нар. стихії на "високі" започаткування церк.-лицарської культури Сер-віччя. Термін належить М.Бахтіну, який використовує його стосовно творчості Ф.Рабле та Ф.Достоевського, вказуючи на елементи видовишності, поліфонічності, гіперболізації, абсурдності, комічності та контрастності в їхніх романах ("Творчість Рабле та нар. культура Сер-віччя та Ренесансу" й "Проблеми поетики Достоевського"). В основі концепції К. лежить культурологічне осмислення уявлень та традицій щорічного свята обрядового характеру — **карнавалу**.

Але явище К. можна розглядати як одну з гол. властивостей худож. сприйняття, що орієнтоване на відносність загальновизнаних норм мислення та поведінки. К. найчастіше виявляється в ексцентричності, баламутстві, панібратстві, профанації (карнавальні блюзнірства, непристойності, пародії, травестії та бурлески), навмисному контрастному зображенні життєвих реалій. Тому К. особливого значення набуває в сатирі з її настановою на тотальне викриття. До прикладів карналізованої л-ри належать: "Дон Кіхот" М. де Сервантеса, "Подорож Гулівера" Дж.Свіфта, "Крихітка Цахес" Е.Т.А.Гофмана, деякі тв. М.Гоголя, романи А.Белого, "Балаганчик" О.Блока, "Майстер та Маргарита" М.Булгакова, "Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця" О.Ільченко, романи Ю.Андруховича, романи латино-амер. письменників Ж.Амаду, Х.Кортасара, Г.Гарсія Маркеса та ін.

Наталія Лихоманова

КАРОЛІНСЬКЕ ВІПРОДЖЕННЯ — духов. піднесення сер.-віч. культури та лат. л-ри за часів Рим. імперії Карла Вел. (768-814). В цей період

відкриваються нов. школи, розширюються навчальні програми за рахунок включення ант. авторів, клас. латина як об'єднуюча мова різноплеменного кельт-ром.-герм. населення знову набуває сили й авторитету. Карл щедро опікується вченими й поетами, призначає їх на високі посади. Поступово в Ахені збирається інтелектуальний цвіт тогочасного сусп.-ва. Виникає придворна "Академія" Карла і формується визначальна риса К.в.: нерозривний зв'язок лат. вченості та христ. благочестя. Серед діячів К.в. такі видатні постаті, як історик Павло Диякон (бл. 725-800), автор "Історії лангобардів", та біограф Ейнгард (бл. 775-840), автор "Життєпису Карла Великого", де вперше було викладено історію Роланда; поети Ангільберт (помер 814) і Теодульф (помер 821); найвидатніший поет, філософ, педагог К.в. Алкуїн (бл. 735-804). Однак розквіт каролінгської культури був недовговічним, одразу після смерті Карла Вел. його Академія розпалась. Спадкоємець Карла Людовік Благочестивий недовзі занедбав культ. **традиції**, закладені батьком. Серед його сучасників виділяється лише постать поета, придворного вченого Ермольда Нігелла, автора монументальної **епопеї** "Уславлення Людовіка", написаної в дусі "Енеїди" Вергілія, що стала апофеозом каролінгської муготності.

Благодатний ґрунт мала л-р. і в монастир. школах. З ними пов'язана діяльність поета і вченого, архієпископа Майнського Рабана Мавра (784-856) та його учня, поета й теолога Валафріда Страбона (809-849). Останній зажив популярності передусім в агіографічних жанрах **житія** та видіння ("Житіє св. Блаймакка", "Житіє св. Мамми", "Видіння Веттіна") і став предтечею "візіонерської" лінії в сер-віч. л-рі, найвищим злетом якої є "Божественна комедія" Данте Аліґ'єрі. Видатними особистостями були також Іоанн Скотт Еріугена, ірл. філософ, перекладач Псевдо-Діонісія Ареопігита, та чернець бенедиктинського монастиря в Санкт-Галлені Ноткер Заїка (840-912) — вчений, поет, автор лат. **гімнів** і кн. "Діяння Карла Вел.", насиченої іст. **анекдотами** і казк. мотивами, з яких виростає пізніше жанр **новели**.

Див.: **Латинська література**.

Петро Рихло

КАТАРСИС (від грец. *katharsis* — очищення), термін давн.-грец. філософії, естетики, медицини. В літ.-знавстві пов'язаний з **драмою**, вужче з **трагедією**. Арістотель у "Поетиці" наголошував, що К. виникає у глядача як психол. ефект, викликаний "страхом і жалем". К. очищує душу, облагороджує людину, звільняє від вад. Термін іноді застосовують не лише до драми, але й до поезії (М.Бажан убачав в поемі Л.Костенко "Маруся Чурай" К. як вплив на почуття читача, народу, що сприяло зберіганню імені нар. поетеси у віках). За довгі часи існування явище пережило численні й суперечні тлумачення. Новітня естетика пов'язує К. саме з поняттям трагічного в мист-ві.

Людмила Волкова

КВАЛІТАТИВНЕ (ЯКІСНЕ) ВІРШУВАННЯ — тип віршування, у якому основою ритмотворення є розрізнення складів за ознакою якості складотвірного голосного звуку, тобто його наголошеності-ненаголошеності: в **силабо-тоніці** таке розрізнення буде врегульованим, в **тоніці** — неврегульованим.

Протилежне **квантитативному віршуванню**.

Борис Іванюк

КВАНТИТАТИВНЕ (КІЛЬКІСНЕ) ВІРШУВАННЯ — тип віршування, у якому основою ритмотворення є розрізнення складів за ознакою кількості звуку, тобто за довготою чи короткістю його вимови. До цього типу належить метр., зокрема, ант. віршування.

Протилежне **квалітативному віршуванню**. Див.: **Античні розміри**.

Борис Іванюк

КЕННІНГ (букв. позначення) — стил. фігура, постійний перифраз, усталене іменування трад. образів-понять у давн.-пн. (ісл. та норв.) скальдичній та еддичній, а також ірл. поезії.

Такими постійними поняттями, що замінювалися семантично спорідненими або синонімічними словосполученнями були К.: "воїн" ("той, хто править конем моря", "дерево битви", "яшень битви", "посох меча"), який називався іменами божеств, назвами дерев чоловічого роду разом з реаліями та предметами чоловічої діяльності: "битва" ("негода Оліна", "дерево мечів"), "меч" ("вогонь битви", "сонце битви", "вогонь крові і ран"), "корабель" ("кінь моря", "кінь хвилі", "ведмідь прибою"), "золото" ("бурштин моря", "вогонь руки", "вогонь моря") тощо. Свої прізвиська, "біографічні" та "функціональні" прикмети мають і язичницькі боги. Звичини є послідовне нанизування К. (багаточленні К.).

Основою К. є колективна конвенціональна **метонімія**, а отже, він, по-перше, успадкувався, а по-друге, має парадигматичний характер і тому не залежить від автор. контексту. Як езотерична загадка К. пов'язаний із **грою** — генетичним чинником походження та атрибутивною властивістю мист-ва.

Оригінальними зразками К. у нов. європ. л-рі є вірш рос. псета XX ст. В. Хлебнікова "Слово об Эль".

Борис Іванюк

КИТА — моноримова жанр. форма лірики в л-рах Бл. та Сер. Сх. Здебільшого К. являє собою вірш. рефлексію на ті чи ін. філос., морально-етич. чи дидактичні проблеми. Як значною мірою імпровізаційний жанр К. часто використовувалася для випробування молодих поетів, за її допомогою придворні митці розважали своїх володарів тощо. Формально К. близька до **газельі** та **касиди**, але в ній відсутній перший бейт (двовірш) з паралельним

римуванням (звідси й назва: К. означає "фрагмент", "уривок") і рядки римується за схемою ба, са, да... При цьому кількість бейтів, як правило, не перевищує 5-7 (зрідка 10 - 12). Одним з перших творців К. був Рудаки (IX - X ст.). Приклади К. можна знайти у творчості багатьох всесвітньо відомих поетів (Сааді, Джамі та ін.). Неперевершеними майстрами філос. К. вважаються Анварі (XII ст.) та Ібн Ямін (XIII - XIV ст.).

Олександр Бойченко

КІЛЬКІСНИЙ АНАЛІЗ — один з методів, який широко застосовується в різних галузях науки. В літ-знавстві К.а. використовується як допоміжний і взаємопов'язаний з літ. аналізом худож. матеріалу. К.а. найшов своє місце у вивченні питань віршування. В роботах С.Боброва, М.П.Гаспарова, А.Н.Колмогорова, В.С.Коробейнікова, В.Н.Ніконової та ін. розпрацьована методика кількісного вивчення худож. творчості.

К.а. передбачає сукупність прийомів та процедур. Для ефективного використання К.а. потрібно враховувати ступінь формалізованості ознаки, здатність її до числової обробки та повний перелік, що вивчається матеріалу, (див. вибірка). Нова кількісна інформація досягається завдяки одному або, частіше всього, багат. худож. тв.

Числова система худож. матеріалу може класифікуватися на окремі групи або родові спільності. Кожна родова спільність характеризується якісними та кількісними показниками. Якісні ознаки числової системи розподіляються на змістовні та формально-об'ємні. Якісна ознака змісту конкретизується ідейно-худож. особливостями кожного конкретного тв. та відображає саме заг. в одиничному. Подібність основних особливостей ідейно-худож. змісту поодиноких тв. визначає найхарактернішу, спільну для всіх якісну ознаку. Вона є часткою кожного конкретно-одиничного та, узагальнюючись, характеризує змістовну особливість родової спільності. Формально-об'ємні ознаки вираховуються при вивченні форми худож. тв. Такими ознаками можуть бути рима, ритм, тропи, жанр, сюжет та ін. (напр., кількісне вивчення рим в поет. системі миття або кількісний аналіз трад. сюжетів у нац. л-ри XIX ст. та ін.).

Спільна якісна ознака репрезентує собою основні властивості числової системи. Взаємозв'язок якісних ознак з кількісними показниками вказує на питому вагу та значення цих ознак родової спільності в числовій системі худож. матеріалу.

Микола Ярмистий

КІНОСЦЕНАРІЙ — різновид **сценарію**, словесний прообраз фільму, призначений для втілення на екрані, що створюється з настановою на звукозорову форму цього втілення, з використанням специфічних особливостей та можливостей кіно. При створенні К. такого типу, як правило, використовуються виразні засоби драм. та проз. л-ри. Тому він є літ. за внутр.

структурою і водночас кінематографічним: описи в ньому готові до сприйняття зором, а все, що вимовлене словом, може бути відображене на плівці.

В тексті К. закладені **тема**, проблематика, **сюжет**, система характерів та ідейно-худож. концепція фільму, відтак він є доконечною стадією його створення. Як літ. твір, К. може мати самостійну худож. вартісність, але його гол. призначення — бути одним з основних етапів реалізації задуму фільму.

Крім літ. К. існує також режисерський, або постановочний, тобто детальний твор. план постановки фільму, з точним розподілом на кадри та з показом планів, муз. та зображального рішення тощо. Режисерський К. значною мірою визначає жанр, ритм, стиль та атмосферу майбутнього фільму.

Примітивні сюжети найперших фільмів не вимагали викладення на папері, але з ускладненням змісту та збільшенням тривалості фільму виникли стислі описи подій, що підлягали зніманню. Це були перші режисерські К. За сценаріями такого роду були зняті, напр., фільми М.Казеріні, одного з основоположників італ. кінемаграфії, "Отелло" та "Ромео і Джульєтта" за В.Шекспіром (1907), а також перший рос. ігровий фільм "Стенька Разін і княжна" (1908). З часом запис ставав детальнішим, що й спричинило виникнення у 20-і роки першої суперечки навколо природи К. і того, що зумовлює сценарну творчість — л-ра чи кіно, слово чи зображення. Багато видатних теоретиків кіно і режисерів (Б.Балаш, Л.Кулешов та ін.) заперечували те, що К. належить до л-ри. Інші, навпаки, обстоювали літературність К. (напр., В.Туркін, Н.Зархі та ін.).

Найпоширенішою формою К. в німому кіно був т. зв. "технічний", "номерний", або "залізний", який мав вигляд схеми-плану, де перелічувалися об'єкти зйомки і вказувалося, звідки і як знімати. Образна трактовка подій фільму в такому К. була відсутня — він був орієнтований лише на закони екранного зображення та правила кінозйомки, тобто такий К. належав до суто кінематографічної творчості. В "технічній" формі були написані К. низки значних тв. німого кіно, напр., С. фільму "Панцерник "Потьомкін" Ейзенштейна, а також К. вестернів амер. режисера Т.Инса, який першим увів у практику режисерський К. як детальну розробку майбутньої картини. Але незабаром "технічний" К. перестав задовільняти творчі потреби режисерів, які намагалися використовувати в К. літ. засоби. Проти К., зміст яких обмежувався лише **фабулою**, виступали і амер. режисер, актор, сценарист та письменник Е.фон Штрогайм, і рос. режисер В.Пудовкін, і багато ін. Наприкінці 20-х рр. з'явився так зв. "емоційний" К., теоретиком якого вважається С.Ейзенштейн. В суч. кінемаграфії подібні К. зустрічаються в дуже небагатьох авторів, напр., в творчості рос. режисера та сценариста В.Прийомихова (К. фільмів "Магія чорна і біла", "Милий, дорогий, коханий, єдиний" та ін.).

З приходом в кіно звуку наприкінці 20-х р. мовлення стало одним з гол. виразальних засобів екрану. Змінилася також і структура К., який наблизився до п'єси. У зв'язку з цим франц. драматург і теоретик кіно М.Паньоль стверджував, що звук кіно має бути подібним до екранізованої театр. **драми**. Протилежну позицію займав рос. сценарист Н.Зархі, який вважав, що сценарну поетику не можна орієнтувати лише на драму, і намагався у своїх К. поєднати літ. та екранну образність.

Для краших К. світ кіно 30-х рр. був характерний єдиний конфлікт, з послідовно і чітко наміченими зав'язкою, кульмінацією та розв'язкою, а також завершення долей героїв у межах сюжету, який, як правило, був стягнутий в один драм. вузол (напр., К. фільмів "Чапаєв" за романом Д.Фурманова (реж. бр.Васильєви), "Грона гніву" за романом Дж.Стейнбека (реж. Дж.Форд) та ін.). В ті ж роки закріплюється погляд на К. як на повноправний вид літ. творчості. К. стають предметом систематичних публікацій на рівні з ін. тв. л-ри. Причому, авторами К. фільмів іноді стають не тільки професійні сценаристи чи режисери, але й цілі твор. колективи (такий метод був, напр., широко прийнятий в практиці кіно США, де у кожного зі співавторів К. були свої певні функції).

Значний внесок у світ. кінемаграф. та л-ру зробив О.Довженко — видатний укр. режисер, письменник та сценарист. Ним та за його К. були зняті фільми "Звенигора", "Арсенал", "Земля", "Шорс" та ін. Низка К. Довженка залишилася неекранізованою ним самим ("Тарас Бульба" за Гоголем, "Україна у вогні", "Поема про море", "Зачарована Десна" та ін.), деякі з них пізніше були екранізовані укр. режисером Ю.Солнцевою.

У зв'язку з твор. пошуками італ. неореалістів в перше десятиріччя після 2-ї світ. війни з'явилися нові можливості розвитку К. Драматургія неореаліст. кіно формувалася під впливом ідей Ч.Дзаваттіні, який був автором найзначніших фільмів реж. В.де Сіки. Багато К. створювалося не тільки Дзаваттіні, але колективом авторів, робота над К. носила характер спільної творчості, що була підпорядкована завданням дослідження реальної дійсності (як, напр., у фільмі "Рим об 11 годині" 1952, реж. Дж.Де Сантіс, сценаристи Де Сантіс, Дзаваттіні, Р.Сонего, Б.Франкіно, Дж.Пуччіні, Е.Петрі). Фільм повинен був виглядати як документ. Тому сценаристи італ. кіно рішуче відмовились від багатьох **канонів** сценарної конструкції (передусім, від принципів "міцної", логічно побудованої драм. фабули) і знаходили нові форми композиційної організації зображення життя.

Суперечки навколо природи К. виникли знову у 2-й пол. 50-х рр. В багатьох країнах К. заперечували в принципі — як чинник штучний і такий, що заважає волі режисерського задуму, безпосередньому звертанню камери до дійсності. Виникла концепція "авторського кіно", з якої робився висновок про єдине авторство режисера, а також такий напрям, як "пряме кіно", яке

намагалось фіксувати явища життя без попереднього драм. задуму сюжетної організації фільму.

В 70 — 90-і рр. К. за своєю формою наблизився до **повісті**. Сценаристи плідно використовують образні принципи та засоби не тільки прози й драми (напр., метафоричність у К. Т.Абуладзе "Покаяння"), але й поезії (напр., К. фільму "Дитячий садок", написаний рос. поетом Є.Свтушенком). Твор. досвід таких митців, як В.Шукшин, що був і письменником, і сценаристом, підтверджує необхідність К. для створення кінокартини.

Постійним явищем є зміни К. самим режисером та самим сценаристом. Він змінювався в процесі роботи над фільмами "Андрій Рубльов" А.Тарковського, "Апокаліпсис сьогодні" Ф.Ф.Копполи та ін. Також дуже поширеними є такі явища, як **онаціональнення** сюжету К., перенесення дії з одного нац. ґрунту на ін. Сюжет амер. фільму "Чудова сімка", дія якого відбувається в Америці, був запозичений у японців, що не задовго до створення цього вестерну зняли кінокартину "Сім самураїв", засновану на реаліях япон. побуту. Япон. режисером А.Курасавою були створені фільми "Ідіот" за Ф.Достоевським (1951) та "Замок павутини" за "Макбетом" Шекспіра (1957), дія яких була перенесена в Японію. **Онаціональнення** сюжетів С. відбувалася і в кв. італ. (фільм "Роки, що гарчать" Л.Дзампи за мотивами "Ревізора" М.Гоголя). Іноді має місце створення в певній країні фільму, дія якого розгортається в ін. країні, але самий фільм сповнений елементами нац. кіно, або створений в специфічному жанрі нац. кіно. При цьому можливе і нерозуміння режисером специфіки літ. твору. Напр., амер. фільм "Тарас Бульба" (1962) за Гоголем був знятий як амер. вестерн.

Юрій Ткачов

КЛАСИЦИЗМ (від лат. *classicus* — вірцевий, першокласний) — напрям у л-рі та мист-ві й властива йому худож.-естет. система в європ. культурі. Естет. основою К. є норми прекрасного в клас., тобто ант. мист-ві. Першим етапом розвитку цього напрямку був ренесансний К., коли в добу **Відродження** ант. спадщина набула ваги худож. зразка та норми. Неолат. л-ра XV-XVI ст. (Дж.Понтано, А.Поліціано, Й.Секундус, П.Целіс, Я.Панноній, А.Кржицький) відновлювала ант. вірш. жанри: **оду, елегію, ідилію, епіграму**; проз.: біографію, **діалог**, промову, а також драматургічні: **трагедію та комедію**.

Найповнішого розвитку та унормування К. досяг у Франції XVII-XVIII ст., особливо в драматургії та театрі. Франція була клас. зразком абсолютної монархії, в основі своєї — аристократичної. Політ.-ідеологічна концепція такої монархії надавала першорядного значення прагненню до упорядкованості, регламентації, суворій субординації. Така ідеологія відобразилася в теорії та практиці К.

Світоглядною основою К. служив філос. раціоналізм, т.зв. картезіанство, найповніше розроблений Р.Декартом (1596-1650). Картезіанство протиставило вірі й авторитетові — рацію, розум, встановлювало правила розумової логіки, відтак дедуктивним чином — метафізичні закони, що вищі за реальне життя. Рівнобіжно з картезіанством формується естет. доктрина К. — найнормативніша з усіх естет. теорій. Своєю метою теорія К. вважала випрацювання та формування правил, вказівок — раз і назавжди — як належить писати тв. Позаяк рацію вважалося вищим не лише від віри, але й почуття, раціональне вище від емоційного, то спираючись на поетику Арістотеля, а надто Горация вироблялись **канон** правил написання тв.

Ф.Малерб (1555-1628), Ж.Шаплен (1595-1674), аббат д'Обіньяк (1604-1676) і особливо Н.Буало (1636-1711) висунули положення про т.зв. правдоподібність, згідно з якою реальна дійсність у худож. тв. підлягає переробці відповідно до законів логіки та краси (гарного, вихованого смаку). Свавільний фантазі митця протиставлялась дисципліна творчості. Нормативність і канонічність охоплювали всі структурні рівні тв. У трактаті Буало "Поетичне мистецтво" (1674) значне місце відводиться сусп. функції л-ри, відповідальності поета перед суспільством, декларованій єдності етич. та естет. Полемічним щодо ренесансного гуманізму з його прагненням розкріпачити особистість в К. постає протиставлення розуму і почуття, сусп. обов'язку і особистого потягу. Тематика повинна була бути заг-важливою. Основна тема: держава і особистість. Ця антиномія властива і більшості трад. героїв класицистів. Вперше вона була відкрита в "Сіді" П. де Корнеля, який відобразив суперечність між особистістю та умовами абсолютної монархічної системи. По суті, було започатковано худож. відображення відчуження особистості в державі. Тематичний і сюжетно-образний матеріал переважно запозичувався з трад. кола міфології та історії (ант. і нац.-героїчної). У "високих" жанрах (трагедія, **поема**, ода) героями виступали переважно аристократи: монархи, полководці тощо. Герой зображувався лише при виконанні державного обов'язку, перед яким поступалися особистості почуття. Намагаючись дати раціональний аналіз людської психіки, К. прийшов до виділення однієї основної риси в людському характері. Персонажі чітко поділялися на позитивних та негативних. Позитивні — герої грец., рим. або нац. історії, представники панівної верхівки; негативні — вихідці з соц. низів. Персонажів наділено лише однією — двома рисами: чесність, вірність, діловитість, доблесть, талановитість або хитрість, підступність, недоумкуватість, ледачість. Наголошенням на такій рисі створювався однобічний, монолітний характер.

Композиція класицистичного тв. дуже тверда й нормативна: суворе дотримання пропорційності всіх частин тв., стрункість побудови; чіткість,

ясність, простота викладу; "єдність почуття" для лірики тощо. Її правила випливають або з раціоналістичного розуміння потреби правдоподібності, "справедливого веління розуму" (правило трьох єдностей: дії, місця, часу) в драматургії, або просто з ант. традиції (обов'язковий поділ героїчної поеми на 24 або 12 пісень, поділ драм. тв. на 5 актів). Великої уваги віддавано питанням мов. **стилю**. Тут К. беззастережно керувався **теорією трьох стилів** (високого, сер. і низького), що її започатковано було ще в ант. риторичній, але найповніше унормовано саме в К. Поряд з цими основними існувало ще близько сорока мов. стилів (квітчастий, суворий, жарливий тощо). Для досягнення урочистості застосовувалися **архаїзми**, слова-**алегорії** (Марс — війна, Венера — кохання тощо).

Усі складники всіх рівнів кожного виду та жанру були жорстко унормовані. Це добре видно на прикладі, оди. Тут чи не найретельніше було розроблено правила худож. організації тематика, послідовність викладу, **віршовий розмір**, римування, **строфіка**, **фігури**, лексика).

Жанр. діапазон було суворо регламентовано. Літ. види та жанри поділялися на високі, сер. й низькі. "Найшляхетнішим" літ. родом вважалася драматургія, що мала два незмішуваних види: високий — трагедію та низький — комедію, **інтермедію**. Трагедія доконечно була вірш. (переважно — **александрійський вірш**). Комедія могла бути й вірш., й проза, або й сполучати в тексті вірш і прозу. Високими жанрами вважалися теж героїчна поема — **епопея** ("Генріада" Вольтера), ода, **панегірик**, промова на вагомій темі. До сер. жанрів належали елегія, моралізаторський діалог, промова на шоденну тему, а також описова та дидактична поема на кшталт "Георгік" Вергілія; у франц. л-рі "Сади" Й. Деліля, в нім. — "Альпи" А. фон Галлера, в англ. — "Пори року" Дж. Томсона, в лит. — "Пори року" К. Донелайтіса (класицистична настанова поєднаня з реаліст. тенденціями), в поль. — "Софіївка" С.Трембецького — про славетний парк в Умані. Низькими жанрами вважалися **ідилія**, **сатира**, **байка**, епіграма, **літературна казка**, дружне листування. В цьому перелікові впадає в око мала кількість "дозволених жанрів". Так, майже була відсутня епіч. проза. Шоправда, в добу К. існувала специфічна романна творчість, яка задовольняла смаки переважно невибагливого читача. Ці **романи** були шаблонними щодо зображуваних сюжетних подій і характерів. Класицисти й освічені читачі мали підстави спогордат дивитися на такі зразки **масової**, **тривіальної літератури**. З ін. боку, до справжньої л-ри зараховувалися риторичні та епістолярні жанри, що на суч. погляд аж ніяк не належать до красивого письменства.

Протягом більш як двох ст. К. зазнавав значних змін. Вищий розквіт франц. К. припадає на 1600-70 рр., час створення трагедій Корнеля "Сід", "Гораций", "Цінна"; Ж.Расіна "Федра", "Андромаха", "Іфігенія". Герої Корнеля "героїч-

ною волею" перемагають власні пристрасті, у Расіна частіше перемагає пристрасть. В комедіях Ж.Б.Мольєра в рамках К. з'являються риси побутового реалізму, відображення вад тогочас. сусп.-ва. Після занепаду К. в кін. XVII ст. нове піднесення відбувається в епоху франц. Просвітництва, коли в творчості Вольтєра посилюється політ. та філос. зміст, ант. ж образи і теми відтіснились сюжетами христ. Сер-віччя, мусульман. Сх., Індії ("Фанатизм, або Пророк Магомет", "Заїра" Вольтєра; "Карл IX" М. Шеньє). К. передення франц. революції змінює орієнтацію, прямує до ідеалів і худож. форм рим. античності республіканської доби.

В ін. європ. країнах К. склався на поч. XVIII ст. під впливом франц., з набуттям нац. та станових особливостей. У найвизначнішого представника англ. К. Дж.Мільтона він має демократичну та республіканську світоглядну основу. У його співвітчизника Дж.Драйдена в героїчних віршах відчутний вплив корифеїв англ. ренесансної драматургії В.Шекспіра та Б.Джонсона. Теоретик просвітницького К. в Англії О.Поп (1688-1744) в "Дослідді про критику" не виступає догматичним послідовником правил. Він принциповий ворог перебільшень, штучного ентузіазму, сектантської звуженості. Нім. варіант К. виразився у поета М.Опіца, який захищав право нім. мови творити літ. шедеври. Значна еволюція світоглядної та естет. системи К. відбувається в Німеччині в період руху "Бурі і натиску" і т.зв. **веймарського К.**

В більшості країн Сх. Європи молоді л-ри проходили відносно короткочасний розвиток просвітницького К., маючи деякі подібні спільнослов'ян. риси. Значну роль відіграли сатира, байка, крит. **памфлет**. В жанрах "високого стилю" втілює зацікавлення подіями нац. історії, прагнення розвивати нац. літ. мови. У Росії К. виник в л-рі післяпетровського часу, служив втіленням просвітницької ідеології і характеризувався переважанням нац.-іст. тематики над ант. та розвитком сатири, напрямку. Слідуючи принципам Н.Буало, А. Кантемира (1709-1744) виступив першим теоретиком сатири як засобу "виправлення людських звичаїв" "силою голої правди". В творчості М.Ломоносова і О.Сумарокова, Г.Державіна відобразилися такі риси рос. К. як високий громадянський пафос, патріотизм, філос. осмислення дійсності. В Україні К. не мав широкого розвитку. Лише умовно можна вважати бурлескно-трагедійну поему І.Котляревського (1769-1838) "Енеїда", талановите переосмислення сюжету Вергілія, тв. К. В алегоричній формі поема змальовувала іст. минуле України, оспівувала краші риси укр. народу. Поль. просвітницький К. проявився у творчості єпископа І.Красіцького (1735-1801) — **байкаря** і сатирика — та памфлетистів С.Трембецького (1739-1812) і Т.К.Венгерського (1755-1877). Просвітницька тенденція К. знайшла втілення в патріотичних одах, байках, любовно-анакреонтичній ліриці чес. поетів В. Тома (1765-1816), А. Я. Шафарика (1795-

1861). Представником просвітницького К. в Угорщині був Д.Бешеней (1747-1811) — автор іст. трагедій та комедій про звичай угор. дворянства.

В епоху раннього К. почалося **порівняльне вивчення літератур**. Шляхом порівн. аналізу франц. поет і критик Ш. Перро (1628-1703) в діалогічному трактаті "Паралелі між ст-давними і новими" (1688-1697) намагався довести переваги л-ри доби Людовіка XIV над ант. Остання, мовляв, була позбавлена будь-яких значних філос. ідей. Твердження Перро спричинило літ. суперечки між прихильниками "нових" і "ст-давніх". Гол. опонентом був Буало, переконаний в тому, що ант. мист-во — універсальне дзеркало, яке дозволяє побачити вічне та ідеальне, в т.ч. і суч. дійсність. Примиренням протилежних поглядів була праця Ф. Фенелона (1661-1715) "Лист про заняття Французької академії" (1714) з твердженням про те, що не ідеальної правди треба вчитись у древніх, а простої правди життя. Автор праці "Спір древніх і нових" Г.Жийо, однак, високо цінує "Паралелі" Перро, вважаючи цю кн. важливою віхою в розвитку порівн.-іст. методу і першою спробою аналізу історії л-ри в контексті заг. історії культури. Доба просвітницького К. вдосконалює порівн. вивчення нац. л-р у діахронному аспекті. Значну роль тут відіграв нім. просвітник Й.Гердер (1744-1803). Чуття **історизму** допомогло йому крит. зіставити ант. л-ру з європ. К. Порівнюючи суч. нім. л-ру з віршами "класичних" л-р, Гердер аргументував неможливість для сучасників наслідувати бібл. давнину та античність через зміну іст. умов. В статті "Про подібність сер-віч. англ. та нім. поезії" (1777) він одним з перших пов'язує нац. європ. традиції л-р з нар. джерелами. Плідними були судження Гердера про характер співвідношень шекспірівської та ант. трагедій з генетичного та іст.-порівн. погляду ("Шекспір", 1773). Серед перспективних наук. ідей порівняльного літературознавства була ідея Й.В.Гьоте про органічну єдність літ. процесу та висунуте ним в зв'язку з цим поняття **світова література**.

Пізніше використання в л-рі та мист-ві міфол. образів і мотивів, ант. тем і сюжетів, стил. традицій К. після заміни його ін. напрямками, як правило, означають терміном **неокласицизм**.

К. в образотвор. мист-ві європ. країн панував більше як два ст., від перших десятиріч XVII ст. до сер. XIX ст. При заг. естет. принципах, близьких до літ., в мист-ві він пройшов декілька етапів розвитку, пов'язаних з особливостями іст. умов та нац. культур. Такими заг. принципами для архітектури та малярства були праці теоретиків і практиків італ. ренесансного будівництва (гол. чином А.Палладіо) та висловлювання франц. маляра Пуссена (1594-1665). В них підкреслювалося значення ант. мист-ва як позачасового взірця, як торжества розуму над почуттям, як прояву високої громадянської свідомості. Тв. мист-ва, за Пуссеном, повинен нагадати людині "про споглядання добродетельності

та мудрості, за допомогою яких вона зуміє залишитися непохитною та твердою перед ударами долі". Зміщення абсолютної монархії у Франції в XVII ст. дозволило їй зайняти гол. місце у формуванні К. у всіх видах мист-ва, хоча особливості цього стилю іше не досягли на ранньому етапі свого чіткого та чистого виразу. Одним із ранніх проявів К. у франц. архітектурі був Люксембурзький палац у Парижі (1615-1621), збудований С. де Бросом (1562-1626) та ансамбль палацу, парку та міста Рішельє (поч. в 1627) архітектор Ж.Лемерсьє (1585-1654). Найбільший розквіт франц. архітектури припадає на 2-у пол. XVII ст. коли був збудований сх. фасад Лувру (1667-1668) архітекторів Л.Лево та К.Перро, який втілює худож. принципи раннього архітектурного К.: чітке та логічне розчленування об'єму на несучі та несені частини, деталі та пропорції корінфського ордеру, близькість до ант. канону, підкорення композиції заг. началу. Новатором у створенні міських та палацово-паркових ансамблів виступив Ж.Арден-Мансар (1646-1708), автор церкви Будинку інвалідів (1693-1706) та грандіозного палацового комплексу Версалу (1668-1689). Тут має місце абсолютне композиційне панування палацу над всім оточуючим. В плануванні "зеленої архітектури" парку А.Ленотром (1613-1700) втілено естет. ідеал К. — розумне начало. Багатство та різноманітність форм, мармурових та бронзових скульптур, пострижене гілля дерев, водограї, басейни складають величезний "зелений палац", єдиний з виглядом архітектурних будов. З цим комплексом пов'язані досягнення франц. скульптури XVII ст. Статуї Ф.Жирардена (1628-1715), А.Куазевокса (1640-1720) та П.Пюже (1620-1694) уособлювали в палацовій та парковій скульптурі в ант. формах визначене поняття, образ, що створювало алегоричну систему, яка виславляла монархію. Побудова Версалу та ін. позаміських палаців мала вел. вплив на розвиток прикладного мист-ва. Меблі, дзеркала, срібний посуд, ювелірні вироби, килими, тканини та мережива виготовлялися не тільки для франц. палаців, але і для широкого вивозу за межі країни. 1662 Кольбер заснував королівську гобеленну майстерню, в якій Ш.Лебрен (1619-1690) створив серію гобеленів. Видатним майстром худож. меблів був А.Ш.Булль (1642-1732), який застосовував орнаментальну інкрустацію із різних сортів дерева (інтарсію), позолоченої бронзи, перламутру, слонової кістки, дотримуючись при цьому монументальності, чіткої симетрії, розкоші та парадності. Пам'ятки франц. прикладного мист-ва дістали поширення в ін. країнах Європи, довгий час служили зразком для копіювання. Провідне значення у франц. малярстві з 2-ої пол. XVII ст. К. набуває в творчості Пуссена. Зразком для ідейно-естет. програми служить картина "Смерть Германіка" (1627), де герой, мужній та шляхетний рим. полководець, гине від отрути задрісника Тіберія. Ідеал Пуссена — людина, яка живе єдиним шасливим життям із природою ("Царство флори",

"Спляча Венера" (1620-1630). Послідовниками Пуссена були представники К. епохи франц. революції. Одним із видатних франц. пейзажистів К. був К.Лоррен (1600-1682), в творчості якого пейзаж став самостійним жанром. Мотиви італ. природи перетворювалися Лорреном в ідеальний лір. образ К. XVIII ст. був уже принципово нов. явищем мист-ва. Якщо в XVII ст. він розвивався в контексті **бароко**, то тепер він постає в одних країнах на місці **рококо**, а в ін. — пізнього бароко. Зросла цікавість до рим. античності в зв'язку з розкопками Помпеї та Геркуланума, тв. одного із засновників естетики К.Вінкельмана. Ант. мист-во республіканського Риму оголошувалося нормою та зразком, що дістало сол. спрямованість у франц. маляра Ж.-Л.Давіда (1748-1825). В іст. картинах на ант. теми ним втілені ідеї патріотизму та високої громадянської свідомості ("Клятва Горациїв", 1748), в портретах стверджувався образ реальної людини ("Зеленшиця", 1794). К. Давіда відкидав традиції аристократичної культури рококо. В епоху Наполеона К. у франц. архітектурі перетворюється в стиль репрезентативного характеру, ампір, який став останнім вел. стилем Зх. Європи. Декоративний ефект при цьому досягається членуванням стін пілястрами та колонами, сполученням мармуру, бронзи та пишною орнаменту. Такими є інтер'єри Лувру, Фонтенбло. Військові походи Наполеона відображено в полотнах Д.А.Гро (1771-1835), де поряд з ідеалізацією імператора показане і криваве лихо війни. Д.Енр (1780-1867) прагнув в поет. жіночих портретах не відступати від "вічного ідеалу краси" — ант. та бути вірним природі. В ін. країнах Європи мист-во мало подібні з франц. риси. В Італії мотиви Пуссена та Лоррена в XVIII ст. розробляв "руїнописець" Дж. Піранезі (1720-1778). На відміну від рев. духу франц. К. в Італії на межі ст. поширився К. ідилічного типу. Характерною була творчість скульптора А.Канови (1757-1822). Найяскравішим виразником К. в нім. малярстві XVIII ст. був А.Менгс (1728-1779), творець математично розрахованих композицій "Суд Паріса", "Персей", "Андромеда". Панівним напрямом в нім. архітектурі К. стає в 1-й пол. XIX ст., в музейних будовах К.Ф.Шинкеля (1781-1841) та Л. фон Кленце (1784-1884) в Берліні та Мюнхені. Тенденції К. відбилися в скульптурі Й.Шадова (1764-1850). Послідовником палладіанства в архітектурі Англії був І.Чемберс (1723-1796), який мав заслуги в садово-парковій архітектурі ландшафтного типу. В малярстві риси К. помітні в портретах Дж.Рейнолдса (1723-1792). Мист-во К. дістало в XVIII ст. поширення в Росії, насамперед в будівництві та скульптурі. Основи були закладені Ю.Фельтоном (1730-1801) створенням набережних Неви та грат Літнього саду в С.-Петербурзі. В торіннях архітекторів В.Баженова (1738-1799), (Будинок Пашкова в Москві), М.Казакова (1738-1812), (будівля Сенату), І.Старова (1745-1808) (Тавричний палац у С.-Петербурзі), Ч.Камерона (1740-1812) (споруда в

Царському Селі) — створювалися шедеври рос. К. Особливий розквіт архітектури в Росії викликаний патріотичним піднесенням у зв'язку з вітчизняною війною 1812 р. "Золотим віком" рос. ампіру стали творіння А.Н.Вороніхіна (1759-1814) Казанський собор, А.Д.Захарова (1761-1811) — будівля Головного Адміралтейства, К.І.Росці (1775-1849) — Головного штабу та Александрінського театру (в С.-Петербурзі), І.І.Бове (1784-1834) — творця ансамблю Театральної площі та Манежу в Москві. Рисами їхнього стилю була спрямованість до вел. та лаконічних форм, використання портиків, акцентування могутності цокольної частини, простота планування. "Золотим віком" рос. скульптури стали твори І.Шубіна (1740-1805), М.Козловського (1753-1802) — автора пам'ятника Суворова в С.-Петербурзі; І.Мартоса (1754-1835) — пам'ятника Мініну та Пожарському в Москві та Рішельє в Одесі. Менше традиції К. проявилися в рос. малярстві.

К. в мист-ві України розвивається з останньої третини XVIII ст. в зв'язку з виникненням нов. міст та збільшенням світської забудови. Створюється проект нов. планування Одеси, Миколаєва, Катеринослава та ін. міст. Завдяки діяльності в Україні Казакова, Камерона, Старова укр. будівництвом був органічно сприйнятий рос. К. За проектом укр. арх. П.А.Дубровського (1782-?) створена садиба Галагана в Сокиринцях (1825-1829), В.Беретті (1781-1842) збудував споруду Київського ун-ту (1837-1843), А.Меленський (1744-1833) став автором ампірних будов у Києві та пам'ятника Хрещення Русі (1802-1808). Для укр. К. характерним є єдність архітектури та природи, широкий розвиток паркобудівництва. До числа видатних зразків належить парк "Софіївка" в Умані (1796-1859), створений за участю укр. садівника І.Заремби. До мист-ва Зх. України К. проник в зх.-європ. шкід, де навчалася багато укр. малярів та скульпторів. Ант. мотиви та стилістика присутні в скульптурних прикрасах фонтанів у Львові (скульптор Г.Вітвер, 1773), в надгробках Г.Красуцького (1837-1885), Ц.Годєбського (1835-1909). Риси К. в малярстві на Україні дістали широке поширення в розписах храмів Києво-Печерської та Почаївської Лавр. Виникнувши в сер. XVIII ст., в Польщі К. в архітектурі та малярстві утримався довше, як в ін. країнах. До значних пам'яток належить Бельведерський палац у Варшаві, створений архітектором Я.Кубицьким (175801833), малярські алегорії "Фортуна" Т.Кунце (1731-1793), міфол. композиції Л.Бродовського (1784-1832) ("Едіп та Антігона", 1828). В Чехії розвиток К. пов'язаний з заснуванням 1799 р. Празької Академії мист-в. В творчості вихідців із Академії намітився перехід від К. до романтизму. Такою фігурою перехідного часу був маляр Ф.Ткадлик (1786-1840).

К. в музиці отримав найпоширеніший вираз у Франції в XVII ст. в творчості зачинателя жанру "лір. трагедії" Ж.Люлі, яка вирізнялася логічністю побудови, єдністю характеру, передачею душевних

емоцій муз. ефектами. Найвища стадія муз. К. пов'язана з Віденською клас. школою, з іменами Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л. ван Бетховена, які створили нов. тип К. з гармонійністю, ясністю мислення, рівновагою чуттєвого та інтелектуального, широтою реаліст. осмислення світу, глибокою народністю. Тенденції К. помітні в укр. композиторів XVIII ст. М.С.Березовського, Д.С.Бортнянського, рос. Є.І.Фоміна та ін.

Неокласицизм XIX-XX ст. залишив слід гол. чином в архітектурі ряду країн Європи. В Росії на традиції античності та Ренесансу спиралися в своїх спорудах палладіанці І.В.Жолтовський, А.І.Таманян, Р.І.Клейн, І.А.Фомін, які збудували в перші десятиріччя XX ст. ряд значних за худож. якостями споруд, нагр., Музей образотворчого мист-ва ім. О.Пушкіна в Москві архітектора Клейна. Але там, де клас. форми підкорялися ідеям тоталітаризму, намагалися висловити "героїчну активність", "стійкість" та "імператорську" міць, архітектура та малярство визналися пихатою помпезністю, гіршими зразками академічного мист-ва. Ці явища є характерними для фашистських режимів Італії та Німеччини, а також епохи сталінізму в СССР.

Анатолій Волков,
Микола Нефьодов

КЛЕФТСЬКІ ПІСНІ (від грец. *kleftos* — крадіжник, гайдук) — пісні грец. нар. месників, які вели боротьбу проти тур. завойовників та їх союзників, заможних землевласників (XVIII — поч. XIX ст.). Отже, згідно з значенням слова, — це грец. гайдуки, К.п. оспівують боротьбу грец. народу проти нац. та соц. пригноблення. Особливого розквіту вони набули у період нац.-визвольної війни проти Туреччини (1821-1827). Пісні поділяються на героїчні та лір. Іхньою темою є подвиги, посвякдення та душевний стан людей, які вирішили захищати свою незалежність. За мотивами та змістом К.п. близькі до пд.-слов'ян. гайдуцьких та ускоцьких пісень: розлучення з матір'ю та коханою, двобій з турками, самотність воїна, порівняння героя з орлом та сонцем тощо. Так само як у пд.-слов'ян. піснях проти поневолювачів зі зброею в руках виступають жінки. Клефтські ватаги мали при собі співців, а дехто з них сам складав пісні (Колокотроніс, Макріяніс, А.Газіс та ін.). К.п. співали в супроводі струнних інструментів, часто під їх виконання навіть танцювали. Переважно в К.п. використовувався ямбічний вірш у п'ятнадцять складів, поділений на два піввірша. Вперше К.п. були надруковані в зб. Клода Фореїля "Народні пісні Греції" (Париж, т. 1, 1824; т. 2, 1825). Високу оцінку К.п. дав Й.В.Гьоте. В Росії їх перекладали М.Гнедич, А.Майков та ін. В Україні боротьбу клефтів оспівав Ієремія Галка (М.Костомаров) у "Грецькій пісні" (1840):

І реве, і шумить,
І гуде, і гримить,
Чи то воликів б'ють,
Чи то звіра цюкують?

То не воликів б'ють,
То не звіра цькують,
То хоробріі клефти
Музувирів січуть.

Валерій Лаврьонов

КЛОУНАДА — синкретичний цирковий жанр, який базується на прийомах ексцентрики та буфонати і поєднує елементи музики, танців, пантоміми, гімнастики, дресировання тощо. Це не виключає певної спеціалізації в К.: буфонадна (виконання розмовних або мімічних сценок), килимна (виконання жартівливих сценок у перервах між номерами під час готування манежу для наступного номера), К. муз., акробатична, з дресурою тощо.

До XVII ст. К. не виступала як самостійний жанр і була невід'ємною частиною вистав мандрівних лицедіїв — **жонглерів**. Позаяк дійство жонглерів мало значний вплив на розвиток мист-ва, то й К., як частина виступів жонглерів, так чи інакше впливала на мист-во і, зокрема, на **драматургію**. Так, К. була однією з основ італ. *comedia dell'arte* (**комедії масок**) та одним із засобів створення образу-маски (Бригелла, Арлекін, Панталоне). Цей вплив був обоюстороннім, і прообразом одного з учасників К. (білого клоуна) був П'єро з комедії масок.

Клоуни, блазні, первні їхніх дійств увійшли і в деякі драм. тв. Так, у В.Шекспіра це блазень Ланс зі своєю собакою у "Двох веронцях"; блазень Башка, близький до типу англ. клоуна та його партнер — констебль Тупиця у "Марних зусиллях кохання"; елементи клоунади наявні у фарсовій сцені в "Сні літньої ночі", коли цариця фей та ельфів Титанія освідчується в коханні ткачеві Основі з вілюковою головою, у розіграші компанії сера Тобі Белча над Мальволіо та в залицаннях сера Ендрю Егчіка до Олівії у "Дванадцятій ночі". П'єси Е.де Філіпо "Циліндр", "Розрадік влів" також насичені К. та буфонадою.

Включення у драм. тв. елементів К. не тільки посилює комізм дії і являє собою одну з доміант жанру (А.Чехов "Вишневий сад"), але й сприяє утворенню нов. жанр. різновидів: "Героїчне, епічне і сатиричне зображення нашої епохи" — "Містерія-буф", "драма у шести діях з цирком та фейерверком" — "Лазня" В.Маяковського. Обоюсторонньо творчо допомагали один одному ст. клоун Карл Валентин і молодий Б.Брехт. Досить часто образ клоуна зустрічається в оповідних жанрах (Чехов, М.Горький, Л.Андреев, О.Купрін, І.Ольбрахт, Г.Бьолль).

Андрій Близнюк

КОБЗАР — виконавець *дум*, іст. та лір. пісень у супроводі кобзи — одного з найдавніх струнних щипкових інструментів (3-12 струн). Іст. згадки про кобзу в Україні починаються з XI ст. Аналогі: а) бандурист — виконавець на бандурі — близькому до кобзи але досконалішому інструменті зх-європ. походження (12-20 струн), що закоринився в Україні

в кін. XVI ст.; б) лірник — виконавець на лірі — клавішно-смичково-струнному інструменті теж зх-європ. походження, що поширився в Україні в XV ст.

Корені кобзарства ведуться від легендарних чи напівлегендарних співців Слов'янщини — давн.-рус. Бояна і Митуси (згадки у "Слові о полку Ігоревім" та "Повісті временних літ"), чес. Люмира ("Královédvorský rukopis"). Подібність простежується з творчістю **бардів** — епіч. співців кельт. племен (V — XVII ст.).

Перші згадки про кобзарів і лірників знаходяться в поль. **хроніках** XVI ст. Спочатку творцями дум та іст. пісень та їх виконавцями в супроводі муз. інструментів були безпосередні учасники важливих подій, козаки-воїни. З 2-гої пол. XVIII ст. виконання переходить до К.-сліпців (часто колишніх воїнів). На відміну від К.-учасників подій які творили думи та іст. пісні, К.-сліпці в основному популяризували їх, зберігаючи в нар. пам'яті. А втім вони створили багато **варіантів** нар. епіч. лір. тв. і абсолютно нов. сюжетів. К. та лірники були організовані в цехи на кшталт ремісничих. Спількувалися між собою **арго** — притаєною, т.зв. лебійською мовою.

Кобзарство було дуже шанованим, надто на Запорозькій Січі. К. сприймалися як провідці й носії слова правди. Вони брали участь у козацьких походах та гайдамацьких повстаннях, у нац.-визвольних рухах. Роля й місце К. були надзвичайно вагомими. У період Хмельниччини (1648-54) вони закликали народ до боротьби, виражали його сподівання, ушляхетлювали героїв. Після поразки повстання Коліївщини (1768) активних його учасників-кобзарів Прокопа Скрягу, Василя Варченка було страчено. Із занепадом козацтва занепадає і кобзарство. К. змішалися з жебраками-лірниками. Але й у XIX ст. були визначні митці: А.Шут, Т.Пархоменко, О.Вересай якого високо цінував Т.Шевченко й подарував йому 1860 свій "Кобзар". Недарма збірник своїх віршів поет називає цим словом. Образ К. стає улюбленим **наскрізним образом** Шевченкової творчості. Він оспівує К. як втілення духу укр. народу у літ. і малярських тв. (**Интерсеміотика**). Серед видатних К. XX ст. М.Кравченко, Г.Гончаренко.

У період укр. відродження кін. XIX — поч. XX ст. зростало зацікавлення укр. інтелігенції, зокрема худож., кобзарством. О.Сластіон склав альбом графічних портретів 23-х К. Г.Хоткевич сприяв популяризації й відродженню кобзарства наслідком чого стало створення ансамблю бандуристів суч. типу в Україні та діаспорі (Канада, Австралія).

У період громадянської війни частина бандуристів брала участь у збройній боротьбі за Україну. 1918 Першу капелу бандуристів благословив гетьман Павло Скоропадський.

За советських часів ставлення до К. було ворожим: У 20-ті роки було проголошено гасло: "Проти кобзи — радіо Дніпрельстану!", "Пильніше контролюймо кобзарів!" Кобзарські цехи було піддано переслідуванням. "Багато кобзарів тоді

пропало. Кого ловили на базарі, Кого — на помешканні. Скрізь, де б вони не з'являлись, їх лабарали." згадував К. А.Порфіненко. Доходило аж до фізичного винищення. Так, у сер. 30-х рр. було організовано Перший всеукраїнський конгрес лірників. На нього було зібрано понад 200 К. та розстріляно НКВД. До цькування долучилися письменники Ю.Смолич твердив: "Кобза заковує у собі певну небезпеку, бо надто міцно зв'язана з націоналістичними елементами укр. культури, з романтикою козацькою й Січі Запорізькою". М.Хвильовий закликав "вибивати колом закобзарену психіку народу". М.Бажан у поемі "Сліпці" називає К. "зрайцями", "смердючими недоносками", засуджує на смерть К. та кобзарство: "Помреш як собака, як вигнаний зайда, Догравай, юродивий, спотворену гру!"

Поряд з цим створювалися капели бандуристів та згодом школи кобзарського мист-ва, які використовувалися в комуністичних пропагандистських цілях. Склалися відповідні, позбавлені жодної худож. вартості думи.

Див.: **Багші, Жирші, Рапсол.**

Анатолій Волков

"КОВАНІ СЛОВА" — слова, які штучно створені письменниками, здебільшого в тих випадках, коли в укр. мові були відсутні слова для позначення того чи ін. явища. Цей вираз вживався з 1870-х рр., первісно з негативним забарвленням, критиками народницького напрямку, що вони намагались обмежити укр. літ. мову лише селянською лексикою. Серед авторів "К.с." Т.Шевченко: *передмова, післямова*; Нечуй-Левицький: *байдужість, самосвідомість, світогляд*; М.Старицький: *мрія, чарівливий*; Олена Пчілка П.Грабовський: *самопізнання*; М.Левченко: *обрій*; Леся Українка: *провесна, промінь*. Отже, доцільність кування слів було підтверджено життям: усі вишенаведені "К.с." сьогодні увійшли до основного словникового фонду.

Див.: **Індивідуалізм, Пуризм, Псевдо-неологізм.**

Анатолій Волков

КОДА (італ. *coda* — додаток, закінчення, від лат. *cauda* — хвіст) — 1) додатковий рядок (або рядки) понад канонічну кількість у твердих строфічних формах, напр., понад 14 у **сонеті**, понад 8 у **тріолеті**, 2) заключна частина складної строфи, напр., два останні рядки **октави** або **онгінської строфи**. К., в цьому розширеному розумінні, іноді позначена відмінностями від основної частини, зокрема, кількістю стоп. К. може бути і в астрофічних вірш. побудовах, де засобом її підкреслення є графічна відбивка, ін. шрифт тощо. За змістом К. здебільшого являє собою висновок-**афоризм**, пуант. В цьому розумінні вона близька до муз.-знавчого розуміння терміну: заключний розділ, що завершує тв., узагальнюючи його зміст.

Приклади К. є в Данте Аліг'єрі ("Vita nova"), В.Брюсова (сонет "Цветы роняют робко

лепестки..."), Є.Плужника (вірш "Суди мене судом твоїм суровим...").

Елеонора Соловей

КОЛАЖ — (від франц. *college*) — довільне поєднання відносно автономних за змістом фрагментів.

К. був введений представниками літ. авангарду як експериментальний прийом побудови тв., який передбачає особливу семантичну насиченість тексту та підвищену інтерпретаційну діяльність читача. К. широко вживався Г.Аполлінером, Дж.Джойсом. Т.-С.Еліотом, П.Целаном та ін.

Особливе розповсюдження отримує у **постмодернізмі**, де фрагментарність, розірваність, композиційна аморфність виступають як ознаки даної течії, що виявляються у поліфонічності, інформаційній насиченості та внутр. варіантності тв. У цьому випадку К. має не стільки експериментальний, скільки композиційно-змістовний характер і є визначальним чинником стил. та семантичного навантаження тексту. Інакше кажучи, К. є необхідним складником худож. системи постмодерністської л-ри. Цей прийом зустрічається у Х.Кортасара, Дж.Барнса, Вік. Єрофеева, Ю.Ізрика та ін.

Однотипні явища спостерігаються в образотвор. мист-ві авангарду.

Наталія Лихоманова

КОЛИСАНКА (КОЛИСКОВА ПІСНЯ) — жанр нар. лір. пісні. К. співає мати (зрідка бабуся), аби заколисати, залюляти, приспати, приспівати дитину. К. переважно короткі. Ритм і темп — зумовлені темпом гоїдання. Мелодія — наспівна, нескладна. Мета К. — відповідними рухами, монотонним співом і приємними дитині словесними образами спонукати до сну малого слухача. Муз. і словесна форма та самий зміст К. вказують на прадавнє її походження, на його спорідненість із магичними навіюваннями — **замовляннями**.

К. кличе, аби прийшли олюденні Сон (Сонко, Сонько), Дрімота (Дрімка, Дрімонтонька) — очевидний відгомін міфол. уявлень:

Ходи до нас ночувати

І дитину колихати.

Ходи, сонку, в колисочку,

Приспи нашу дитиночку.

Поряд з цими образами — тварини, що піклуються про дитину. Найчастіше "співають kota" — кіт м'який, теплий, кіт сірий, кіт білий, кіт волохатий, кіт-буркит, кіт-котар, котик-воркотик, який сам любить спати і дитину ладен приспати. Кота приваблюють тим, що:

У нас хата тепленька,

Дитина маленька.

Кіт займається тим, чим йому й належиться:

Сірий кіт

На колодку сик,

Вліяв мишку,

Пустив у колиску,

Мишка буде грати.
Івась буде спати.
Часом кіт шкідливий. Тоді співаєтья:
Не вчись, коте, красти.
А вчись робити.
Хліби молотити.
Хвостиком змітати.
Лапками згрібати.
Хліба заробляти.
Дітей годувати.

Якщо дитина спить неміцно, потягається, мати співає К., в якій засобами магії слова намагається перенести це на kota:

На kota-воркота
Потягушечки,
А на дитятко
Сон-дримушечки.

Крім kota, фігурують заєць, голуби (гулі, гуліньки) тощо. Існують К., що відображають різні сторони життя (обставини, працю, радощі, купування).

К. відзеркалює любов матері до дитини, отож бажає їй здоров'я, краси, шастя-долі, сили, хоробрості, сподіваючись наспівати це дитині:

Ой, щоб спало, шастя мало.
Та щоб росло, не боліло.
На серденько не скорбіло,
Ой, рісточкі на кісточкі,
Здоров'ячко на сердечко,
Розум добрий в голівоньку,
Соньки-дрімки у віченьки!

Худож. особливості К. на всіх структурних рівнях відповідають її змістові, зумовлені цим змістом. Пестливість знаходить втілення в тому, що Н.Бабич вдатно назвала "мовним дивосвітом". З синтаксичних фігур характерні **повторення**, анафори, епіфори, полісиндетони, напр.:

Та нема ні килі, ні волиці,
Та нічим же полоскати лободиці,
Та пішли кишко витягати,
Та витягли та й за ушки,
Положили на подушки.

Материнська любов бринить у зверненнях: *дитино, дитинко, дитиночку, дитяточку, дитинонько, ясочко, ластівочко, голубчику, зайчику, золотце* і т.д., при цьому не зазначається стать дитини. Більше того, до дівчат можуть стосуватися звернення *синку, соколе*, напр., "засни, синку, колишися, ти в мене вродлива" або "спи, Марусю, спи, соколе". (В багатьох мовах світу дитя — іменник сер. роду; воно ще, так би мовити, не має статі. Це відображується граматично, напр., ст.-слов'ян. *чадо*, нім. *das Kind*. Укр. мові ця мов.-психол. закономірність надто притаманна: *воно, мале, немовля*). Лагідність відображена в насиченні тексту поет. пестливо-здрібнілими словами: *рученьки, ніженьки, серденько, лішинька, кулешка, ходусеньки, ладусеньки, говорушки, тоненька (тонешька), легенька (легешька), спатуні, купатоньки, окупочки* тощо. Багата синонімія, напр., *сороченька — льоля — льольочко — кошуля — кошулечко*. Ніжністю пройняті постійні епітети

та порівняння. К. властиві особливі "заколисувальні" слова: *люлю-люлю; лю-лі, лю-лі; бай-бай (баю-баю); гойда-гойда-гойда-да; гаю-гаю-гаю*. Спів насичений **звукотисом** та **звукотисом**.

Композиційно К. являють собою монологічно-навіювання або діалоги з тим, кого запрошують присипляти дитину.

Поряд з трад. К. побутують імпровізовані. Вони мало зафіксовані фольклористами саме через свою імпровізаційність. У функції К. можуть побутувати тв. ін. жанрів: **родинно-побутова, суспільно-побутова пісня, балада**.

Основна утилітарно-побутова функція К. доповнюється ін.: пізнавальною, естет. та виховною. К. дає перше уявлення про світ, про все, що оточує дитину (образ дитини завжди стрижневий), про красу цього світу. Вона є важливою частиною етнопедagogіки.

На жанр. основі нар. К. постала **літературна колісанка**.

Анатолій Волков

КОЛИСАНКА ЛІТЕРАТУРНА — лір жанр, генетично пов'язаний з фольклор. піснею, що виконується над коліскою дитини.

Тематичний репертуар К.л. значно ширший за фольклор., позаяк він не обмежується утилітарною функцією, хоча й широко включає в себе трад. коліскові мотиви: ті, що дають перші уявлення про навколишній світ, про добро і зло, про деякі моральні правила поведінки, а також мотиви, які містять в собі елементи соц.-побутового виховання (напр., у Т.Шевченка: *Мене там мати повила, і, повиваючи, співала, Свою нудьгу переливала в свою дитину*).

К.л. нерідко використовує стил. ознаки свого фольклор. аналога: монологічну форму звернення до немовляти, "персоніфікований" **діалог**, анафору, поет. паралелізм, постійні епітети, обов'язкові композиційні повторення (заспів, рефрен типу "Ой люлі", "а-а-а"). Псевдофольклоризація включає в себе й ритмо-мелодійні фігури, які мають імітувати темп коліскового гойдання (найживанішим є 4-стоповий хорей). Звичайно К.л. не уникає міфо-поет. рудиментів, уособлення природних явищ, тварин, рослин тощо, трад. образів Сну, Дрімоти, Спокою, які повинні відборонити дитину від злих сил, тобто бути її оберегом. Часом К.л. набуває жанр. рис **замовляння**.

Ступінь **стилізації** К.л. різна: від наслідування фольклор. зразків до їх пародіювання, що засноване на іронічній невідповідності між змістом і формою тв. Прикладом можуть слугувати "Козацька коліскова пісня" М.Лермонтова та, з ін. боку її сатир. перифраз — "Коліскова пісня (Наслідування М.Лермонтова)" М.Некрасова.

К.л. представлена, зокрема, в творчості В.Блейка, В.Гюго, К.Брентано, Р.-М.Рільке, П.Целана, Р.Альберті, Р.Мерфі, Н.Гріга, У.Одена та ін. зх. поетів. В рос. л-рі до цього жанру

зверталися А.Майков, Ф.Сологуб, В.Брюсов, І.Северянін, А.Ахматова, Д.Самойлов, К.Некрасова, Ю.Моріц та ін. В укр. ліриці К. зустрічається у Т.Шевченка, С.Руданського, П.Грабовського, Лесі Українки, О.Маковця, О.Олеся, О.Ольжича, Г.Чупринки, М.Вінграновського та ін.

Борис Іванюк

КОЛОМИЙКА — вузькорегіональний нар.-пісенний жанр, який має усталену мелодію, виконується як приспівки до танцю чи якихось свят або обрядів. К. властива для Карпат і Прикарпаття і поруч з **співанкою** є провідним жанром у місцевому пісенному фольклорі.

К. як поет. форма засвідчена у рукописних фондах XVII ст., а з поч. XIX ст. досить активно публікується у фольклор. зб. Незважаючи на певні відмінності у мелодійному малюнку, які характерні для К. ряду регіонів (Закарпаття, Покуття, Гуцульщина, Буковина), на окр. акценти, своєрідність нюансів, все ж вони становлять окр. чітко обмежену групу нар.-пісенної поезії з властивою лише їм ритм. будовою — коломиїковим віршем. Це тверда строфічна форма, дворядковий чотирнадцятискладовий вірш — період з формулою (4+4+6)2 або (8+6)2, з цезурою після 8-го складу, з суміжним римунням та жіночими римами:

Ой піду я поміж гори там, де живуть бойки
Де музика дрібно грає, скачуть полегойки.

Трапляються варіації, коли після перших чотирьох складів можуть бути складові зміщення; поруч з 14-складником виступають рядки з меншим числом складів. Тому цілком природні схеми: один рядок - 13 чи 12 складів, а наступний — 14 складів. У таких випадках заг. ритмічний малюнок вирівнюється за рахунок мелодії:

Вибирався Кочубей у бій з ворогами,
Та взяв собі самопал і лук зо стрілами;
Казав собі коня дати, коня вороного
Шаблю із похвою, фляшку із водою.

Інкили при записуванні дворядковий коломиїковий вірш записують у чотири рядки.

Для К. характерна висока сконденсованість змісту і форми, бо кожна строфа наповнена цілком завершеною думкою, а об'єднуючись у в'язанки, складає більш широкий тв. з певною логічною цілістю. При лаконізмі К. одночасно в ній закладено глибокий зміст, широку гаму нар.-філос. поглядів та психології.

К. композиційно будується за принципом синтаксичного повторення чи запитання. Від нар. пісні вона взяла засіб **діалога**, хоча в К. він зустрічається рідше ніж в піснях. Характерні трад. для нар. поетики зачини або заспіви *Закувала зозуленька, Ой попід гай зелененький* та ін. Багата палітра худож.-виразальних засобів, характерною ознакою яких є сталість і стабільність. Порівняно з ін. пісенними жанрами фольклору К. досить рідко послуговується епітетами. Позаяк К. дуже лаконічна, то всі описувані картини звужені до мінімуму, отож епітети вживаються тільки найбільш

худож. досконалі. Характерне швидке реагування на різноманітні сусп.-політ. події на соц.-економічні умови життя; при цьому, змінюючи тематику, К. все ж залишається трад. за своєю структурою.

Проблемами К. як жанру займалися О.Потебня, І.Франко, М.Сумцов, Я.Головацький, М.Гнатюк та ін. Існують твердження, що К. як жанр запозичена з поль. краков'яків (Валлав з Олеська). Проте доведено, що у ній є заспіви, яких немає в краков'яках. Для К. також нетипові абстрактні повчання, що є невід'ємною рисою краков'яків (Сумцов). Гнатюк вважає, що К. схожа з краков'яками лише лаконічністю форми, але такі ж короткі форми існують у словаків (коломиїки), сербів (коло), росіян (частушки) та ін. Це доводить, що названі жанри у різних народів виникли самостійно. Що ж до самого слова **коломиїка**, то, очевидно, важко погодитися з твердженням, що воно походить від топоніма Коломия, а швидше від танцювальної фігури "коло", у якій частіше всього виконується під сталу мелодію та відповідні співи сам танець.

В л-рі одним з перших звернувся до коломиїкового вірша Т.Шевченко. Біля 30% його поет. текстів написано коломиїковим віршем: "Думка" ("Нашо мені чорні брови"), "Тече вода", "Не женися на багатій" та ін. Використовуючи трад. коломиїкове складочислення, Шевченко його урізноманітнює: запроваджує перенесення (енжабеман), часом нехтує цезурою, дещо хорезує.

Мале дитя коло його
На сонці куняє,
А тим часом старий кобзар
Ісуся співа
Хто йде, іде — не минає:
Хто бублик, хто гроші,
Хто старому, а дівчата
Шажок міхоніші

Такий варіант (часом його звуть шевченківським 14-складником, або шевченківським віршем) знаходимо в Ю.Федьковича, С.Воробкевича, С.Руданського, Я.Щоголіва, П.Тичини, П.Воронька, не кажучи вже про епігонів Шевченка. Коломиїковий вірш став визначальним (канонічним) для жанру співомовки (як 5-тистоповий ямб для сонету). Щоправда, в **співомові** можливі незначні складові варіації.

При перекладанні коломиїкового вірша, зокрема рос. мовою, цей нац. своєрідний вірш здебільшого знебарвлюють. Іноді коломиїковий вірш знаходимо в ін. слов'ян. л-рах, зокрема, у тв. на укр. тему. Я.Купала у вірші "Пам'яті Шевченки" пише:

Ад гасціна дя гасціна,
Ад хаты да хаты
Звініць кобза українцам
Аб вялікім святу...

Анатолій Волков,
Юрій Гречанюк

КОЛЯДКА — від лат. *calendae* — свято Нового року. У давн. римлян під час *Festum*

calendarum (Свято календ) або *Calendae ianuarii* (перші дні січня) діти плебей та ін. бідних людей обходили будинки людей з достатком і виконували для них привітальні і величальні словесні формули типу: *Gaudeam et laetitia / Sit in hoc domo / tot filii, tot agni...* (Радість і веселощі / Нехай будуть у цьому домі / Багато дітей, багато ягнят...). Ст-слов'ян. огласовку термін (коляда) отримав після VI ст., коли слов'яни зіткнулися з лат-мов. населенням Дунайського басейну. Слова *коляда*, *колядка* в різних формах поширилися у всіх слов'ян. мовах (укр., рос., болг. — *коляда*, білор. — *каляда*, серб. — *колада*, поль. — *koleda*, чес., словац. — *koleda*, словен. — *coleda*), а також у рум. мові — *colinda*, албан. мові — *kolendre*. Але у болгар, сербів, білорусів і частково в українців *колядко* називалося ще й свято Різдва. У сер. частині Росії заклинали і величальні словесні формули і пісні, котрі виконувалися на святки (нар. назва періоду від Різдва Христового, 25 грудня, до Хрещення, 7 січня), називалися *овсенем*, а на Пн. — *виноградям*. Слово було відоме лише на Пд. Росії, а також в окр. сер-рос. і сибірських губерніях.

Різдвяні і новорічні (в окр. народів — пн. частини Європи — на Мартинів день) заклинали формули і побажання різних благ, близькі за змістом до давн-рим., знайомі і багатьом ін. народам, напр., грец. *coronisma*, франц. *chancon de Noel*, італ. *canticodi Natale*, нім. *Weihnachtslieder* та ін. Однак, у Зх. Європі в силу дії низки іст.-культ. чинників (відчутний вплив книжної культури, ранне поширення християнства та ін.) не здобули широкого жанр. розвитку фольклор. традиції типу пд-сх-європ. *колядок*. У зх-європ. ареалі благоповажання (мотиви примноження господарства) фактично залишилися на рівні давн-рим. словесних формул, які виконуються під час *calendarum ianuarii*, а також на рівні давн-грец. коронісми, правда, текстально дещо більше розвинутої. Це свідчить про автономний розвиток пд-сх-європ. *колядування* (поза суттєвою залежністю від січневих рим. календ). Ідея про древній місцевий ритуальний і фольклор. субстрат слов'ян. і сх-ром. К. отримала наук. обґрунтування в працях укр. (І.С.Свенціцький, О.І.Дей), рум. (П.Караман), рос. (В.І.Чичеров, В.Я.Пропп), білор. (А.І.Гурський) та ін. вчених. Дослідження цих та ін. фольклористів започаткували комплексне вивчення генези *колядування* і заг. мотивів календарно-обрядової поезії, зокрема *колядок* у вел. групи народів Пд-Сх. Європи.

Ще акад. О.Веселовський у "Розысканиях в области русских духовных стихов. Румынские, славянские и греческие коляды" (1883) застерігав від одностороннього віднесення К. до грец.-лат. клас. древності. Слідом за Веселовським львівський фольклорист Свенціцький ("Різдво Христове у поході віків" 1933) ставив питання про візант. церк. (християн.) культ. елемент *колядок*. "Цей культ. елемент, — писав Веселовський, — був спільним у пд. слов'ян, росіян і румунів, і незрідка слов'яни

були для останніх передатчиками того, що склалося або ходило у Візантії як заповідне або апокрифічне читання". Проте, підкреслює дослідник, "багато що можна пояснити єдністю натуралістичних уявлень, котрі лягли в основу звичаїв". Що стосується подібності укр. (пд-слов'ян. учений не розглядає) та сх-роман. К., то вона, за Веселовським, передбачає міграцію готових "типових" мотивів і символічних образів з одного середовища в ін. Разом з проповіддю християнства (та пристосуванням нар. обрядів до христ. календаря) могли "переселитися", за висловом Веселовського, не тільки церк., але й нар. обряди, а з обрядом — і пісні-оригінали слов'ян., рум. та ін. *коляд*. Веселовський, а пізніше і Караман ("Obrzed koledowania u Slowian i Rumunow" поль. мовою, 1933) виділяють серед пізніших нашарувань (візант. церк. впливів) місцевий нар. шар (слов'ян., сх-роман. та ін.) календарної обрядовості. В основному це аграрні мотиви К. Порівнюючи нац. репертуари заклинали-величальних формул, що приурочені до зимових свят, Караман виявляє спільність їх функціонально-тематичної спрямованості на вел. території — від Балкан до Балтики (Греція, Сербія, Болгарія, Румунія, Україна, пд. Росії, Білорусь, Словацьчина, Польща, Литва, Латвія). Спостерігається також наявність тих самих категорій диференційованих К. для господаря дому, господині, хлопця, дівчини, пастухів, мисливців, дітей, старих та ін. Різниця полягає перш за все в тому, що в деяких народів (болгар, румунів) домінує епіч. тип, а в ін. (українці, поляки) — пластично-описовий. Караман виділяє більш детально розроблений болг.-рум.-укр. тип *колядування*: а) під вікном і б) в домі, один з центр. мотивів яких — примноження домашнього господарства. У цих народів (частково в поляків) переважають К. алегорично-величального характеру, порівнювальні з одами. (За визначенням Франка, пісні "селянського ідеалу").

Широкий міжнар. іст.-типол. контекст складають і *колядкові* пісні, які ґрунтуються на гіперболічних первнях: вел. нов. будинок, багатий дім (з хлібом, вином), сяючий від радості господар (боярин, пан, король), котрий вшановує знатних, славних гостей-колядників. Ці первні є більш високим рівнем у худож. еволюції жанру в народів пд-сх. Європи. Такі К. об'єднують ранні складники (магічні, заклинали формули, антропоморфні образи птахів, що приносять господареві звістку про приплід худоби, про примноження господарства, мотиви прийняття та обдарування *колядників* та ін.) з більш розгорнутими сюжетами, у яких наявні досить різноманітні символи величності і достатку. Обряд *колядування* в його розвинутій формі передбачає ідеалізацію тих, кому *колядують*. Цим спричиняється гіперболізація, яка описує селянської хати, двору, дверей, добробуту, одягу господаря, хлопця, дівчини та ін. На всьому ареалі поширення *колядної* пісні як жанру у слов'ян, румун та ін. народів процес худож. еволюції К. був однотипним. Визначальну роль в

ньому відіграла гіпербола з від'ємним значенням, символічний паралелізм і метафорична **антитеза**. Перехід від простих заклиналих і привітальних словесних формул до розгорнутих алегоричних пісень передбачає заперечення реального стану на користь ідеального, гіперболізованого: не селянська хата, але палац, не селянин-землероб, пастух і т.д., але король, пан, багатий витяць, у якого кінш краший, ніж королівський, не проста сільська дівчина, але боярська чи королівська дочка, якій батько дарує палац золотий (з білої кости — в укр.) і т.д. К. у болгар, румунів, українців та ін. народів стали по суті худож. синтезом серії символічних паралелізмів (сім'я в образі небесних світил, подружжя — дві яблуна та ін.).

При поясненні заг. міськ К. потрібно враховувати тотожність принципів і форм худож. мислення, а також ті "відношення причини і наслідків, образу й зображуваного, які відбилися у *колядці* і певною мірою детермінували їх подібність у вел. групи народів" (О.О.Потебня "Объяснения малорусских и сродных народных песен. Колядки и шедривки"). У найдавніших шарах Карпатського регіону (укр., рум.), збереглися міфол. **ремінісценції** (солярної релігії), аналогічно в багатьох народів на певному рівні іст. розвитку (мотив: родина в образі небесних світил, хлопець в образі сонця, ранкової зорі та ін.). Поза заг. господарсько-побутовими умовами, єдиними внутр. жанр. чинниками, пов'язаними з функціональною атрибуцією К., в Карпат. і Дністровсько-Прикарпат. зонах (як і на Балканах) мали місце інтенсивні контактологічні процеси. Не випадково основним ареалом *колядування* К. є саме Карпати та Прикарпаття, де сходяться етнічні кордони пд.-сх. слов'ян, а також румунів.

Оригінальні особливості нац. *колядних* репертуарів виявляються в конкретній худож. інтерпретації однорідних тематичних категорій, стереотипних сюжетів і мотивів. Жанр К. у різних народів розвивався шляхом більш широкого розгалуження давн., багатого в чому подібних (в силу комплексу вказаних вище чинників), зимових календарно-аграрних словесних формул і пісень. Впродовж цього тривалого процесу склалися нац. специфічні **версії** К. Риси, властиві укр., рум., поль., рос. та ін. К. більш помітні у величальних піснях для хлопця і дівчини (так званий "молодіжний цикл *колядок*"), які асимілюють різноманітні, більш пізні епіч. і весільні сюжети та мотиви, що виникли в умовах зміцнення етнічної самосвідомості та державності.

Григорій Бостан

КОМЕДІЯ — (грец. *komodia* від *komos* — весела процесія і *ode* — пісня, лат. *comedia*). 1. Вид драм. тв., де життєві явища та характери зображуються у смішному, кумедному вигляді. Смішною в людини є невідповідність тому, що вважається нормою.

Вихідні засади теорії К. було розроблено в ант. поетиці, зокрема Арістотелем. За ант. поетикою К.

— один із двох видів драми, дихотомічний **трагедії**. Співвідношення трагедії та К. як високого та низького видів спираються на протиставлення системи ДО (диференціальних ознак). Дотримання цих засад забезпечувало чистоту трагедії та К., їх ідентичність самим собі. Суворе розмежування драм. видів було чинне в європ. л-рі аж до класицизму включно. Але в літ.-театр. практиці відбувалася дифузія трагедійних і комедійних складників у англ. ренесансній трагедії, напр., у В.Шекспіра, що розглядалося Н.Буало або Вольтером як прояв неосвіченості та поганого смаку. Ця дифузія посилювалася наприкін. XVIII — на поч. XIX ст., коли виник третій, "середній" між трагедією та К. вид — **драма** у вузькому розумінні слова.

Теорію К. можна поділити на три частини:

- 1) К. як драм. вид, її диференціальні ознаки;
- 2) структурні типи - комедійні жанри;
- 3) іст. та нац. жанр. різновиди.

Ще Арістотель зазначав, що К. — вільтворення "порівняно поганого в людині, але вади відтворюються не в усій повноті", а як смішне, бо "смішне — це яка-небудь помилка чи неподобство, тільки не шкідливе і не згубне". Сутність К. в показі суперечності життєвих явищ із сутністю та призначенням життя. "Як трагедія зосереджує в тісному колі своєї дії тільки високи поет. моменти і події героя, так К. зображує переважно прозу повсякденного життя, її дрібниці та випадковості" (В.Белінський). У К. життя виступає як заперечення себе самого. Це ніби літ.-сценічне доведення від супротивного: "життя навпаки" (Ф.Шеллінг). Мета К. завжди — викривати та виправляти або й знищувати зло. При цьому позитивні герої можуть бути активними борцями за добро, можуть бути пасивними персонажами, можуть бути й відсутні (М.Гоголь, Й.Л.Караджалє, Б.Нушич). У всіх випадках гол. героєм є сміх, "чесна благородна особа" (Гоголь). Драм. конфлікт у К. "низький", повсякденний. Дія комедійного героя (героїв) спрямована на буденні цілі (напр., Городничий хоче обдурити Хлестакова, чи лицемірство та брехня Тартюфа призводять до поразки цього негативного героя).

Кінець (розв'язка) К. - шаслива. Негативні герої зазнають поразки, драм. катастрофи. Їхні неуспіхи не викликають співчуття, а навпаки — задоволення глядача. Чим негативніший герой, тим більше нещастя і страждань може пережити, не викликаючи співчуття реципієнта. Але є певне обмеження: фізична смерть у розв'язці К. неможлива: в такому разі К. перетворюється на ін. жанр. структуру.

Комедійну боротьбу проводяться смішними, принизливими, недоречними засобами: недоладні хитрощі, невміле "розрізнення", помилкові оцінки.

К. властиве перебільшення та загострення, **гіпербола**, **гротеск**, буфональність ситуацій та характерів. Комедійний образ-персонаж має викликати своєрідне милування, за виразом В.Качалова, — "просто розкіш, яка бридота". Психологія героїв К. переважно ретельно

розроблена, крім деяких "легких" жанрів, як от **К. ситуацій, К. інтриги, водевіль** тощо. Застосовуються різні засоби комізму (викликання сміху): комізм форми (зовнішності), фізичної дії (вчинків), психічної дії (мовлення). Потреби комізму визначають основні особливості мови К. Вона повинна бути чіткою і прозорою. **Репліки** дійових осіб — звучати як звичайне людське спілкування. Разом з тим персонажі ввесь час зустрічаються з необхідністю самозахисту й обстоюють своє "я" мов. засобами. Кожна репліка є ударною, має величезну вагу для самохарактеристики персонажа. **Диалоги** ще більшою мірою, ніж в ін. драм. тв., являють собою словесні баталії: всі персонажі мають володіти та користуватися засобами мов. боротьби. Основні розряди реплік:

1) репліки-дотепи позитивних героїв (Фігаро, Чацький, Сірано де Бержерак);

2) репліки-дотепи та коментарі кумедних персонажів (шекспірівські блазні, Фальстаф);

3) репліки негативних персонажів, смішні через дурість та безглуздість (Мартин Боруля, персонажі Нушича);

4) самовикривальні та лайливі репліки негативних персонажів (напр., у Ж.-Б.Мольєра, Гоголя, Каралжалє).

Поряд із словесним існують суто театр. засоби комізму зовн. (жести) і внутр. (інтонація). Засобом воднораз і зовн., і внутр. комізму є міміка. Різні засоби комізму здебільшого поєднуються, вишеназвана класифікація має дещо умовний характер. Але автор. ставлення до зображуваних явищ життя, переважання певного різновиду комізму визначає приналежність тв. до відповідного комедійного жанру.

Багатоманітність зображуваних явищ, а також автор. ставлення до них у діапазоні від поблажливого **гумору** до нищівної **сатири** спричиняє постанов багатьох жанр. різновидів. Є певна детермінованість комедійних жанрів літ. напрямом: **класицизм — К. характерів, романтизм — К. ситуацій, реалізм — побутова К.** Але жанр. різновиди К. суворо не розмежовані, окр. їх складники спостерігаються в ін. жанрах: взаємопроникнення К. характерів і К. ситуацій. Напр., в типово класицистичній К. характерів — в мольєрівському "Тартюфі" — наявні ознаки К. інтриги, побутової К., **фарсу**, навіть трагедії.

Генетичними передумовами К. були типол. подібні в різних народів фольклор.-обрядові жанр. утворення. Європ. літ. К. виникла в стародавн. Греції з двох джерел: аттичних діонісій і пріапічних (фаллічних) обрядів, під час яких виспівувано свавільних й сатир. пісень, та дорічних нар. **мімів** — імпровізованих коротких коміч. сценко міфол. чи побутового змісту, які генетично були пов'язані з хліборобськими обрядами. На цих двох підвалинах складається перший різновид европ. К. — ст.-аттична К. (V ст. до н.е.) (Типол. подібними засновками літ. К. були в різних народів фольклор.-обрядові утворення. Так, в Україні зародки К. знаходимо в колядках, водінні кози, "маланці", весняних іграх).

Ст. К. була політичною К. Найкращий її майстер Арістофан згодом був названий батьком К. Новоаттична (Менандр) і рим. (Теренцій, Плавт) К. звернулися до зображення приватного життя. Відповідні сюжети створюються або безпосередньо відображуючи життя, або переробляючи фольклор. та літ., зокрема Езопівські сюжети. Тут було започатковано К. ситуацій і К. характерів. За Сер.-віччя розвиваються напівфольклор. ярмаркові **дійства, фарси, фастихтшілі, інтермедії та інтерлюдії** в церк.-рел. виставах, різні види дількового театру, **карнавали**. Так, в Україні елементи літ. К. спершу виступають у 1-й пол. XVII ст. у жанр. формі діалогів Памви Беринди та Іоанкія Волковича ("Размишляне о муче Христа Спасителя нашего") та як укр. інтермедії до шкільних драм поль., лат., церк.-слов'ян. мовами. Відтак комедійні інтермедії є постійними складниками ін. драм. жанрів: **міракло, шкільної драми** XVII-XVIII ст. Подібні процеси спостерігалися й у білор. драматургії.

Становлення новоєвроп. літ. К. відбулося в XVI-XVII ст., коли постала низка структурно урізноманітнених і нац. своєрідних жанр. різновидів. В Італії — це **вчена комедія (comedia erudita)**, що орієнтувалася на ант. зразки, та К. масок. У цей же період формуються два основні засадничі різні типи (моделі) К. нов. часу. Перший відкидав суворі **канони** ант. і класицистичної теорії драми, поєднував зображення реального життя з казковістю, фарсовістю, поетичністю, засвоював і розвивав надбаня нар. театру. Цей тип у зх. літ.-знавстві інколи звуть романт. або шекспірівським. Останнє визначення прийняте щодо англ. К. елізаветинської доби (Р.Грін, Шекспір, Ф.Бомонт, Дж.Флетчер). Така К. відбивала нац. менталітет і спиралася на нар. драм. видовища. Ін. нац. варіант — ісп. **комедія плаща і шпаги** (Lope de Vega, Тірсо де Моліна, Кальдерон де ла Барка). У XVIII ст. витворюється італ. варіант, який генетично безпосередньо пов'язаний з К. масок (**фьяби** К.Гоцці). У XIX ст. видозміною цього типу стає власне романт. нім. (Г.Бюхнер, Л.Тік) і франц. (А. де Мюссе) К.

Другий тип виробився в надрах класицизму. Орієнтуючись на ант., зокрема рим., зразки, а також на вчену К., франц. класицисти розробили т.зв. мольєрівський тип К., або мольєріану. Цей тип був поширений упродовж XVII — 1-ої пол. XIX ст. у Франції, Англії, Італії, Данії, Росії, Польщі.

У сер. XVIII ст. в Англії та Франції в межах л.-ри Просвітництва виникає третій сумірний з К. та трагедією "середній" вид: драма у вужчому розумінні слова. Спочатку як серйозна (за виразом Д.Дідро) чи слізливка К., а відтак **мішанська драма**, романт., реаліст., натуралістична драма. Жанрове визначення К. проте досить міцно зберігається як данина традиції. Так, ще за часів **Відродження** Л. де Вега називав свої п'єси "комедіями", як, напр., п'єсу з інтонаціями трагедії "Зірка Севільї". О.Островський більшу частину своїх п'єс, драм. за сутністю конфлікту, але без

смертельно розв'язки, називав К. ("На людному місці", "Остання жертва", "Таланти і поклонники"). Ще умовніші автор. жанрові **підзаголовки** Л.Чехова: "Іванов", "Три сестри" — драми, "Чайка", "Вишневі сад" — К.

З поч. XIX ст. традиції комедійного виду знають вел. змін. Витворюються різноманітні комедійні жанри. В Росії в 20-30-х роках К. мольєрівського типу набуває нов. якостей. У К. О.Грибоєдова "Лихо через розум" починається відступ від трьох едностей, вони обмежують комедіографію. Єдність місця дії формально зберігається. Все відбувається в домі Фамусова, але в чотирьох приміщеннях. Єдину дію веде Чацький, що сполучає функції гол. героя та резонера. У фіналі цей позитивний герой, обмовлений і гнаний, зазнає поразки. Частково зламана класицистична традиція створювати однобічні характери (Софья) і підкреслювати їх визначальну рису значущими антропоміамами. Дальше зростання реаліст. елементів відбувається в драматургії Гоголя, що його п'єси не можна беззастережно зараховувати до жодної жанр. категорії. Становленням і розвитком реалізму як літ. напрям зумовлено постанов побутової К. (Г.Квітка-Основ'яненко, Островський, І.Карпенко-Карий, Ф.Понсар, Е.Ожє, Г.Фрайтаг). З 1830-х рр. складається у Франції іст. К. ("Сірано де Бержерак" Е. Ростана). У 1840-х рр. теж переважно у Франції розвивається бульварна К., т.зв. добре побудовані п'єси, тобто суто розважальні, з майстерно розробленим легким сюжетом та влучними репліками (Е.Скріб, В.Сарду, Е.Лабіш). Зокрема, бульварна К. використала техніку **водевіля**.

На межі XIX і XX ст. виникають такі комедійні жанри, як **комедія настроїв** (Чехов) і К. ідей (Б.Шоу, К.Чапек), К. парадоксів у поєднанні з галантним фарсом та **буфонадою** (О.Вайлд). З середини XX ст. — **комедія абсурду** та чорна К. (Ф.Дюрренматт). Суч. комедіографія характеризується жанр. строкатістю, наявністю широкого жанр. репертуару. Виділяють багато жанр. різновидів за різними параметрами: соц.-викривальна, алегорично-сатир., іст., героїчна, лір., вірш., весела К., фарс, **трагікомедія** та ін.)

Значне місце серед комедійних жанрів посідають синтетичні — літ.-муз.: **комедія-балет**, комічна опера, **зінгшпіль, водевіль**, оперета, **мюзікл**.

2.У XVII ст. в сх.-слов'ян. л.-рах К. називали містерійно-притчеві п'єси: "Мала прохолодна комедія про Іосифа" та "Жалібна комедія про Адама та Єву" Чижинського, "Комедія про блудного сина" С.Полоцького. Спираючись на таку ст.-давн. традицію, О.Пушкін первісно дав своїй трагедії "Борис Годунов" стилізовану назву "Драматическая повесть, комедия о настоящей беде Московскому государству. О царе Борисе. Летопись о многих мятежах... писано бысть Алексашкою Пушкиным в лето 7333 на городише Ворониче".

3. Автор. умовне позначення тв. ін. жанру (аж ніяк не комедійних). Так, Данте Аліґ'єрі назвав "Комедією" славновісну поему (слово "Божественна" додано пізніше його шанувальниками). На взір Дантової поеми, підкреслюючи широчінь авторського задуму, О. де Бальзак дав назву "Людська комедія" цілокупності своїх реаліст. романів і повістей про Францію поч. XIX ст. Вел. поль. романтик З.Красінський назвав свою соц.-філос. трагедію "Небожественною комедією". Маючи на увазі невідповідність життя реального з уявою про гідне життя, Т.Шевченко назвав К. поему "Сон".

Людмила Волкова

КОМЕДІЯ-БАЛЕТ (франц. *comédie-ballet*) — жанр, що об'єднує діалог, танець, пантоміму, інструментальну та вокальну музику, образотвор. мист-во. Характерна для л.-ри XVII ст. В К.-б., вперше створеній Ж.Б.Мольєром, танцювально-дивертисментна частина органічно входить у дію, не позбавляючи її побутової правдоподібності та викривальної спрямованості. Балетні **інтермедії** та виходи не тільки не послаблюють реаліст. основи тв., а навпаки, самі визначаються реаліст. змістом і сатир. відтінюють характери та дію п'єси. В К.-б. танець, який прийшов з "мелодрама балетів" та "балетів у виходах", що панували у франц. балеті XVII ст., набуває драматизму та пантомічного характеру. Нов. є поява реально-побутових образів, що отримали гротескно-коміч. трактування замість попередніх умовних, пасторально-міфол. Вокальні номери наближаються до форми коміч. опери. Це підготувало балет до того поєднання з комедією, яке здійснив Мольєр. Спільно з композиторами Ж.Б.Люллі та М.А.Шарпантьє, балетмейстером П.Бошаном та декоратором Г.Вігаранті Мольєр поставив свої К.-б. "Настирливі" (1661), "Шлюб із примусу" (1664), "Принцеса Елідська" (1664), "Любов-цілителька" (1665), "Комічна пастораль" (1666-67), "Жорж Данден" (1668), "Пан де Пурсоньяк" (1668), "Мішанин-шляхтич" (1670), "Хворий, та й годі" (1673). К.-б. мала значний вплив на наступний розвиток франц. муз. театру і стала важливим етапом на шляху до "муз. трагедії" Ж.Б.Люллі, клас. опери XVIII ст. та пантомічних балетів Ж.Ж.Новера.

Людмила Сердюк

КОМЕДІЯ ІНТРИГИ — жанр різновид **комедії ситуацій**. Основною диференційною ознакою К.і. є напружене розгортання сюжетної дії внаслідок свідомого вчинків (обманів, перевдягань, тощо) гол. героя або героя та його антагоністів (напружена наскрізна дія та контрдія, нагромаджуються помилки, труднощі, непорозуміння). Заплутані конфліктні лінії розплутуються лише в ефектній і несподіваній кінцівці. До К.і. належать: "Севільський цирюльник" П.О.Бомарше, "Дівочі обітниця, або Магнетизм серця", "Дами та гусари" О.Фредра, "Шельменко

— волосний писар”, “Шельменко-деншик” Г.Квітки-Основ'яненка. Згодом К.і. перейшла з серйозної л-ри до масової. Спорідненою з К.і. є **комедія плаща і шпаги**.

Людмила Волкова

КОМЕДІЯ МАСОК (КОМЕДІЯ ДЕЛЬ АРТЕ)

— італ. *arte* — мист-во, ремесло — професійна комедія) — нар. італ. імпрорізаційна комедія, найвище досягнення італ. театру доби Відродження. Виникла в сер. XVI ст. як регіональне явище на пн. Італії на основі карнавальномаскарального дійства. Її засновником вважають Франческо Керера, знаменитого коміка папи Льва X. К.м. успадкувала традиції ант. **міму, ателлани** — рим. нар. комедії, яку розігрувалося в масках (III ст. до н.е. — I ст. н.е.), нар. та міської л-ри Сервіччя, особливо її драм. форм — **містерій, соті, фарсів**, як і стихій карнавальних процесій взагалі, а також мотиви і сюжети гуманістичної **вченої комедії** (*comedia erudita*), літ. ренесансної комедії (Н.Макиавеллі, Л.Аріосто, П.Аретіно). На відміну від вченої комедії, яка розвивалась акторами-аматорами як продовження **трагедій** рим. комедії і грунтувалась на усталеному тексті, К.м. не мала твердої літ. основи, а лише начерк сценарію, сюжетну схему, що “оживлялась” під час вистави імпрорізацією акторів, які розігрували мізансцени, придумували **монологи й діалоги** по ходу самого спектаклю, хоча інколи вони могли користуватися і “формульними” монологами, **репліками**, почерпнутими із спеціальних збірників (“дзібальдоне”). Успіх вистав залежав, як правило, від імпрорізаційної майстерності акторів, які, спіраючись на свою ерудицію, багатий сценічний репертуар, життєвий досвід, демонстрували високий рівень театр. мист-ва. Актор був, т.ч., певною мірою і співавтором п'єси, тобто сучасного театр. первень утверджував свою автономію і незалежність від літ. джерела. Завдяки імпрорізаційності К.м. часто були невловимі для цензури. В них уперше з'явилося поняття акторського ансамблю, як і професійного театру взагалі. В К.м. існували типові персонажі, які носили постійні маски і костюми (*tipi fissi*), що наділялися в різних виставах різними психол. відтінками, хоча як соц. прототипи вони були чітко визначені. За сусп. функцією всі маски можна розділити на три групи: нар.-комедійні маски слуг (дзани), маски їхніх панів (веккі) та маски закоханих, носіїв любовної інтриги (останні масок на обличчя не одягали, але шаблонність характерів робила їх, по суті, також масками). Індивідуалізація персонажів у К.м. була відсутня, маска підкреслювала лише типову характеристику образу. За територіальною ознакою маски ділились на пн. (венетійські) і пд. (неаполітанські). До пн. групи належали Панталоне, Доктор, Брігелла, Арлекін, Коломбіна, Педроліно (варіант у ярмарковому театрі — П'єро). Пд. групу складали маски Ков'елло, Пульчінелли, Серветти, Скарамуччі, Тартальї. Головна роля в К.м. відводилась слугам,

які зав'язували інтригу, рухали її вперед, надавали їй динаміки, гумору, дотепними витівками морочили своїх господарів, подібно до образу рабів у комедіях давньорим. драматурга Плавта. Вони ж користувалися найбільшою популярністю в публіці — нахабний веселун і вигадник усіх інтриг Брігелла, добродушний, вайлуватий, наївний, подекуди й зловмисний Арлекін, жвава, енергійна, гостра на язик Серветта, хитрий, лукавий, грубуватий Пульчінелла. Об'єктами постійної критики були Панталоне — недалекий, дурнуватий і захланний венетійський купець, Доктор — марнославний “вчений” педант, законник з Болоньї, що за ширмою безперервної пустої балаканини ховав тупість і неумтво. Капітан — пихатий ісп. гранд, фанфарон і боягуз, тип “хвальковитого воїна” та ін. Кожен персонаж говорив на діалекті свого міста і лише закохані розмовляли літ. італ. мовою, — мовою тосканської поезії. Гол. зміст сценічної дії складала боротьба за любов молодої пари ідеалізованих закоханих, навколо якої й виникав конфлікт між ст., феодально-консервативними силами, втілованими масками “веккі” та молодими гуманістичними персонажами, які уособлювали нові, ренесансні ідеї. Вистави влаштувалися на вулиці, найближчі будинки правили за природну декорацію, а вікна й балкони створювали додатковий сценічний простір. Репертуар переважно був комедійний, хоча інколи методом **імпрорізацій** виконувались трагедійні і пасторальні вистави. Спектаклі відзначалися барвистістю костюмів і масок, веселим, розгульним характером, динамічністю, синкретизмом слова, танцю, співу та трюкацтва. В них були наявні елементи акробатики, **клоунади**, різного роду атракціони, **буфонада** (лаці), багато смішного фіглярства. На початку XVII ст. в Італії почали виходити зб. сценарії для К.м., які випускались самими акторами для потреб театральних труп (Ф.Сакла, 1611, Б.Локателлі, 1622).

З кінця XVI ст. К.м. з'являється також і в ін. країнах Зх. Європи — Франції, Іспанії, Англії, Австрії, Німеччині. Її пропагують мандрівні італ. трупи, які в пошуках публіки досягають аж Копенгагену і Петербургу. В деяких країнах з'являються навіть стаціонарні театри К.м., напр., “Комеді Італьян” в Парижі. Однак із розвитком худож. майстерності драматургів епохи Відродження імпрорізаційна форма дедалі більше гальмувала становлення індивідуалізованої, психол. драми. З сер. XVII ст. К.м. поступово відривається від нар. коріння, аристократизується і починає занепадати. Більш глибоке, реалістичне змалювання драм. характерів вимагало відмови від типових, шаблонних масок. В цілому К.м. справила відчутний вплив на розвиток зх.-європ. драматургії та театру. Без неї немислимі **комедія плаща і шпаги** Лопе де Вега, веселі і життєрадісні комедії В.Шекспіра та ін. англ. комедіографів елізаветинської доби, ранні комедії Ж.Б.Мольєра. Безпосередньо використовували образи та фа-

бульну майстерність К.м. в **комедіях ситуацій** у Франції П.де Мариво (“Арлекін, якого виховало кохання”, 1720), у Нідерландах П.Лангедейк (“Арлекін-акціонер”, 1720), у Данії Й.Евальд (“Арлекін-патріот”).

До святкової, карнавальномаскаральної стихії К.м. вдавася у своїх ф'ябах К.Гоцці, який намагався відродити її у Венетії, а її нар. характер, яскравість барв, типи героїв широко використовував К.Гольдоні. В безсмертних образах знаменитих слуг — Сганареля (“Дон Жуан” Ж.Б.Мольєра), Труффальдіно із Бергамо (“Слуга двох панів” Гольдоні), Фігаро (“Безумний день, або весілля Фігаро” П.О. де Бомарше) немало рис, запозичених у дзани К.м. Розвиток нар. театру в Австрії також позначений традиціями К.м. — як віденська нар. комедія Й.Страніцкі, так і творчість Ф.Раймунда, Й.Нестроя, Ф.Грільпарцера. В XIX ст. деякі первні поетики К.м. розвивала італ. діалектальна комедія. Нім. романтики вбачали в К.м. (надто в образах-масках Коломбіни, П'єро, Арлекіна) й у невідирливо злученій із нею стихії карнавальності світ чистої театральності, що протистоїть філістерській рутині й прозі життя. Впродовж XIX-XX ст. до образів і поетики К.м. раз у раз зверталися європ. митці в різноманітних жанрах: опера Р.Леонковалло “Паяци” (1892), Ches. комедії “Стара історія” Ю.Зеєра (1883) і “Кохання згубна гра” (1910) бр. Чапеків; рос. поезія “срібного віку”: К.Случевський, О.Блок, О.Вертинський; балет “Петрушка” (1910) І.Стравінського; цирк: створення в останній чверті XIX ст. клоунаських трад. образів-масок Білого й Августа (Рудого). Укр. поет М.Вороний мав одним з псевдонімів — Арлекін.

На естетику К.м. спіралися видатні режисери XX ст. — особливо франц. модернисти, Є.Вахтангов, О.Таїров, Л.Курбас. В 1914-16 Вс.Мейерхольд видавав театр. журнал, присвячений пропаганді К.м., під назвою “Любов до трьох апельсинів” (назва однієї з ф'яб Гоцці, вона ж дала заголовок опері С.Прокоф'єва). У постановці “Принцеси Турандот” Гоцці (1922) Вахтангов вдало відтворював народну стихію К.м., а Курбас у комедії Грільпарцера “Горе брехунів” (1918, “Молодий театр”) звернувся до традицій імпрорізаційного вуличного дійства К.м. К.Чапек як постановник “Старої історії” Зеєра прагнув використати можливості комедії дель арте для втілення проблем сьогодення.

Спроби драматургів і режисерів XX ст. реформувати сцену почасти також пов'язані з використанням окремих первнів естетики та стилістики К.м. (Е. де Філіппо, Дж.Стрелер, Д.Фо, Б.Бессон та ін.).

Петро Рихло

КОМЕДІЯ НАСТРОЇВ — жанр, що склався на межі XIX-XX ст., перш за все в творчості А.Чехова. Але чехівська К.н. була підготована європ. (Г.Ібсен, М.Метерлінк) і рос. (І.Тургенев) драматургією. Порушуючи канони комедії як драм.

виду, К.н. поєднує ознаки трад. жанрів — **комедії ситуації й комедії характерів**, водночас збагачує комедію тонким психологізмом. Невідповідність внутр. сутності зовн. проявам, учинкам, манері персонажів спричиняє сприймання персонажів як комедійних. Але у кожного з них — свій світ глибоких, часто сумних і прикрих настроїв, переживань. Герої К.н. намагаються пізнати складнощі життя і визначити своє місце в ньому. Тому в п'єсах відсутні зовн. конфлікти. Причини поведінки героїв лежать у емоціях, коміч. та трагіч. Персонажі переживають внутр. стійкі і тривалі пошуки, розчарування тощо. Протиріччя в К.н. зосереджено на долі героїв, а не на тимчасових зіткненнях. Це в свою чергу спричиняє зникнення трад. зав'язки, перипетій, розв'язки. Драматурги вводять у п'єси низки поодиноких “малих” тем, що має завданням діалектично розкрити хід гол. теми тв. Цілковитим порушенням жанр. **канонів** є фінали. Особливо це спостерігається в комедіях Чехова: самогубство Трепєлева — “Чайка”. Фінал “Вишневого саду” — комедії, як наголошує автор — викликає гостре відчуття болю за знищений сад, за Фірса, якого “забули” в замкненому будинку. Стиль К.н. — стриманий, побудований на тонкому психологізмі. Панує не діалог-суперечка, як у комедії характерів, а діалог-бесіда, в якому прихований емоційний зміст. Тому репліки мають внутр. сенс, що він не збігається з зовн. логікою висловлення, іноді суперечать їй, але містять “підтекст” (“підводна течія”). Побутові репліки чергуються з лір., високими і поет. Вел. ваги набувають паузи, що теж поглиблюють розкриття психолог.-соц. тем, характерів дійових осіб, надаючи тв. не властивих комедії рис, відображає подальшу еволюцію комедійних жанр. структур, а ширше — тенденцію мист-ва до міжвидового та міжродового синтезу. К.н. знайшла розвиток у творчості М.Горького, Лесі Українки (“Блакитна троянда”), Л.Андрєєва, Б.Шоу (“Дім, де розбиваються серця”, за автор. визначенням — “фантазія в російському стилі”), Л.Хелман (діалогія “Лисички”, “За лісами”), Дж.Прістлі (“Ракивовий гай”, “Райський куточок”), М.Булгакова (“Дні Турбіних”), О.Арбузова, В.Розова, О.Володіна, О.Коломійця.

Людмила Волкова

КОМЕДІЯ ПЛАЩА І ШПАГИ (ісп. *comedia de capa y espada*) — нац. своєрідний жанр. різновид **комедії інтриги**, що склався й досяг досконалості в Іспанії XVI-XVII ст. Первісно К.п.і ш. — комедії на побутові теми, що виконувалися в звичних шляхетських убраннях. Жанр досяг досконалості в творчості таких драматургів, як Лопе де Вега (“Собака на сні”, “Дівчина з глеком”, “Валенсіанська вдова”, “Вчитель танців”), Тірос де Моліна (“Побожна Марта”, “Дон Хіль зелени штани”), Кальдерон де ля Барка (“Гра кохання і випадку”, “З коханням не жартують”, “Даманевидимка”). Сюжети звичайно запозичувано з новел, романів, хронік, історії різних часів і

народів. Комедійний конфлікт впливає з любовної інтриги. Сценічна дія дуже жава й напружена, розгортається з авантюрними ускладненнями. Гол. герой поєднує почуття бездоганного шляхетського гонору з ін. лицарськими чеснотами. Його супутник — спритний слуга долучає первень нар. глебейського гумору та значною мірою спрямовує сценічну інтригу. Поряд з ним — дуеня, що сприяє або перешкоджає закоханим. К.п. і ш. розвивалася за межами поезики **класицизму**, більш того, протистояла класицистичній К. (У зх. літ-знавстві К.п. і ш. навіть зараховують до романти. К.). Наявність відпрацьованих канонів сюжетоскладання за умов відсутності потреби самому створювати нов. **сюжет** незрівняно полегшувала й пришвидшувала написання К.п. і ш., дала змогу, напр., Лопе де Везі написати, за його твердженнями, близько 1 500 комедій. Своєрідним англ. варіантом К.п. і ш. є комедія В.Шекспіра, створені під безумовним впливом ісп. драматургів: “Два веронці”, “Як вам це подобається”, “Все добре, що добре кінчається”. Згодом подібні до ісп. К.п. і ш. п'єси створюються в драматургії різних європ. народів. “Дуеня” англ. комедіографа Р.Б.Шерідана — власне лібретто до баладної опери Т.Ліксея, пост. 1775. Досвід К.п. і ш. був використаний франц. романти. героїчною К. — “Сірано де Бержерак” Е.Ростана тощо). У ХХ ст. під впливом К.п. і ш. виробився жанр т.зв. костюмованих іст. пригодницьких кінофільмів.

Людмила Волкова

КОМЕДІЯ СИТУАЦІЙ — протилежний (опозиційний) **комедії характерів** жанр, де основним структуроутвірним первнем є напружена дія, що спричиняє конфліктні ситуації, плутанину, збіги обставин, раптові зміни розвитку сюжету, появу чинників, що вони непередбачувані не лише для глядачів, але й для дійових осіб: персонажі здебільшого потрапляють у гострі ситуації несподівано, ба навіть випадково. Випадок часто буває кульмінацією або роз'язкою. Саме непередбаченість для дійових осіб ситуацій, в які вони потрапляють, відрізняє власне К.с. від її різновиду — **К. інтриги**. Для К.с. характерний незбіг слів і вчинків персонажів. Психол. персонажі переважно мало розроблені, позбавлені індивідуальних рис характеру, наближаються до схеми, до маски (К. масок). Першим різновидом європ. К.с. була новоаттична К., зокрема Менандра (342-291 до н.е.) — “Близнюки” та ін. У рим. л-рі К.с. розвивав Плавт. За Сер-віччя був поширений споріднений з К.с. жанр **фарсу**. Зразком ренесансної К.с. в Іспанії є “Благочестива Марта” Тірсо де Моліна. В Англії К.с. складає вагомую частину драматургії елізаветинської доби (напр., “Комедія помилок” і “Сон літньої ночі” В.Шекспіра). Відомі пізніші К.с.: “Шалений день, або Одруження Фігаро” П. О. де Бомарше, “Чоловік і жінка” графа О.Фредра, “Сватання на Гончарівці” Г.Квіткі-Основ'яненка, “Фея гіркого мигдалю”, “Екзамен з анатомії” І.Кочерги, “Іван Васильович” М. Булгакова.

Людмила Волкова

КОМЕДІЯ ХАРАКТЕРІВ — жанр, опозиційний щодо **комедії ситуацій**. На відміну від неї в К.х. конфлікт зумовлений не зовн. дією та гострими комедійними перипетіями, а зіткненнями і розкриттям персонажів у напруженій, переважно внутр., драм. боротьбі. Вел. увага приділяється розкриттю впродовж драм. дії психол. рис і моральних якостей персонажів. Засобами загострення та перебільшення досягається худож. концентрація, згущення, створюються яскраві характери (в різновиді К.х. — комедії типів — типізовані образи). Дійові особи здебільшого улягають одній характерологічній рисі чи пристрасті. Узагальненість провідних персонажів робить їх “пізнаваними”, називними (Гарпагон, Тартюф, Хлестаков).

К.х. як жанр була започаткована в нов. аттичній комедії, зокрема Менандром (“Облесник”), Філімоном, Діфілом. Нов. аттична комедія відмовлялася від спадку як ст. аттичної комедії політ. сатири, так сер. аттичної комедії (**травестування** міфології), але була спрямована на зображення приватного, родинного життя. Основою сюжету найчастіше ставала весела любовна історія. Менандром були розроблені образи-характери, варіанти яких безліч разів зустрічаються в пізніших комедіографів: раб-інтриган, безсовісний паразит, син, котрому для веселих розваг потрібні батьківські гроші, буркотливий батько-скнара, гетера, а також дівчина, що вперше ніжно закохується. Нов. аттична К.х. була підхоплена в рим. л-рі Плавтом (бл. 250-184 до н.е.) — (“Хвальковитий воїн”, “Скарб”) та Теренцієм (бл. 185-159 до н.е.) — (“Дівчина з Андроса”, “Свекруха” та ін.). Ці комедіографи самі підкреслювали, що їх тв. — **переробки** або **контамінації** нов. аттичної К. При цьому характери та все зображуване середовище аж ніяк не відбивали рим. життя. За Сер-віччя К.х. Теренція стали чи не єдиним посібником при вивченні лат. мови в монастирських школах. У Х ст. нім. черниця Росвіта навіть вдається до наслідування Теренція, використовуючи життійні сюжети. Проте за сер-віччя К.х. майже не існувала.

Аж за **Відродження** в XVI ст. вона знову стає популярною в Італії (Л.Аріосто, П.Аретіно, Лоренцо Медічі, Н.Маккіавеллі). Це т.зв. **вчена комедія**, яка наслідувала рим. взірці.

Пізніше зразки К.х. знаходимо у творчості визначних авторів різних віків і літ. напрямів, як, напр., В.Шекспір, у якого характери багатогранні: “Приборкання непокірної”, “Віндзорські кумоньки”, “Венеційський купець”. Нов. якостей К.х. набуває в франц. класицизмі XVII-XVIII ст. Франц. комедіографи цього періоду визнавали канони класицизму (три єдності, поділ на 5 актів, гостре розмежування позитивних і негативних персонажів, наголошення в характері однієї провідної риси; наявність резонерів, витриманість стилю). Вони спиралися на рим. взірці, зберігали трад. сюжетні схеми та трад. характер. В той же

час було засвоєно набуток не лише вченої комедії, але і **комедії масок**. У К.х. з'являються й елементи комедії **інтриги**, **фарсу** й **побутової комедії**. К.х. підіймається на вищий шабель, стає комедією типів. Найяскравішим репрезентантом такої комедіографії був Ж.Б.Мольєр (якого, подібно до Аріостофана, назвали “батьком комедії”). Він абсорбував у своїх п'єсах також риси **політичної комедії** (“Тартюф, або Ошуканець”, “Мізантроп”). Мольєрівський тип комедії розвинули в XVIII ст. у Франції — Ж.Ф.Реньєр: “Картьєр”, “Єдиний спадкоємець”, А.Р.Лесаж: “Тюркаре, або Фінансист”, в Англії — Р.Б.Шерідан: “Школа лихослів'я”, в Німеччині — Г.Е.Лесінг: “Мінна фон Барнхельм”; в Італії — К.Гольдоні: “Спритна вдовичка”, “Слуга двом панам” (цю п'єсу переробив Г.Квіткі-Основ'яненко в комедію “Шельменко-денщик” що схвально оцінював І.Франко); в Польщі — Ф.Заболоцький: “Джигун-залицяльник”; в Росії Д.Фонвізін: “Бригадир”, “Недоросток”; з'являються високі комедії: О.Грибоедова “Лихо через розум”, М.Гоголя “Ревізор”. У 1-й пол. XIX ст. К.х. мольєрівського типу в Польщі створював граф О.Фредро: “Пан Гельдгаб”, “Довічна рента”.

Людмила Волкова

КОМЕНТОВАНИЙ ПЕРЕКЛАД — різновид перекладу, в якому перекладач додає до тексту першотв. свої пояснення. Такі пояснення можуть подаватися в тексті тв. або ж у примітках. Потреба в К.п. постає, коли перекладений текст може бути незрозумілим читачеві через велику семантичну відстань між першотв. і перекладом у часі або просторі (незрозумілі подробиці, антропоніми, топоніми, відмінність нац. менталітету, різні традиції тощо). Так, існують обопільні труднощі сприйняття сх. л-р європ. читачами, а зх. л-р — азій. Напр., характерною рисою кит. л-ри є схильність до **алюзій** на нац. минувшину, на напівміфол. події, про які європ. читач не має уявлення. Але ж з труднощами зустрічається й китаець, читаючи переклади з європ. мов. Подібні перешкоди (хоча й меншої концентрації) містить переклад з будь-якої мови. В таких випадках кит. традиція включає роз'яснення безпосередньо в тексті перекладу. Подібний К.п. у минулому був досить поширеним і в Європі, але сьогодні теоретички переважно заперечують його. А втім, М.Рильський мав рацію, твердячи, що, як виняток, він прийнятний. Напр., для перекладу **заголовку** драми молд. письменника Й.Друце “Каса маре” в слов'ян. мовах немає відповідника чи бодай еквівалентної заміни. Але донести семантику цього словосполучення конче необхідно, бо воно містить ключовий образ тв., є його домінантою. Перекладач на рос. мову І.Хазін спромігся це здійснити, вклавши в уста одного з персонажів — носія відповідної нар. мудрості діда Йона — своєрідний коментар, слова, котрих немає в першотв. (вони там непотрібні): “Це не дім для життя. Дім для життя всюди додом зветься, а “Каса маре” — це “великий дім”.

Частіше новітні перекладачі використовують примітки. Так зробив В.Мисик — перекладач рубаїв Омара Хайяма. Нейсна місця витлумачуються в примітках, напр. “...до товариства тих, кому сім тисяч літ”. — За часів Хайяма мусульмани налічували з дня створення світу сім тисяч років. Тут йдеться про мерців”. Таких приміток небагато: 38 на 306 рубаїв. Та без них читач багато чого не зрозумів би. Подібним чином роблять перекладачі зб. вибр. поезій Рильського жл. мовою. Напр. у примітці до вірша “Шевченко” перекладачем В.Слободяником дано пояснення, хто такий М.Костомаров, розкрито алюзію на “Гайдамаків”, визначено, що слова *cichu wisniowy sad* — переклад літ. цитати: відомого (укр., але не поль. читачеві) шевченківського рядка: *Садок вишневий коло хати*. Наявність більшої або меншої кількості коментарів безпосередньо залежить від культу. рівня передбачуваного читача. Так, І.Франко, що адресувався до широкого (часом не дуже освіченого) читача свого часу вважав за потрібне супроводжувати переклади більшою кількістю коментарів, ніж заведено тепер.

Анатолій Волков

КОМІКС (англ. *comic strips* — комічні смужки з малюнками) — оповідь в картинах з коротким супроводжувальним текстом, найчастіше пригодницького і коміч., а також еротичного характеру. Один з різновидів **масової літератури**, в якому явно переважає візуальне, образотвор. начало, а текст виконує допоміжну роль, що схиляє деяких дослідників (Вільперт) до думки про “неліт.” характер К. Як правило, **репліки** дійових осіб (найчастіше **діалоги**) графічно оформлені у вигляді “бульбашок” (англ. *balloons*; нім. *Blasen*; італ., фр. *fumetti*), які виходять з уст персонажів. Улюблені сюжети К. — тваринні історії (Мікі Маус, Дональд Дак У.Діснея), життя та подвиги іст. та псевдоіст. героїв (принц Айзенгерц, Астерікс), пригоди фант., нездоланних або й напівфант. “надлюдей” (Гарзан, Мандрейк, Супермен, Бетмен, Фантом) та різних казк. істот в утопічних ситуаціях. Улюблені об'єкти зображення — фантастика, війна, кримінальні та детективні історії, страхітливі злочини, жахи, садизм, а також відвертий масовий секс, що спричинилося в деяких країнах до індексування (заборони) окр. видань К. Нерідко К. використовують **традиційні сюжети** і образи світ. л-ри, (Одіссей, Сіндбад-мореплавець, Фауст, Гамлет, бібл. персонажі) зводячи їх до примітивізованих, інфантильних варіантів. Хронотоп К. невизначений, події часто відбуваються в якомусь умовному просторі і часі, де поряд з космічними кораблями з'являються динозаври, чарівники і маги борються з технічно оснащеними суперменами тощо. Для К. характерні полярні контрасти в протиставленні добра і зла, друзів та ворогів, темних недолюдків, спраглих влади і багатства злочинців та ідеальних героїв, створених у відповідності з банальними уявленнями споживачів масової культури, що стають

прообразами нової псевдонар. міфології епохи засобів масової комунікації. Примітивності естет. вимірів, схематизмові сюжетів та одноплановості героїв відповідає спрощена, шаблонна, частково навмисне спотворена мова з короткими називними реченнями, гіпертрофованою пунктуацією і притаманними К. звуконаслідувальними ефектами для зображення різного роду шумових явищ. Споживання К., як правило, виключає логічне мислення реципієнта, ігнорує його духов. потенції, спотворює і збіднює картину світу.

Характерно, що всі прообрази і "моделі" К. стояли на значно вищому худож.-естет. рівні: килими із Байо (Франція), сер-віч. мініатюри зі шпруговими стрічками, емблематика бароко. Генетично К. пов'язані з т. зв. історіями в картинках, популярними у XIX ст. ("Малі ведмеді й тигри" Й. Свіннертона (1892), "Похмілля козенят" Р. Дірка (з 1897 р.), серії малюнків В. Хогарта ("Походження всесвіту") (1894) та "Жовте козеня" (1896) Р. Ф. Аутколта, "Леді Баунтіфул" Г. Карра. Починаючи з 30-х рр. XX ст. вони випускаються у вигляді кольорових брошур і книжок (*comic books*) з масовими тиражами до 100 млн. примірників, по 650 назв на місяць. Як показали соціологічні опитування, К. регулярно читають 50-70% американців і близько 165 млн. чол. в ін. країнах світу.

Перші К. з'явилися у США у 80-х роках XIX ст. як комбінації й серії смішних картинок з продовженням, котрі вмішувалися на гумористичних шпальтах газет і журналів: "Походження всесвіту" (1894) та "Жовте козеня" (1896) Р. Ф. Аутколта, "Леді Баунтіфул" Г. Карра. Починаючи з 30-х рр. XX ст. вони випускаються у вигляді кольорових брошур і книжок (*comic books*) з масовими тиражами до 100 млн. примірників, по 650 назв на місяць. Як показали соціологічні опитування, К. регулярно читають 50-70% американців і близько 165 млн. чол. в ін. країнах світу.

Проникнення К. в Європу спостерігається після 2-ї світової війни. свого апогею воно досягає в 1950-60-ті рр. після чого популярність К. починає падати, незважаючи на численні **екранізації**, теле- й відеовтілення. Починаючи з 60-х рр. продукцію К. використовують поп-арт і культура **андеграунду**, звертаючись до виразності її графічної мови, незрідка вона служить засобом політ.-сусп. агітації і комерційної реклами, а також сатири і критики сусп. порядків (В. Келлі, В. Бод, К. Вільсон і В. Вуд та ін.). В К. для дорослих ("Барбарелла" Й. К. Фореста, "Йоделле" П. Бартіра і Г. Пелерта) часто поєднуються секс і жорстокість. Різновид К. в Італії — т. зв. "Фоторомани" ("Міф про Ордеа" Д. Буццати).

Див. **Інтерсеміотика**.

Петро Рихло

КОМПАРАТИВІЗМ або **КОМПАРАТИЗМ** (від лат. *comparativus* — порівняльний) — широко вживаний термін, що має кілька змістових навантажень: 1) те саме, що **порівняльний метод**; 2) у лінгвістиці — **порівняльний історичний метод у мовознавстві**; 3) літ.-знавча наук. дисципліна — те саме, що й **компаративістика** або порівн. літ.-знавство; 4) ранній етап

компаративістики, коли порівняння було обмежено фактологічними зіставленнями окр. казусів міжнац. **запозичень** і **впливів** поза соці.-іст., іст.-літ та узагальненим теор. контекстом без уваги на нац. специфіку, світогляд і худож. своєрідність творчості письменника.

Анатолій Волков

КОМПАРАТИВІСТИКА (КОМПАРАТИСТИКА) або **ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО** — наук. дисципліна, яка вивчає явища мис-тва шляхом зіставлення їх з ін. подібними явищами переважно в різних нац. письменствах. Інколи в цьому значенні вживається термін **компаративізм**.

Зародження К. припадає на період романтизму захоплення екзотичними явищами мис-тва, що сприяло пошукам спільного, особливого та окр. в нац. письменствах. Також провадилися дослідження нац. праджерел представниками **міфологічної школи**. У період **позитивізму** К. займалася вивченням окр. казусів міжнац. рецепції, часто дріб'язкових та малозначущих. Згодом це дістало іронічну назву **впливології**. Разом з тим, було зібрано значний конкретний матеріал, що стосувався, здебільшого, рецепції вел. чужомов. письменників у даній л-рі. Суч. К. зближується з ін. літ.-знавчими дисциплінами, насамперед з теорією л-ри; не обмежуючись конкретними зіставленнями прагне до встановлення ширших закономірностей, поєднує **генетичний, контактологічний і типологічний підходи**, надаючи останньому переважного значення

У зх. традиції К. назавгал не виходить за межі літ.-знавства. У сх.-слов'ян. науці, починаючи від **школи Веселовського**, включає **порівняльну фольклористику**.

У СРСР К. було визнано буржуазною наукою. Самий термін вживався лише з негативним забарвленням. Його замінювало висловом "порівняльне дослідження літератур". Якщо компаративістичні дослідження провадилися, то вони майже завжди зводилися лише до встановлення впливів рос. л-ри на ін. л-ри.

Див. **Американська школа, Антропологічна школа, Міграційна школа, Французька школа**.

Анатолій Волков

КОМПОЗИЦІЯ (лат. *compositio* — складання, упорядкування) — система структурних взаємозв'язків між компонентами літ. тв. у автор. послідовності його розгортання.

К. є категорією, зміст якої відбиває динамічну єдність літ. тв. на відміну від категорії **структури**, яка відповідає єдності тв., що вже відбулася, або остаточній. К. т.ч. становить динамічний еквівалент структури, яку можна вважати статичним еквівалентом К., тобто між ними — діалектична напруга руху та спокою. Тому кожний компонент тв. знаходиться у двох, умовно кажучи, вимірах функціонального існування — композиційному,

оскільки має ситуативну правоту свого виникнення, і структурному, оскільки характеризується стратегічною причетністю до всього тв. як худож. цілого. Крім структури, спроможним уточнити зміст К. є поняття **архітектоники**, яке в літ.-знавстві визначається по-різному.

До поетологічних чинників К. належить насамперед родова змістовність тв. Для рефлексивної **лірики** зміст К. обмежується сферою мови, і такі композиційні фігури, як кільце, рефрен, паралелізм та ін., є конкретним проявом домінуючого принципу поет. мовлення — принципу повтору. **Епос** та **драма** з їх міметичним завданням відтворення життєустрою зумовлюють наявність у тв. **сюжету**, тобто К. подій, які відбуваються у худож. часі та просторі і здійснюються образами-персонажами. Відсутність опису у драм. тв. пов'язана з його діалогічним обговоренням екзистенційних проблем, дозволяє ототожнити К. з **сюжетом** на відміну від епіч. тв., К. якого складається з сюжету та позасюжетних (статичних) описів (пейзаж, портрет, інтер'єр, автор. відступи тощо) і яка зумовлюється родовою настановою епосу на оповідність. Щодо епіч. та драм. тв. говорять про композиційні елементи сюжету (експозиція, зав'язка, кульмінація, розв'язка, постпозиція), про композиційну т.з. на зображувані події, про К. сюжету (наявність чи відсутність просторово-часових інверсій, ретардацій, перенесень, допоміжних сюжетних мотивів, які прискорюють чи, навпаки, уповільнюють подієвий хід і т.ін.). Можна розрізняти і усталені типи К.: градаційний, "сходінковий" (**чарівна казка**, оповідання А. Чехова "Юніч", п'єса англ.-рос. драматурга ХХ ст. П. Устінова "Фото-фініш"), мозаїчний (сер-віч. **шахрайський роман**, окр. епізоди якого об'єднуються, як правило, фігурою гол. героя, драма нім. письменника ХХ ст. Б. Брехта "Страх і відчай у Третій імперії", **роман** суч. італ. прозаїка І. Кальвіно "Незримі міста"), поліфонічний, тобто такий, що характеризується послідовністю викладу та обговорення подій різними оповідачами (Євангеліє, "Герой нашого часу" М. Лермонтова, "Шум і шал" В. Фолкнера) та ін. Звичайно, композиційний план літ. техніки формує і К. сприйняття тв.

Визначається К. і **жанром** тв. (напр., К. клас. **байки** передбачає послідовність таких складників: оповідь, **діалог**, **сентенція**), і твор. індивідуальністю автора, а отже, можна стверджувати наявність спільного для всіх тв. того чи ін. письменника композиційного "профілю", тобто **стилю** його К.

Відносність К. має не тільки структурний, але й часовий характер, оскільки зумовлюється змістом літ. **напрямом (течії)**, насамперед, **стилем** його худож. мислення, парадигматичним чинником якого є екзистенційне самопочуття іст. людини. Так, спланована та нормативна К. псевдоклас. **одн** є опосередкованою похідною раціоналізованого та метафізичного світообразу **класицизму**; так, у

постмодерністському романі з його мотивом пошуку істини, який вимагає перш за все реконструкції, зокрема, деміфологізації накопичених заг.-людських уявлень, К. сюжету уподібнюється лабіринту, що моделює грайливу поведінку реципієнта (**Постмодернізм**).

Варіативне багатство К. пояснюється її цільовим завданням розгортання змісту тв., а отже, становлення його структурованого смислу (ідеї). І тому К. в широкому розумінні треба вважати формою цілого висловлювання, метареченням, характер якого залежить від комплексу суб'єктно-об'єктних відносин у тв. Саме в К. відбивається заг. проблема худож. рефлексії як такої — проблема передавання безперервного змісту через дискретність знаку, зокрема, слова, і щодо цього К. є універсальною категорією науки про л-ру, ширше — мист-ства.

Борис Іванюк

КОНДАК — поема-гімн літургійного призначення, оповідною основою якої є зображення подій з Священного Писання чи з життя христ. святих. В нього входить: кукулій, або кукуль (буквально з грец. "капюшон"), тобто зачин, що відрізняється від наступних строф меншим вірш. обсягом, метр. структурою та містить в собі стисле оголошення теми або звернення до Бога чи слухачів-віруючих; а також — приблизно два десятки строф (**ікосів**), що тяжіють до ізоморфізму — метр., синтаксичного та композиційного (напр., обов'язкова наявність **тропаря**, або рефрену, який з'єднує всі строфи між собою); і нарешті, фінальн. звернення — **молитва** до Бога чи святих (перорация), а інколи — звертання до аудиторії.

Майстром К. був візант. поет VI ст. Роман Солодкоспівець. Засвоївши досвід сирійської літургійної поезії, зокрема, таких жанрів, як мадраша та согіта, він тонізує силабічний вірш, а під впливом грец. ораторської прози збагачує його звук. інструментовкою та римою, яку вперше вводить у практику европ. віршування.

Пізніше К. перетворюється на коротку строфу, яка стає складовою частиною **канону** та **акафісту**, напр. Кондак Пророкові: "Освічене Духом, чисте серце твоє було оселею найяснішого пророцтва, бачив бо ти майбутнє, як сучасне, через те ми шануємо тебе, пророче (ім'я) славний".

Борис Іванюк

КОНТАМІНАЦІЯ (від лат. *contaminatio* — зіткнення, об'єднання, змішування).

1) Різновид **запозичення**: перенесення окр. складників (уривків, сцен, **мотивів, образів**) з одного тв. в ін. Первісно К. з'являється на стадії остання л-ри як один із засобів рецепції грец. л-ри. Гней Невій (бл. 270 — бл. 201 до н.е.) і Плавт (сер. III ст. до н.е. — бл. 184 до н.е.), перероблюючи ант. комедії, контамінували, переносили для посилення гумору окр. сцени з ін. комедій. Це полегшувалося постійністю масок і подібністю сюжетів п'єс, які перероблювалися. Другим

варіантом К. було змішання, злиття інтриг двох комедій. Цими драматургами було закладено певну традицію К. як засобу драматургічної композиції. На цю традицію спиралися й посилалися пізніші автори, як Теренцій (бл. 195-159 до н.е.), перероблюючи п'єси Менандра та ін. грец. поетів. У пізнішій історії драматургії К. не зникає аж до, напр., "Єгипетських ночей" (1934) рос. режисера О.Таїрова: "театр. композиція" з "Цезаря і Клеопатри" Б.Шоу, "Єгипетських ночей" О.Пушкіна, "Антонія і Клеопатри" В.Шекспіра. У "Моделі Антігони 1948" Б.Брехта збережено основні сюжетні мотиви трагедії Софокла та більшу частину її тексту в нім. перекладі Ф.Гольдерліна. Сюди вставлено розповідь вісника з трагедії Есхіла "Перси". Але гол. зміна — додано пролог, для якого відбувається у квітні 1945 р. в Берліні. Тут повторюється ситуація Полініка, Антігони та Ісмєни. Пролог створює ефект очуження. Надалі, сприймаючи сюжет (дещо перемонтований) клас. трагедії, глядач проводить паралелі до подій 2-ї світ. війни. Подібна функція К. у комедії М.Рошина "Арістофан, або Вистава комедії "Лісістрата" в місті Афіни 2400 років тому". Тут автор зберігає I і II епісодії з комедії Арістофана.

Ніколи К. звучить не лише макрокомпозиційний, але й мікрокомпозиційний засіб: перенесення словесного мікрообразу. Напр., Шевченкові слова у поезії А.Малишка: *Рече Дніпро, й лани широкополі // Медами пахнуть, колосом шумлять. Але в цьому і подібних випадках маємо справу не з К., а ремінісценцією.*

2). Термін К. перенесено в фольклористичну термінологію для позначення композиційного явища, дуже характерного і вагомого для нар. творчості. Наприкін. XIX та в XX ст. виникла думка, що К. у фольклорі стає механічною і відображає зруйнування нар. поет. традиції. Однак дослідження показують (В.М.Сидельников), що і в XX ст. К. є твор. обробкою пісенних **варіантів** окр. талановитими виконавцями. К. допомагає пісні продовжувати своє існування впродовж століть і в душі культ. традицій. Хоча при цьому можливе і механічне поєднання внаслідок забування, руйнування нар. поет. традицій. В піснях К. відбувалась на основі ідейно-тематичної близькості, наявності подібних лір. героїв або ситуацій, подібних **мотивів**: сирітство, нерівний шлюб, шлюбна зрадливість, солдатська доля, мотиви ночі осінньої, коника вороного тощо. К. полегшується вільною асоціативною композицією, поширенням в різних піснях однакових худож. стійких словосполучень: темна ніч, добрий (вороний) кінь, чужа сторона та ін. Казк. матеріал контамінується за близькістю текстів, їхньої тематики, типів героїв: пошук матері (дружини, нареченої, нареченого), герой-дурень, хоробрий кіт чи півень і т.п. Процес К. переважно відбиває підсилення твор. чинника у фольклор. процесі.

В билині також буває К. Напр., тексти билин "Садко" і "Садко і морський цар" з'єднуються в одну билину. Відбувається К. за спільним образом

морського царя, що діє в двох билинах. Взагалі в фольклорі К. відбувається шляхом перенесення спільних місць (*loci communes*) з одного в ін. текст.

3) У **текстології** під К. розуміють реконструкцію певного тв. шляхом поєднання різних редакцій чи списків, коли наявні тексти викликають сумнів щодо їх відповідності автор. задумові. Переважно К. застосовується для реконструкції, вироблення канонічного тексту пам'яток давн. письменства: відновлення акад. О.Шахматовим первісної редакції "Повісті временних літ", або Л.Махновцем "Київського літопису". К. може вживатися як прийом установлення канонічного тексту: наук. вивірена К. тексту комедії О.Грибоедова "Лихо через розум" М.К.Піксановим. При текстологічній К. можливе й створення хибного тексту, що відображує автор. задум, але невірне його розуміння текстологами (текст поеми М.Лермонтова "Демон" у 6-томовому академічному виданні 1954-57).

4) У мовознавстві К. — схрещення двох складників, граматичних форм, лексем, фразеологізмів на основі постійного або випадкового зв'язку — структурної функціональності, асоціативної подібності. Лексична та фразеологічна К. — один з шляхів створення автор. **неологізмів**: "І вороги — бездушні дітозуби — на тебе кинулись" (П.Тичина), "Мастер-ламастер" С.Маршак від "Майстер-ламайстер, // Трошун-розбивайстер // Крутиться, трудиться // Майстер-ламайстер" (П.Воронько); "Кленочок маленький матки // Зеленое вымя сосет" (С.Єсенін). Часто К.-неологізми виконують сатиричну функцію: "Arka (ковчег — Л.В.) Noego + powe i stare = arka noego i starego" (С.Ружевич); "ПАРТІЯтизм — любов до батьківщини, яка починається за віком чорної "Волги" і закінчується за обитими шкірою дверима"; "СЕКСОТопатологія — хворобливий потяг до вуха особи своєї ж статі" (В.Кожелянко).

Людмила Волкова

КОНТЕКСТ — (від лат. *contextus* — з'єднання, зв'язок, зчеплення) — відносно завершена частина тексту чи висловлювання, в межах якої оптимально виявляє себе сенс і значення окремого слова, фрази, образного вислову. Відомо, напр., що поза своїм К., його стил. та смисловими зв'язками, цитата може втрачати первісне значення, набути ін., не властивого їй змісту. Пареміологічні дослідження свідчать, що навіть **прислів'я**, які, здавалося б, проголошують ту чи ін. незаперечну істину поза всіляким К. — дістають у К. певний зміст, причому залежно від К. такі значення одного й того ж прислів'я можуть взаємно заперечуватися.

У науці набули поширення лінгв., стил. поняття К. як засобу ідентифікації лексичного чи стил. значення слова, звороту, тропа. В літ.-знавстві дедалі утверджується розуміння К. як певної естет. системи. Без урахування такого К.-системи (як у функціональному, так і в типол. аспектах)

дослідження будь-яких літ. явищ не може бути коректним. В новітніх теор. дослідженнях набуває чинності поняття "вертикального К.", що означає історико-філол. К. певного тв. або його частини і передбачає також адекватне сприйняття та естет. оцінку тексту. До певної міри поняття К. становить протипагу **текстові** деяких суч. напрямів літ.-знавства як начебто єдиний реальності, вартій наукового дослідження, єдиний іманентній даності.

В худож. л-рі К. визначає конкретний зміст, стил. забарвлення, міру виразності не лише окр. слів та фраз, а й худож. засобів, "задає" спрямування лексичного, синтаксичного відбору. Ігнорування або недостатнє врахування К. руйнує у сприйнятті худож. цілісність тексту (напр., поза К. не вловлюється іронія тощо).

Частиною К. є всі переносні значення — т.ч. в ньому виникає внутр. прихований план смислової структури ("семантизуючий" К.). У свою чергу ці переносні значення реалізуються повною мірою лише в К. Підвищеною констекстуальністю позначені **наскрізні**, ключові, домінантні **образи** чи то тв., чи всієї творчості письменника. Звідси зрозуміло, що мінімальний достатній К. — величина непостійна: в од. випадках це строфа, в ін. весь вірш, цикл, зб., вся творчість поета. "У різні епохи, в різних індивідуальних системах домінують К. того чи ін. обсягу (Л.Гінзбург).

К. важливий при дослідженні не лише окр. тв., а й літ. процесу: ще Ю.Тинянов наполягав на дослідженні "еволюції літ. ряду", зауважив небажаність відокремлення тв. від К. його виникнення, а також від еволюції жанру. Очевидно, поняття К., як і поняття "світ. л-ра", є набуток певного, досить високого рівня розвитку естет. та літ.-знавчої думки: ще видатні вчені та письменники рубежу XIX-XX ст., як І.Франко, Леся Українка впритул наблизилися до поняття К., почасти вже й оперували ним. Дослідження укр. л-ри у слов'ян, європ. та світ. К. здійснював О.Білецький. Нині в цьому напрямку працюють Д.Наливайко, М.Яценко, Г.Вервес, А.Волков, В.Крекотень.

Можна сказати, що сама реальність (через "світообраз" читача, через конкретно-іст. дійсність його існування) входить у процес сприйняття твору як його максимальний, "дальній" К. Таке розуміння К. реалізує той зв'язок дійсності читача, який забезпечує іст. неперервність людського досвіду взагалі, досвіду худож. сприйняття зокрема.

Елеонора Соловей-Гончарик

КОНТЕНТ-АНАЛІЗ (від англ. *contents* — зміст) — один з кількісних методів в соціології, який використовується для вивчення змісту певної сукупності текстів масової комунікації (документи, матеріали преси, радіо, телебачення, кіно і т.п.). При детальній процедурній розробці К.-а. як допоміжний метод може застосовуватися і в літ.-знавчих дослідженнях.

К.-а. передбачає вивчення змісту худож. текстів на базі літ.-знавчого аналізу якісних ознак і

визначення їх числових показників. Задача методу полягає в тому, щоб перетворити предмет, який вивчається, на числову модель, знайти співвідношення та зв'язок між якісними та кількісними ознаками. З цього погляду К.-а. являє сукупність операцій для підготовки матеріалу до числової обробки і складається з етапу відбору одиниць аналізу (вибір і конкретизація матеріалу, що вивчається) і етапу визначення одиниць рахунку. Залежно від мети і завдань дослідження можуть обиратися ті чи ін. одиниці, сума яких складатиме чисельну систему. Вибір якісних ознак одиниць дослідження визначається внаслідок літ.-знавчого аналізу. Для встановлення числової моделі якісної ознаки необхідно визначити одиниці рахунку. Одиницями рахунку виступають, як правило, певні смислові одиниці змісту або кількість знаків, слів, рядків, абзаців, сторінок, аркушів. Вибір одиниць рахунку залежатиме від специфіки матеріалу (жанр. специфіки, типографського видання і т.п.). Для спрощення вирахування якісної ознаки доцільно використовувати бальну систему оцінки жанра. Внаслідок визначення одиниць аналізу і рахунку дослідник отримує числову модель, яка несе певну інформацію і служить для подальшого аналізу. Разом з тим, при визначенні одиниць дослідження і використанні К.-а. в цілому, потрібно дотримуватися умов, без котрих вивчення матеріалу може призвести до грубих помилок і хибних теорет. висновків. Перша умова — одиниці дослідження повинні бути достатньою мірою формалізованими. Але під формалізацією слід розуміти не формальні ознаки, а реально існуючі, які відображають характерне і єдине певної чисельності. Крім того, визначена якісна ознака повинна бути здатною до вирахування. Друга умова пов'язана з обґрунтуванням репрезентативності вибірки досліджуваного матеріалу.

Микола Ярмистий

КОНТРАКУЛЬТУРА — 1) сукупність світоглядних принципів, побутово-поведінкових нормативів та практик співіснування із соціумом і природою, альтернативних загальноприйнятому корпусу форм духова. освоєння оточуючого світу, культ. досвіду людства у найширшому розумінні; 2) специфічна і агресивна субкультура, базована на ірраціоналістському світосприйнятті, яка виникла під час "молодіжної революції" 60-х - поч. 70-х рр. XX ст. у розвинутих країнах Атлантичного співтовариства; 3) іноді (у мистецькознавчих практиках) - синонім мист. *андеграунду*. Термін "контракультура" вперше був застосований американським соціологом Т. фон Розаком для межово узагальненого означення антиофіційних та альтернативних феноменів, ініціатив і тенденцій в мист.-ві, філософії, побуті, політиці, сусп. думці, гендерній та соц. поведінці. Контракультурна ініціатива в мистецтві ідеологічно протистоїть суч. техногенній цивілізації та її нормам, які, за думкою теоретиків контракультури (Ч.Рейча, Т. Хейдена,

Ф.Слейтера та ін.) ведуть людство, через репресивні сусп. практики, до виродження (перш за все духов.) і катастрофи. Контркультури притаманне звертання до знакових, духов., комунікативних, медитативних та езотеричних практик давн., язичницьких, шаманських та тоталітарних рел. культів, ритуали яких пов'язані з використанням наркотичних "розширення свідомості" та психічним навіюванням. Контркультурне мистецтво апелює до досвіду іст. відкритих людством маргінальних моделей поведінки, перверсійного та паразитарного буття у соціумі. У цьому прослідковується спорідненість прагнень контркультурних митців і методу деконструкції Ж.Дерріди. Контркультура протистоїть монізму та позитивізму і спирається на ідеї та стиль мислення Ф.Ніцше, Г.Маркузе, Г.Гессе, Дж.Керуака, К.Кізі, К.Кастанеди, Ошо, Лікі, Пабхупади, Ф.Кафки, Ж.Багая. У Бєроуза та інших протагоністів ірраціоналізму контркультурне мист-тво проголошує межово ціннісним особистий бунт проти всіх, свавілля як спосіб творення і стиль, відкидає ідею сусп. прогресу та цінність існуючого порядку речей, проголошує вищість почуттів над інтелектом. Згідно М.Жбанкову, неприйняття об'єктивної реальності породжує у контркультурній свідомості "низку поведінкових моделей: 1) власне підпільне існування; 2) побудову суб'єктивістсько-ірраціональної картини "кращої реальності" та агресивно-вольове втручання у природний перебіг розвитку суспільства; 3) експериментально-авангардний пошук світоглядних засад "нової епохи". В суч. укр. літ. відлуння контркультурних практик присутне (у певних аспектах) у творчості Т.Прохаська, Р.Скиби та ін.

Володимир Сшкілев

КОРАН — від араб. "кур'ан", тобто читання вголос, декламація (ін.назви — аль-Мусхаф — "книга" або "аль-Фуркан" — "розрізнення Правди й Кривди") — священна кн. ісламу. За мусульман. уявленнями, текст К. зберігається на небі біля трону Аллаха. Його було "відкрито" пророкові Мохаммеду в мить, коли його під час молитви було перенесено до трону Божого архангелом Джібрілом (Гавриїлом). Створено К. як запис проповіді Мохаммеда (570-632), котра тривала з 610 по 632. Те, що виголошував Мохаммед, багато хто знав напам'ять вже за життя проповідника. Через рік після його смерті секретар вождя Зайд-ібн-Сабіт записав увесь відомий текст. Цей рукопис вважається першою редакцією (т.зв. Османовою, бо зроблено було її за халіфа Османа). Проте аж по Х ст. існували й неканонічні версії. Об'єм канону складає 114 сур (розділів). Слово "сура" означає "ряд" (каменів, що складають стіну) і є, власне, поет. образом. Містить в собі сура від 3 до 286 "віршів" (визначення умовне), які в оригіналі звучать аятами (тобто "чудесними свідоцтвами"). Європ.наука розділила всі сури на 4 розділи, за етапами створення (в самому К. розташування сур ін., про

що — нижче). Виділяються сури, що їх створив Мохаммед до втечі з Мекки в Медину, та створені в Медині: до 622 — 90 "мекканських", з 622 по 623 — 24 "медінських". "Мекканські" сури ("поетичні" 1-го періоду, "рахманські" — присв. проповіді єдинобожжя — 2-го періоду та "пророчі" 3-го періоду) відрізняються за стилістикою від "медінських", присвячених дидактичним проблемам та законодавству.

Концепція К. базується на Біблії: книга стверджує для арабів та ін. вчорашніх поган єдинобожжя, котре вже на той час міцно утвердилося в Європі та почасті Азії. Вже до Мохаммеда серед арабів про це вчили ханіфи, котрі розповсюджували "віру Ібрагіма" (Авраама). Їхня проповідь часто базувалася на фольклор. інтерпретаціях Біблії. Від них перейшли до Мохаммеда сюжети Св.Письма, почасті вже перероблені (хоча, можливо, є відшарши твердити й про самостійну інтерпретацію цих сюжетів в араб. найдавні. фольклорі — в силу певної спільності євр.-араб. ментальності тих часів). Заснований Мохаммедом іслам (мусульманство) належить до т.зв. авраамічного циклу релігій (юдаїзм — християнство — іслам). Це — остання світ. релігія за часом виникнення. Та, попри бібл. основу, сюжетика Корану часом генетично пов'язана й з араб. фольклором та л-рою, як у самій Аравії, так і за її межами. Але твердити про К. як про "суму сюжетів" практично неможливо, хоча з погляду компаративістики тут міститься величезний матеріал для досліджень. Справа в тому, що мислення Мохаммеда і його сучасників єдило в нероздільному акті логічне й емоційне. Тут не йшлося про створення "міфології" на зразок Гесіодових або Овідієвих писань. Мохаммед спирається перш за все на традиції того езотеричного мовлення, які знайшли розгорнутий вираз у бібл. пророків. Подібне "вішування" в часі проповіді Мохаммеда спостерігається й у імпровізаціях араб. кахнів, поетів-поган, які кружляли зі своїми пророцтвами-піснями (садж) навколо домусульман. Кааби. Сам пророк, проте, енергійно заперечував усякий зв'язок своєї проповіді з їхньою традицією.

Оскільки езотеричне пророче слово ніколи не мало на меті послідовного сюжетного викладу, сури К. позбавлені зовн. послідовності подій і групувалися редакторами за формальними ознаками. Так, на початку К. поставлено більш пізні, але найдовші сури, найкоротші ж — хоча саме з них починався усний варіант — віднесено в кін. тексту. Часом сури групуються за тематичною ознакою ("Жінки", "Юсуф" й т.п.). Інколи об'єднано їх навіть за принципом римунання останніх слів. Така своєрідна структура відбила намагання стисло викласти ісламську концепцію світу: тут сам Аллах устами Мохаммеда висловлює предвічні космогонічні та есхатологічні засади буття, дає оцінку праведним та грішним, встановлює моральні норми. Тут людина, наче зрікаючись "побутової логіки", прагне вмістити

Божественне Об'явлення "симультанно", в усіх його іпостасях. З жанр. погляду, епіч.-оповідальний момент поглинається всеохоплюючим лір. переживанням, котре, на диво, не вичерпується протягом усього викладу. Додамо до того й елементи діалогу (напр., Аллаха з "невірними" або скептиками). Цікаво також відзначити виклад від особи Аллаха як у формі монологу від 1-ї, так і від 3-ї особи. Якщо говорити про вимір часу в К., то такий вичерпується тою самою "миттю" екстазу, на яку Мохаммед, згідно передання, був перенесений архангелом до Єрусалиму й згодом до трону Аллаха, а, "вмістивши" зміст К., повернувся на землю й знайшов свою постіль ще теплою, а воду з глечика, який при відльоті було перекинуто, ще в стані витікання. Отже, "алогізм" у викладі насправді відсутній. В К., по суті, немає часу (пор. в "Об'явленні св. Іоанна": "і часу вже не буде", Об. 10:6). Есхатологічне заперечення іст. плину часу, котре сформувалося в Біблії, стає у Мохаммеда єдиною часовою мірою; тут — порівняння у метафізичні виміри, в час зустрічі з Богом. Отже, коранічний час є розвитком бібл. часу, в якому вже, при досить строгому історизмі, іст. підпорядковано моментам богоспількування. Та якщо в Ст. й Нов. Завітах іст. моменти все ж таки подано в досить розгорнутому вигляді, в К. історію практично розчинено в позачасовому, в Вічності. К. є вже суцільна мить богоспількування. До того ж, в розташуванні сур від "довгих" до "коротких" є певний сенс: в "довгих" розгорнуто космогонічні та есхатологічні міфи, історії пророків до Мохаммеда і його власну; в "коротких" — подано моральні максими. Т.ч., метасюжет К. полягає в історії отримання "автором" Мохаммедом Об'явлення, яке він розкриває, наслідуючи логіку П'ятикнижжя: це історія творення світу, перших людей, буття праведників давнини й настанови сучасникам. "З погляду Вічності" викладено міркування про безсмертя душі й кін. світу. Ці мотиви походять з християнства, котре, в свою чергу, розвинуло есхатологічні та екзистенціальні мотиви юдаїзму. Весь К. просякнений порівнянням до "останньої миті", коли запанує Лже-Мессія Даджал, буде зруйновано храми й розпочнуться гоніння на віруючих (тут виразно вимальовується опора на іст.-завітну "Книгу Даниїла", пророцтва Амоса, Ісайї, Єремії та ін., і, звичайно, христ. Апокаліпсис).

Разом з тим, достатньо уваги приділено інтерпретації основних бібл. сюжетів: про поч. світу, грихопадіння й буття людини. К. ствержує заново ідею Бога як Творця Неба й Землі (відома у арабів і в доісламські часи), котрий створив, до речі, знову ж таки трад. "сім небес". На небесах вміщено й рай, і пекло (пор. юдей. "шеол" — загробне буття душ, що в своїй присмерковості більше подібне до ант. аїду, ніж до траг. христ. підземного пекла). Рай розміщено на верхньому небі, пекло ж розташовано на першому. Можна гадати, що тут використано уявлення, котрі склалися вже в христ. часи: адже в посланнях

апостолів говориться, що демонічні сили сповнюють собою нижні шари "висоти" й чигають на душу померлого, яка поринає до "верхнього неба". До речі, якщо в Біблії ігнорується сатана (історію про падіння диявола й його війства викладено було в апокрифах на зразок кн. Еноха), в К. розповідається докладно про "шайтана" (сатану — тобто "противника" Аллаха). Цікаво також, що останній уособлений в постаті Ібліса, котрого було створено не як янгола, а як джінна, (аравійська постать — демон, що може бути ворожим або дружнім) тоді як, скажімо, Аззіл (демон Аззіл Ст.Завіту) поданий як благочестивий янгол, що ревно молиться Аллахові й став старшим над янгольським війством (образ янголів прийшов з Біблії). У змалюванні прохолодного раю, можливо, поет. використано деякі доісламські мотиви (характерно, що для означення раю вжито іранське слово "фірдаус"); в описі принад райського буття фігурують гурії, цнотливість яких насолоджуються शुоночі праведники, й дівочість яких чудесним чином шоранку поновлюється, й т.ін.): ідеали, характерні для номадів Аравії.

Мохаммеда мало цікавить така важлива для авторів Ст. та Нов. Завітів історія євреїв як народу Божого. Розглядаючи сукупно юдаїстів та християн як "людей писання", (зрештою, так само й зороастрійців), висловлюючи певну до них прихильність, Мохаммед разом з тим недвозначно наказує вдаватися до вагомого аргументу, якщо останні десь перейдуть дорогу мусульманинові — "мечем по шиї". З усієї Священної Історії, що є така важлива для юдеохрист. свідомості, виділено широким планом лише постаті пророків. Це пояснюється тим, що Мохаммед прагнув обов'язково підкреслити як подібність власної долі життю пророків Біблії, так і свою спадковість і перевагу над ними. Задано також найвидатніші постаті Біблії: Ібрагіма (Авраама), Лута (Лота), Нуха (Ноя), Мусу (Мойсея), Гаруна (Аарона), Айюба (Йова); згадано з великою повагою про Ісуса Христа), але останній мислиться зовсім не як Син Божий, а як "апостол" (апостолами названо й всіх його старозавітних попередників). Всі вони, за К., торують шлях Мохаммеду, котрий є найбільшим, найближчим до Бога пророком. Згадано також і постаті, яких у Біблії немає (Худ, Саліх, Шуйаб). Євангельська історія переказується зі згадуванням імен Закарії та Марйам (Захарії та Марії). Розвічено в душі нар. поезії такі відомі сюжети, як співання псалмів Даудом (Давидом); з ним разом співають гори й птахи. Сулейман (Соломон Премудрий) стає повелителем джіннів та шайтанів (очевидно, це підсилює популярний в сер.-віччі й навіть пізніше мотив про окультизм вправи бібл. царя). Дослідники вказували також, що певні сюжети до цього шару викладу увійшли з іноземних неісламських джерел (Зу-л-Карнайн, тобто Александр Македонський, мовляв, нагадує давнього Мідаса, цар Німруд — Едіпа; згадані вже гурії прийшли з іранського фольклору, в деяких постатях вгадуються тіні вавилонського Гільгамеша

чи христ. Георгія та ін.). Але не варто думати, що тут, як висловлювався колись про К. М. Морозов, панує настрий "чарівної казки": це — все висока й натхненна рел. проповідь, яка буває тут в усій своїй поет. силі.

В останніх, "медінських" сурах К., викладено юридично-моральні настанови. В Біблії колись вперше було дано "Закон" (Десять заповідей) як моральний ідеал, та "приписи" — юридичний "кодекс" для повсякденності (пор. "юс" і "вос" римлян або "божий суд" у давн. слов'ян). Це базувалося на визнанні реального "жорстокосердя" людей, про що прямо зауважив Христос. В Нов. Завіті вже знято формалізм та ригоризм суто юридичного кодексу юдеїв і натомість висунуто дух "Закону", Декалогу, чинення по совісті. К. виразно спирається на христ. досвід. Досить детально регламентуючи "звичаєве право", він разом з тим підкреслює в своїй дидактичній частині ролі сумління, моральної висоти. Заповідано п'ять нов. "стовпів" (арканів) віри: іман (сповідання Єдиного Аллаха і Мохаммеда як Його Пророка), саяят (шоденна п'ятиразова молитва), наум (щорічний піст Рамадану), зак'ят (милостиня): кожен має щорічно віддавати 1/40 достатку на бідних, хадж — паломництво до Мекки. Це є певним аналогом Декалогу Біблії. Проте якщо Христос прийшов "не руйнувати, але виконати" Закон та пророків і не додавав нічого до Десяти Заповідей Божих, а лише звів їх до "двох": любити Бога й ближнього, — то Мохаммед, як ми бачимо, фундає власний Закон. Оповідач тексту К. змальовує себе як відроджувача "віри Ібрагіма" без зайвих побутових деталей (вони стануть предметом зацікавлення в хадисах). Він стає у К. центр. постаттю людської історії, на котрого, за К., вказують навіть Євангелія. Разом з тим, Мохаммед підкреслює, що він не є чудотворцем, що він — звичайна, смертна людина: він подає такі факти зі своєї біографії, які не відповідають штампам героїчної поведінки (втеча до Медіни, напр.). Ареталогічні деталі з'являються знову-таки в його пізніших "життях". А проте постать Пророка має функцію "взірця", "досконалої людини", подібно до того, як постать Христа править за ідеал в христ. світі.

Нарешті, слід відзначити характер худож.-естет. рішень автора К. "Аллах красивий та любить красу" — характерна позиція Мохаммеда. Він виступає як надзвичайного масштабу новатор, який, подібно до Гомера, на межі фольклору й писемності, будучи ще неписемним особисто, створює, по суті, араб. літ. мову, одразу ж засновуючи складну, невимущену жанр. структуру. Після Корану бурхливо розвивається трад. араб. лірика, виникають нові галузі науки й освіти, писемна історія. При всьому тому Мохаммед різко відмежовувався від поганських поетів-пророків не лише ідеологічно. Досліджено, що його втомлювали рими й, навіть цитуючи вірші, він нехтував збереженням ритму. Зберігаючи почуття езотеричного, пророчого слова, навіть

погоджуючися з тим, що виклад його досить "темний", автор К. проте прагнув до невимущеності й розкнутості. Перед нами перший і єдиний в своєму роді зразок араб. ранньої прози, що виникла на основі нар. мови (медінський діалект) й відзначається багатством простих тропів (навіпаки, метафори чи метонімії тут нечасті). Щодо манери викладу у К. існують полярно протилежні думки: від оцінки "шедевр" до повного заперечення літ. можливостей оповідача. Вже в сер.-віч. араб. світі поряд з надзвичайним піететом до К. спостерігалися й відверті пародіювання його стилю ("Послання про янголів" Ауль-Алли аль-Маарі та ін.). Та найчастіше скептичне ставлення до цієї кн. висловлювалося європейцями, котрі не могли збагнути своєрідної логіки Сх. К. є святинєю в очах більш як мільярду мусульман у сьогонішньому світі. Це спонукає європейця з особливою увагою поставитися до своєрідності цієї вел. кн. людства та її ролі у формуванні культури планети.

Хоча сам Мохаммед, виявляючи неабияку філол. інтуїцію, заборонив будь-які переклади свого тв. з араб. мови (звіди, зокрема, й поширеність араб. графіки на Сх.), переклади сьогоні — єдина для багатьох можливість ознайомитися з К., який досить рано перекладали на різні мови Європи. В Рос. імперії текст був відомий з XVIII ст., коли К. було перекладено для Петра І. Ще раніше з'явився фрагментарний білор. переклад: ним послуговувалися білор.-лит. татари. В XIX ст. К. почасті перекладено було Д. Богуславським, Г. Саблуковим та А. Кримським. Відомі також повний переклад з оригіналу укр. мовою О. Абраньчука-Лисенецького та Я. Полотнюка (Львів). Уривки з нового перекладу К. публікувалися в журн. "Всесвіт" (1990, № 6). Найбільш поширений переклад в наші дні — рос. акад. І. Крачковського (1963). К. бував часом джерелом насаги для деяких видатних майстрів л-ри Зх. й слов'янства. Мотиви з К. використовували Й. В. Гьоте та Рюккерт. В Росії він став взірцем для стилізації О. Пушкіна ("Наслідування Корану").

В укр. л-рі мотиви з К. розвивали П. Куліш, І. Франко, Леся Українка, А. Кримський.

Семен Абрамович

КОРАНІЧНІ СЮЖЕТИ — група сюжетів, які конденсуються навколо постаті Мохаммеда, членів його родини, героїв епохи раннього ісламу та більш пізніх "святих" (хоча сам Мохаммед подібний культ "святих" заперечував). В Корані практично відсутня сюжетика; там викладено віровчення як таке, епізоди чи події з життя засновників ісламу виступали як певні ілюстрації, на відміну від Біблії, в котрій історія є одним з найважливіших моментів. Саме тому Коран потребував коментарів і "доповнень", на взірць єврейської "мішни" (заповнення прогалин бібл. розповіді вигаданими історіями). Безліч мандрівних мудреців Сх. на початку формування ісламської духов. спільноти коментували Коран, розповідали історії про

Пророка та його родину, створювали й власні сюжети. Ці тв. почасті було записано з метою протиставити поганській сунні ("шлях", "приклад"), тобто доісламській зб. морально-правових приписів, нову, мусульман. сунну, яка будувалася на прикладі "взірцевої людини" Корану Мохаммеда та не менш досконаліх членів його родини. Виникає особливий жанр — хадіси, тобто розповіді про вчинки та проповідь Мохаммеда. Ці історії почали записуватися чи не одразу ж після смерті Пророка. Але спогади тих, хто знав його особисто, інколи перепліталися з фантастикою. Протягом IX-X ст. було складено кілька зб. хадісів. Найавторитетнішими вважають лише кілька (інколи — 2, інколи — 6). В першу чергу це "Аль-Джамі ас-Сасіх", тобто "Істинне зібрання", створене аль-Бухарі бл. 1000 р. тому. Ситуація відбору хадісів типол. нагадує групування та відбір історій євангелістів навколо "логій" (записів повчань Ісуса Христа); подібність до Біблії полягає й у тому, що зб. хадісів звичайно передують існад — перелік імен усіх осіб, які передавали цю історію протягом поколінь (пор. кн. родоводу Ісуса в Євангелії від Матвія тощо). Мугаддіс — збирач цих сюжетів — мав бути вченим дослідником, авторитетом; існували школи мугаддісів. Зібрано та опрацьовано було тисячі сюжетів. В хадісах акцентовано містичні переживання Пророка, його близькість до неба або багата життєва мудрість, напр.: "Передають зі слів Айші (улюблена жінка Пророка — С.А.), Харіс бян. Хішам якось запитав Пророка Мохаммеда: "О посланнику Аллаха, як приходять до тебе одкровення?" Посланник Аллаха відповів: "Інколи я чую щось подібне до дзвону, й це впливає на мене сильніше від усього, а коли мовлене ним (янголом) залишається в мені, він покидає мене. Інколи ж янгол постає переді мною в образі людини й говорить зі мною, а я запам'ятовую його слова". Айша сказала: "Я бачила, як в один з дуже холодних днів йому було послане об'явлення, а коли воно закінчувалося, то справді, чоло його було вкрите потом". Або: "Передають зі слів Абу-Хурайрі, що Пророк сказав: "Віра є те, що вміщує в собі більш як 60 різних частин, одна з яких — сором".

З цих передань складається сунна — священне передання ісламу, яке містить сотні тисяч сюжетів, котрі, проте, часто повторюються; так, аль-Бухарі вивчав не менш як 600 000 хадісів, але, вилучивши всілякі повтори, залишив 2134 (з повторами — 7563). Доповнюючи передання Корану про життя Мохаммеда, його проповідь, родину, втечу до Медіни тощо, хадіси розповідають біографію Пророка розповідями про чудеса, які сталися при його народженні, змальовують в інтонаціях героїчного епосу його боротьбу з поганями, розповідають про чудесні зцілення, відкриття водних джерел тощо. На думку А. Кримського, подекуди сюди вливалися сюжети з місцевого фольклору (доісламських, з "псевдомусульман." джерел). Кусас, сер.-віч. ісламські місіонери, мали виразний смак до ареталогічних деталей при відразі до хронологізації, як, скажімо, Солейман

Тейліл з Басри (VIII ст); вони радо переказували, скажімо, сюжет про "розтинання" Мохаммеда янголами на частини перед об'явленням тощо.

Особливу групу сюжетів становить корпус текстів, пов'язаних з долею халіфа Алі, двоюрідного брата Пророка, який був одружений на його дочці Фатімі й загинув після смерті Мохаммеда в боротьбі за владу. Алі був чудовим оратором. Його промови та вислови, зібрані в X ст. аш-Шаріфом ар-Раді (зб. "Шлях красномовства") стали "шіїтською сунною" поруч з деякими хадісами трад. сунни. Справа в тому, що в ісламі виник напрямок шіїтів, який визнає Алі за святого й шанує тільки ті хадіси, в котрих про нього згадується. Шіїти склали таку не визнану ортодоксальним ісламом оповідь про Алі (хабар); зб. таких оповідей (ахбар) становить власне шіїтські хадіси. Тут розвинуто цілу міфологію про Алі як "першого імама", 12 нащадків якого (аж до таємничого зникнення останнього з них — Хусейна) вимальовуються як єдині законні спадкоємці Мохаммеда. Шіїти навіть додали до самого Корану ще одну суру про Алі ("Два світила"). Існував також жанр "кісас ал-анбія" — сказання про пророків, типологічно однорідний з хадісами.

Весь цей корпус текстів виникає тому, що самих лише приписів Корану було недостатньо для вирішення різних моральних та юридичних проблем. На основі Корану виникає також різноманітна проза (богословська, наук.-природнич. іст. та географічна, ділова л-ра та ін.); з VIII ст. можна вже твердити про розвинену мусульман. л-ру, яка пов'язана з Кораном так само нерозривно, як сер.-віч. христ. словесність Європи або єврейський Талмуд — з Біблією. Своєрідний момент у розвитку К.с. — **контамінація** їх з бібл. мотивами.

Проте сер.-віч. араб. л-ра не зберегла повною мірою суворих традицій бедуїнської епохи: араби, що перейшли до землеробства й часто до міського способу життя, переживали політ. пертурбації (напр., намагання династії Омейядів втриматися при владі). Араб. лірика сер.-віччя довго трималася панегіричного щодо Корану тону (напр., вірші Джаріра про Мохаммеда, котрий є "мудрий та справедливий у всіх земних справах"), але скоро оновлена **касида** та **газель** — лірика кохання — витісняють К.с. зі сфери поезії, а легенда про Лейлу та Меджнуна стає своєрідною емблемою араб. лірики взагалі. Виникають шокуючі постаті на зразок гедоніста Абу-Новаса, що оспівує вино та всі види кохання. Іранський вплив довершує цей процес. Певною мірою піетет до К.с. відновлюється в поезії суфіїв (Ансарі, Джамі та ін.), але це дещо межувало з ерессою (напр., емблематика вина як рел. екстазу у Омара Хайяма). Загалом в епоху "араб. Відродження" (XII ст.) спостерігається певна секуляризація К.с.

Знає араб. поезія й пародіювання К.с., як, напр., "Послання про прощення" Абу-ль-Ала-аль Маарі, що є сатир. переспівом сюжету мандрівки

до загробного світу бесіди героя цього тв., богослова Ібн аль-Каріха з дядьком Пророка Хамзою, з халіфом Алі і з самим Мохаммедом, картини райського буття описано, м'яко кажучи, розкуто (X-XI ст.). Ця традиція не переривається до наших часів (див.: **Сретична л-ра**). Та, назагал, л-ру іслам. країн характеризує беззастережний пієтет до Корану та його натхненного творця. Проте значних літ. тв., що вшановували б Мохаммеда чи його близьких, не могло виникнути, бо поезія була, за Кораном, справою від релігії далекою. Лише в фольклорі, і то переважно неараб. країн, наважувалися оспівувати Пророка засобами, що були їм доступні. Це іранські нар. драми про Мохаммеда та його онуків і т.п. Характерно, що й в араб. фольклорі є сюжет про початок життя Мохаммеда, його торговельні справи, охамме про одруження з Хадішею тощо.

Навпаки, на Зх. Мохаммеда сприймали довго крізь призму ворожнечі двох світів з часів хрестових походів, як втілення антихриста. В сер.-віч. європ. л-рі він виступає як навіжений та шарлатан, місце якому — в найнижчих колах пекла (франц. "Роман про Магомета", 1258; нім. варіанти цього сюжету в ті часи, Данте Аліг'єрі та ін.). Сповнена пересторог була й передмова Лютера та Меланхтона до видання лат. перекладу Корану XVI ст. Робертса, так само, як і коментарі Л.Марраччі (XVII ст.).

Репутацію К.с. підвищує епоха Просвітництва. У творі "Життя Магомета" (Франція, 1730) міститься вже повна апологія Пророка. Енергійно зосередив увагу на постаті Мохаммеда Вольтер, який кінець-кінцем подає свого героя як вел. іст. діяча, одночасно автор залишається вірним й просвітницькій концепції, згідно з якою релігія є обов'язково облуда, і робить творця Корану "вел. брехуном" (трагедія "Фанатизм, або Пророк Магомет"). Тут годі говорити про об'єктивність та історизм, бо сюжет побудовано на "віроломстві" й "жорстокості" Мохаммеда, який бушімто в обложеної Мецці руйнує родину начальника міста з любові до зла й невгамовного властолюбства. Проте в іст. тв. "Коран і Магомет" Вольтер поставив проблему іст. відтворення легендарної долі творця Корану. Трагедія була предметом зацікавлення європ. громадськості (переклади нім. та англ. мовами, в т.ч. й зроблені Й.В.Гьоте). Автор надихався історією Алі та Фатіми, і його лір. твір написано у формі монологу Мохаммеда. Саме Гьоте в своїх фрагментарних перекладах вольтерівського тв. і в наук. штудіях, так само, зрештою, як і в "Східнозахідному дивані", започатковує традицію шанобливого й серйозного вивчення К.с. та стильових традицій Корану. На нім. ґрунті ці зусилля підтримано цілою когортою поетів (К.фон Гюндерода: вірш "Сон Магомета в пустелі", 1804, драма "Магомет-Пророк Мекки", 1805; Г.Х.Браун: драма "Смерть Магомета", 1815; орієнталіст Й.Гаммер-Пургшталь: вірш "Фанфара святого суду", 1806, та драма "Магометове завоювання Мекки", 1823). Ці поети зосередили

увагу на образі засновника ісламу, шоправда, дещо християнізованому, як у К.фон Гюндерода, або, в дусі нов. іст. прози, на його стосунках з жінками тощо. Тема ця не згасає й на рубежі XIX-XX ст., хоча набуває суто сатир. рис. Слід відзначити еспресіоністичні інтерпретації: новелу А.Шеффера (1926) та драму Ф.Вольфа (1924), в яких Пророк виглядає св., духов. піднесеною особою.

В л-рі пд. слов'ян-християн К.с., мабуть через відому ідіосинкразію до ісламського поневолення, майже не помітні, хоча й зустрічаються у творчості болг. або боснійських слов'ян-мусульман. Переказ К.с. для поль. читача було зроблено Р.Півінським ("Міфи та легенди в країні Пророка", 1983). На рос. ґрунті О.Пушкін створив стилізацію "Наслідкування Корану", тонко передавши високий спіритуалізм оригіналу.

В укр. л-рі К.с. є у П.Куліша, Лесі Українки, І.Франка, хоча це лише епізодичні ситуації. Чи не найбільш глибоко й тонко відчував та передав у своїх стилізаціях поетичність мови Корану та сам дух "ісламської естетики" А.Кримський (напр., у циклі "Мусульманський рай. Любощі та раювання" вислів Пророка про те, що він любить три речі — молитися, спостерігати красу жінок та вдихати аромати — відлунується такою поет. декларацією: "Із грудей рветься ширий голос: "Я ваш, о мусульмани!")

Семен Абрамович

КРИВАВА ДРАМА (трагедія помсти, кривава трагедія, кривава мелодрама, сенекіанська драма) — драм. жанр, що існував практично у кожній європ. л-рі доби Відродження, в якому основна увага приділялася зображенню різноманітних кривавих сцен, насильств і смертей.

Витоки К.д. знаходяться у драмах давньорим. філософа й письменника Сенеки (4 до н.е. — 65 н.е.), який зображував різноманітні жахи та вбивства. Подібні мотиви знаходимо також у героїчних поемах народів Європи (нім. "Пісня про Нібелунгів", франц. "Пісня про Роланда", ісл. "Пісня про мого Сіда"); розрубані тіла, мозок, що витікає з черепа, кров, яка летить, відрубані кінцівки вказували на доблесть лицаря, його безстрашність і силу.

Найбільший розвиток К.д. отримала в Англії. де захоплення ант. трагедіями, зокрема Сенекією, збіглося з реакцією на кризу гуманізму: війни всіх проти всіх, боротьба за егоїстичні інтереси особистості, укріплення абсолютистських режимів. Розгул жорстокості й свавілля особистості посилювалися крахом усіх патріархальних зв'язків між людьми в сусп-ві.

Гуманісти гостро критикували дійсність і водночас доходили висновку про мінливість свого попереднього ідеалу вільної особистості, виявивши закладені у ній демонічні страшні сили, які несли в собі злочини проти людства. П'єси викликали жах, але не пробуджували думки, не піднімали питань про сенс життя й про долю людини. В К.д. 2-ої

пол. XVI ст. проповідувалася похмура життєва філософія: в світі панує злоба, мінливість долі, нетривкість шастя, нікчемність будь-якої величі. Життя людини порівнювалося з кораблем у розбурханому морі, а драматурги вчили глядачів підкорятися долі й не гнути кирпу у хвилину шастя.

К.д. як жанр має низку специфічних особливостей. Сюжет базувався на придворних інтригах чи на мотивах помсти. Герої К.д. відрізняються від героїв ін. жанрів саме безоглядною жорстокістю та мстивістю. Так, єврей Варрава з п'єси К.Марло "Мальтійський єврей" (1589) за допомогою турків мститься мальтійським лицарям за кривди й приниження. Т.Кід в "Іспанській трагедії" (1587) зображує символічний образ Помсти, яка у фіналі після вирізування усіх дійових осіб останнього акту стверджує, що всі її бажання "задоволені горем та кров'ю". К.д. властиве своєрідне трактування категорії "трагічне". Воно розумілося як зображення всляких злочинів, що викликали страх і жах у глядачів. У драмах очевидна пекуча зацікавленість злом у різноманітних його видах і проявах: насильство над людиною, злочин, жадоба кривавих вчинків, патологічні, збочені пристрасті, зображення численних смертей, жорстокостей і кровопролиття. Така низка лиходійств дозволяла тримати глядача в постійній напрузі й зумовлювала нові повороти інтриги. Це була специфічна форма худож. усвідомлення дійсності як єдиний спосіб справити на аудиторію найбільший емоційний вплив.

К.д. була поширена й у л-рі Італії (Дж.Чинтіо "Орбекка", 1514), Іспанії (Х. де ла Куева "Сім інфантів Лари", бл. 1580 р.).

Андрій Близняк

КСЕНІЯ (грец. *xenia* — гостинність, від *xenos* — іноземець, *xenios* — подарунок гостеві) — близький до епіграми дотепний вірш, що містить похвалу або дружнє повчання, спрямоване до адресата. Якщо в епіграмі адресат негативний персонаж, то в К. — позитивний.

У стародавн. греків і римлян К. називали подарунки господаря гостям під час застілля. Пізніше ними стали іменувати застільні вірші — мініатюри епіграмного та афористичного типу. Творцем жанру вважається давньорим. поет Марціал, якому належить збірка "Ксенії" ("Гостинні"). До К. зверталися нім. поети Й.В.Гьоте та Ф.Шіллер, поляк Я.Івашкевич (зб. "Ксенії та елегії").

В укр. поезії жанр К. зустрічається рідко, хоча зразки її наявні вже в давн. л-рі. К. можна вважати вірші під назвою "Епіграми" (1708) Івана Максимовича, що є дружніми порадами читачеві морально-філос. змісту.

У нов. л-рі до цього жанру звернувся І.Франко в циклі "Епіграмати і ксенії" 1874 ("Думаєш, плакати нам треба...", "Других похибки ти збираєшся поправляти...", "Тихо трудячись..."). Дидактичні за змістом К. циклу мають безіменного

адресата, автор у полемічній формі подає добрі поради, спрямовані на подолання негативних рис його характеру та на правильне розв'язання ним сусп. проблем.

Юрій Клим'юк

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ШКОЛА

— методологічна школа у літ.-знавстві та мист.-знавстві, дуже поширена у Зх. Європі, США і слов'ян. регіоні з сер. XIX ст. Визначається також термінами "позитивістська" та "соціологічна". Філос. основою школи є позитивізм, що визнає лише досвід, точні методи вивчення фактів у сфері природи, соціології, історії та культури. Засновник школи — франц. філософ, теоретик л-ри та мист-ва Іпполіт Адольф Тен (1828-1893), який, проте, на відміну від філософів-позитивістів, висунув ідею причинності, закономірності фактів. Він спирався на історизм Й.-Г.Гердера, естетику Г.Гегеля, концепції франц. істориків Ф.Гізо, О.Тьєррі, Ф.Міньє, які розглядали розвиток ідеологічних форм у зв'язку з економікою та класовою боротьбою. Найважливіші принципи методології школи було сформульовано Теном у "Вступі" до "Історії англійської літератури", де автор висунув тріаду — "раса", "середовище", "момент". Уявляючи "расу" як "групу народів" і окр. народи, Тен вважав, що їм притаманні іст. стійкі фізіологічні, психічні та соц.-побутові властивості, які впливають на мист-во (л-ра лат. народів має клас. характер, германських — просякнута романтизмом). "Середовище" за Теном — географічні особливості, політ. обставини, "стан умів" і в ряді випадків економічні умови, хоча він не усвідомлював складної взаємодії економічних, політ. та ідеологічних факторів, надмірно апелюючи до людської природи. З погляду порівн. літ.-знавства найцікавішим є поняття "моменту", яке Тен трактував як наявність чи відсутність традицій у худож. творчості, хоча він і не створив методику порівн. аналізу подібних і відмінних явищ л-ри та мист-ва. У гол. працях "Історія англійської літератури" та "Філософія мистецтва" (1869) Тен широко застосовує практику порівн. вивчення, різні типи синхронних та діахронних зіставлень: сатири В.Теккеря й Дж.Свіфта, творчості Маколея з франц. істориками, А.Теннісона з гуманістами Відродження, героїв В.Шекспіра, Теккеря з мольєрівським Тартюфом. Крит. оцінюючи біологізовану та психологізовану соціологію Тена, суч. літ.-знавство бачить у його працях дальший розвиток іст. методу, що лежить і в основі порівн. аналізу.

Методологія Тена стає школою з допомогою його послідовників. Франц. учений Г.Лансон (1857-1934), відкидаючи спроби свого співвітчизника "наслідувати фізичні формули", підкреслив значення порівн. аналізу. Ще далі пішов у цьому напрямку нім. історик л-ри та миствознавець Г.Гетнер (1821-1882), автор шеститомової "Історії всезагальної літератури XVIII століття". У праці встановлено взаємовпливи та взаємодії л-р Англії,

Франції і Німеччини; літ. процес Європи розглядається як явище всесвітньої л-ри. Необхідність поєднання методології Тена з засадами порівн. літ-знавства та біографічної школи Ш.О.Сент-Бьова знайшла втілення у працях дан. критика та історика л-ри Г.Брандеса (1842-90).

У слов'ян. країнах культ.-іст. школа отримала найбільше поширення у теор. концепціях та дослідженнях "поль. позитивізму". Тут передусім вирізнялась діяльність літ-знавця й теоретика мист-ва П.Хмельовського (1848-1904), цього, за визначенням І.В.Ягича, "пол. Белінського". Він погоджується з Тенісовською тріадою як способом пояснення л-ри. Розглядаючи гол. чином поль. л-ру, він вдавався і до порівн. аналізу. Такою є кн. "Жінки Міцкевича, Словацького і Красінського" (1873). Найчастіше ці зіставлення обмежувалися рамками нащ. чи зх-європ. л-ри. Активним прибічником іст.-соціологічної інтерпретації творів л-ри та мист-ва в дусі Тена був поль. художник і критик С.Віткевич (1851-1915). Він розвивав гол. чином психол. тенденції К.-і.ш.. Продуктивним у його книзі "Мистецтва і критика у нас" (1891) є положення про необхідність миствознавчого виходу за межі традицій ант. мист-ва, заклик вивчати мист-во "чудового Сходу". Віткевича у його порівн. характеристиках більше захоплювало виявлення нащ. самобутності. До літ-знавчого "поль. позитивізму" приєднувалися Б.Прус (1847-1912), автор "Слова про позитивну критику", художник А.Сигетинський (1850-1923), який, критикуючи академізм, виступав за демократичний живопис. Критик В.Бялоблцький (1861-1888) підкреслював необхідність зв'язку л-ри та політики, вивчення літ. спадщини.

Прийом К.-і.ш. коригувалися порівн. вивченням л-ри та фольклору у дослідженнях чех. компаративіста Ф.Вольмана (1888-1969) "Порівняльна методологія слов'янської словесності" (1936), "Дух і цілісність слов'янських л-р" (1948), "Слов'янська спільність у мовному та літературному відродженні у слов'ян" (1958), "Слов'янська ідея у Шафарика і Шевченка" (1961).

У Словащині впливу Тена зазнав поет, прозаїк і критик С.Гурбан-Ваянський (1847-1916). Він видозмінив його "філософію мист-ва", надаючи вел. значення народності та нащ. кореням мист-ва, а також рел. свідомості.

У Болгарії основи культ.-іст. методології заклали акад. І.Д.Шишманов (1862-1928). Він розвивав психо-соціологічні аспекти К.-і.ш. Поширенню порівн. літ-знавства сприяли праці Шишманова про болг.-рос. та болг.-укр. літ. відносини, про роль творчості Т.Шевченка для болг. л-ри. Культ.-іст. підхід до літ. явищ у поєднанні з естет. аналізом характерний для автора "Історії нової болгарської літератури" Б.Пенева (1882-1927), який також наголошував на значенні суб'єктивних, психол. факторів творчості, як і ученя Шишманова та М.Драгоманова М.Арнаудов.

Значним представником К.-і.ш. був словен. дослідник І.Пріятель (1875-1937). Він вивчав

творчість словен. та рос. письменників у зв'язку з соц.-іст. умовами та врахуванням світ. літ. процесу в працях "Попередники та ідейні обгрунтовувачі російського реалізму" (1921) та "Достоевський і Толстой" (1938).

У рос. літ-знавстві К.-і.ш. мала сусп.-знавчий характер і впритул підійшла до порівн.-іст. методу. Найбільш послідовним її виразником був акад. О.М.Піпін (1833-1904), який залишив величезну спадщину з історії рос., слов'ян. л-р, методології, фольклористики, етнографії, історії сусп. думки. Він вважав л-ру частиною сусп. історії та заг. духов. культури. Піпін виступив пропагандистом вивчення давн. рос. л-ри, передумовою якого вважав вивчення слов'ян. л-р. Зближення рос. л-ри з л-рами Зх. Європи він вважав неминучим. Ідеї Піпіна сприйняв акад. М.С.Тихонравов (1832-93), який ще раніше від Піпіна висловив думку про неможливість вивчення нов. рос. л-ри "поза всяким зв'язком з попереднім літ. розвитком", першим у дослідженні рос. л-ри застосував порівн. метод, паралельні екскурси в історію зх.-європ. л-ри. З культ.-іст. позицій починав вивчення л-ри та фольклору акад. О.Веселовський (1838-1906). Але методику Тена він суттєво видозмінив: поєднав культ.-іст. дослідження л-ри й фольклору з методикою міфол. та порівн.-іст. шкіл, подолав властиву послідовникам Тена недооцінку специфіки л-ри.

Київський проф. А.А.Шахов (1850-1877) убачав головне завдання у дослідженні зв'язку літ. типів з іст. обстановкою, що їх породила: А.І.Кирпичников (1845-1903) підкреслював соціологічний характер тенівської школи і еволюціонував, як і Веселовський до порівн.-іст. літ-знавства. На такій же позиції стояв М.Н.Розанов (1858-1936). Представники ін. літ-знавчих шкіл у Росії, як Ф.І.Буслаєв, М.І.Сухомлинов, Д.М.Овсянко-Куликовський, П.Н.Сакулін також різною мірою представляли К.-і.ш. Рос. варіант її зазнав впливу ідей В.Белінського, який прагнув поєднувати іст. принцип вивчення л-ри з естет.

У літ-знавстві та критиці України концепції К.-і.ш. поширилися у 80-90 рр. XIX ст. Найпослідовніше вони виявилися у крит. спадщині В.П.Горленка (1853-1907), який отримав освіту у Парижі. Сприйняту у Тена методологію він виявив у рецензіях на "Очерки истории украинской литературы" Н.І.Петрова (1884) та дослідження В.Шенрока "Ученые годы Гоголя" (1887), вказуючи на недооцінювання впливу "середовища". Тут намітилась певна еволюція позитивістської та соціологічної домінанти тенівської методології до порівн. аналізу. Ця тенденція отримала найчіткіше втілення у працях М.П.Драгоманова (1841-1895). Сприйнявши ідею іст. нащ. та соц. зумовленості л-ри, він у низці досліджень ("Слов'янські переробки Едіпової історії", 1874-91; "Два українські фавль та їх джерела", 1886 та ін.) висунув ідею необхідності вивчення взаємовпливів усної та книжкової поезії,

виявлення "інтернаціонального" у "нащ." укр. формі, шляхів міжнар. зв'язків укр. народу. Порівн. метод, на його думку, має великі можливості у розкритті интернащ. змісту світ. культури та л-ри, особливо в умовах, коли розвиток цивілізації сприяє зближенню духов. завоювань народів. Поділяючи принципи К.-і.ш., Н.П.Дашкевич (1852-1908) застосував порівн. аналіз для вивчення зх.-європ. та слов'ян. л-р. Такими є дослідження "Мировая скорбь, мрачное мирозерцание и пессимизм в западноевропейской поэзии нового времени" (1895), "Несколько следов обшениа южной Руси с юго-славянами между прочим в думах" (1904). У фольклориста, етнографа та літ-знавця М.І.Сумцова (1854-1922) поєднання культ.-іст. та порівн.-іст. методології знайшло вираження у працях про Шевченка, І.Франка, М.Старицького. Його "Етюди об А.С.Пушкине" побудовані на зіставленні віршів поета та укр. нар. поезії.

Порівн. метод у поєднанні з раціональними положеннями тенівської методології, сприйнятої через призму революційно-демократичної естетики, утвердиться у літ-знавчих і крит. працях Франка. Прагнення до виходу за межі Тенівської тріади знайшло втілення у роботах В.Н.Перетца (1870-1935). Не заперечуючи її впливу на л-ру, він не є прибічником "універсального" методу, а єдиний метод заміною серією окр. прийомів, серед яких переважав порівн. підхід. Такими є дослідження Перетцем іст. зв'язків рос. та укр. віршевої поезії та пісні XVI-XVIII ст., зв'язків сюжетів старовинних повістей і апокрифів з рос. казкою. Почасти він використовував прийоми формального та біографічного аналізу.

К.-і.ш. вже у своєму зародженні містила передумови порівн. літ-знавства. Представники школи після поширення її ідей у країнах європ. регіону розширили зв'язки зі школою порівн.-іст. літ-знавства, що розвивалася паралельно, запозичивши у неї та самостійно розвиваючи методику порівн. аналізу. Послідовники тенівської тріади використовували порівняння синхронних і діахронних літ. явищ, розширили регіональні кордони їх взаємодії. Зрощення принципів цих двох найважливіших літ-знавчих шкіл XIX ст. більш інтенсивно відбувалося у слов'ян. країнах.

Микола Нефьолов

КУМУЛЯТИВНА КАЗКА (від лат. *cumulare* — накопичувати, збільшувати), — жанр.-композиційний різновид **казки про тварин**. Ін. назви — ланцюгова або ланцюгоподібна казка. Основна засада побудови К.к. — повторюваність подібних ланок-епізодів у той спосіб, що кожен наступний підсилює перешкоди, про які йшлося в попередньому (прийм. композиційного клімаксу). Можливе просте поєднання ланок оповідного ланцюга за схемою **a+b+c...**, або з повторенням усіх попередніх епізодів за схемою **a+(a+b)+(a+b+c)...** Розв'язка настає з появою останньої діючої особи (ведмідь у "Рукавиці", мишка в "Ріпці") або всі ланки повторюються у

зворотному порядку аж доки розв'язується ускладнення, що мало місце в першій ланці. Так у казці "Коза-дереза" цап післяв козу за горіхами, вона не повертається. Цап звертається до вовків, аби вони загнали козу додому. Коли ті відмовляються, цап звертається послідовно до ведмедя, людей, дрюччя, сокири, каменя, вогню, води, бурі. Буря жене воду, вода їде гасити вогонь, вогонь — палити камінь, камінь — тупити сокиру, сокира — рубати дрюччя, дрюччя — бити людей, люди — полкувати ведмедя, ведмідь — дерти вовків, вовки — гнати козу, коза повертається до цапа з горіхами. К.к. бувають формульні (формули можуть бути пісенними), "Колобок", "Ріпка", "Коза-дереза", "Гарбузова родина" або оповідно-спокойні: "Звірі в ямі", "Зимівка звірів".

Кумуляція може бути засадою побудови тв. й в ін. казк. і неказк. жанрах. Приклади кумуляції в побутовій казці "Калиточка" — рос. варіант "Міна", або популярний міжнар. сюжет "Ступінювання злих новин" (за показником казк. **сюжетів** С.Томсона — 2030). Слуга розповідає панові (пані) про прикрі події, що сталися за відсутності господаря в маєтку: починається начебто з малого: помер песик, далі ланцюгове поєднання епізодів аж до повідомлення, що згорів палац, а пані (пан) заподіяла (заподіяв) собі смерть.

Досить часто зустрічається кумуляція в необрядових піснях: "Ти ж мене підманула", "Ой служив я в пана та й перше літо", євр. пісня "У неділю бульба".

Анатолій Волков

КУПАЛЬСЬКІ ПІСНІ — один з циклів **календарно-обрядової поезії**. Їх співали найбільше на свято Івана Купала — в ніч з 23 на 24 червня (з 6 на 7 липня за н.ст.), але починали співати за кілька днів до самого свята й далі співали до Петра, тобто до 29 червня. Це було свято літнього сонцестояння (сонцезвороту), що в той чи ін. спосіб відзначали всі індоєвроп. народи: напр., нім. *Sonnenuende*, англ. *Midsummer day* або *St. John's Eve*, поль. *sobotka* (а втім іще в XIX ст. в сх. і центр. частині Польщі свято під укр. впливом звалось *kupalnockska* або *kupalnecko*). Купало — давн. сх.-слов. бог родючості, врожайного літа, лікарських рослин та добробуту. Йому в жертву приносили хліб як гол. плід землі. У давнину була справжня **містерія** К., але з неї збереглися лише уламки. Перша згадка про купальські свята зафіксована під 1263 Іпатіївському літописі: "Накануне Івана дня, на самая Купалья". Христ. церква боролася проти святкування Купала. Отож наші давні письменники ставилися до нього гостро негативно (XVI ст. — "Життя Володимира", XVII ст. — "Синопис" І.Гізеля, І.Вишенський, "Густинський літопис"). У цьому літописі читаємо: "Купало б'яше бог обилія, якоже у Еллін Церез, ему же безумни: за обиліе благодареніе приношаху в то время, егда імяша настати жатва. Сему Купалу-бісу еше і донині по нікоіх странах безумні пам'ять совершають, наченше іюня 23 дня, в навечеріе

Рожства Іоанна Предтечі, дає до жатви і даліє сишевим образом: с вечера собираются простая чадь обоого пола, і соплетают собі вінши із ядомого зілля, іли коренія, і, препоясавшеса білієм, возгнетають огонь. Инде же поставляють зеленую віть і, емшеса за руці, около обрашаються окрест оного огня, поюше свої пісні, преплетают Купалом. Потом през оний огонь прескакують, оному бісу жертву собі приносять». Боротьба проти купальських свят вел. мірою пояснювалася тим, що в давнину вони набирали оргіастичного характеру з ритуальними ставесими відносинами. (Пам'ят про це зберегалася в англ. пареміях про "святоянське шаленство"). Внаслідок впертої боротьби церкви проти поганства свято Купала злилось зі святом Івана Хрестителя (Предтечі). Таке злиття полегшувалося тим, що Іван Хреститель хрестив Ісуса водою. Подібне пристосування язичницького свята до христ. календаря — поширене явище.

Літнє сонцестояння — найдовший день, отже, вважалося, що в цей день найбільша сила природного твор. первня. Цим пояснюються купальські обряди й пісні. Найголовнішими частинами обрядів є купальські вогні та плетіння вінків. Купальські вогні — частина культу вогню. Для запалювання ватри тертям двох дерев добували "живий вогонь". Біля вогнища водили хороводи з піснями й стрибали через вогонь, прощалися з весною, робили, а відтак спалювали, рубали або закопували в землю опудало Купала (Кострубонька) — чи Марени (Мари) — богині зла й смерті. Купальські вогні мали магічне значення; з од. боку, ними прагнули забезпечити себе від хворості, смерті, відьом, шкідливих духів; з ін. боку, купальські вогні мали відношення до врожаю.

У К.п. були давні міфол. мотиви, напр., перетворення людей на тварин або рослини ("Горох, горох та при дорозі"). Але найбільше звучала тема шлюбних відносин, угадування майбутнього одруження:

Ой вербо, вербо, вербица,
Час тобі, вербица, розвистися.
Ой, ше ні час, ні пора.
Час тобі, Іванку, жениться.
Ой, ше ні час, ні пора:
Іше моя дівчина молода.
Та нехай-бо до літа, до Івана,
Щоб моя дівчина погуляла,
Та нехай до літа, до Петра,
Щоб моя дівчина підросла.

Дівчата плели вінки з квітів, пускаючи їх за водою (цей обряд пов'язано з добором пари для одруження, бо вінок був символом одруження: наречена прикрашалася вінком). Куди вінок попливе, туди дівчина заміж піде; коли вінок стане — не вийде заміж; коли вінок потопиться — помре. Парубки ловили вінки, а дівчата співали:

Хто віночка пойма,
Той дівоньку возьме,
Хто вінка дістане,
То той моїм стане.

Часом К.п. набирали жартівливого та сатир. звучання, дівчата висміювали хлопців, хлопці кепкували з дівчат.

З погляду господарства це був день, коли (приблизно) починався збір врожаю, отже, заготівля зимових запасів. Тому в К.п. бачимо мотиви косовиці сіна та збору врожаю ("А в бору на плинку"). З цим святом пов'язано багато повір'їв, ворожінь, зокрема, про те, що в ніч на 24 червня треба побачити квітку папороті, що зробить того, хто знайде її, всезнаючим і всебачущим або вкаже скарб. Подібні повір'я існували в Польщі, Чехії, Австрії, Швейцарії, Швеції та ін.

Тематикою та поетикою К.п. споріднені з ін. жанрами обрядової поезії: **веснянками, русальними й весільними піснями**. Вони в багатьох випадках побутували незалежно від купальських свят. Так К.п. про втоплення Ганни співалася на Правобережній Україні як К.п., в Галичині як **гаївка**, на Буковині як побутова. Окр. образи та ситуації з К.п. переходили в **балади та легенди**.

К.п. та обряди відображені в л-рі: М.Гоголь — оповідання "Вечір проти Івана Купала", С.Писаревський — оперета "Купала на Івана" (її переробив галицький письменник І.Озаркевич під назвою "Весілля, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого"), П.Мирний — оповідання "За водою", М.Старицький — п'єса "Ніч під Івана Купала", Я.Стельмах — п'єса "На Івана Купала". Відгомінні К.п. звучать у віршах багатьох укр. поетів: Я.Головацького ("Два віночки"), Б.Грінченка ("З папороті квіт"), І.Манжури ("На Купала"), Дніпрової Чайки ("Під самого Купала"), М.Бажана ("Ніч на Івана Купала"), Л.Костенко ("Ой да на Івана, ой да на Купала").

І в ін. європ. л-рах купальська тема зацікавлювала багатьох авторів. Так, у Польщі, починаючи від "Святоянської пісні про субботу" Я.Кохановського (XVII ст.), звертаються до зображення цього свята С.Гошинський, В.Поль, Ю.І.Крашевський (XIX ст.), М.Ясеньчик, Ю.Тувім (XX ст.). Що ж до зх.-європ. л-р, то досить назвати феєричну комедію В.Шекспіра "A Midsummer Night's Dream" — "Сон літньої (точніше купальської — Л.В.) ночі".

Широко зображено купальські обряди в кінофільмі А.Тарковського "Андрій Рубльов".

Людмила Волкова

ЛАДКАНКА. Слово Л. походить від ладкати — співати **весільних пісень**. Таке слововживання засвідчено "Словарем української мови" (1907) Б.Грінченка, який наводить приклад із зб. М.Номиса "Українські приказки, прислів'я і таке інше" (1874): "Не все те правда, що на весіллі ладкають".

Слово Л. та споріднені з ним слова переважно вживалися в Галичині. Укладачі зб. "Русалка Дністрова" (1837) М.Шашкевич, Я.Головацький, І.Вагілевич розділ публікацій нар. весільних пісень назвали "Ладка", вживаючи його як синонімічне до "весільна пісня". У "Передговорі" "К народним руским пьсьням" І.Вагілевич пов'язує Л. з праслов'ян. часами: "Пьсьнь тоті сут золотим послыдком счасньйших веремеь, коли ше сама лише природа промовляла до рускоь души... У ладканках проколюється також туга". Головацький у кн. "Нарис старослов'янського богослів'я, або Міфологія" (1860) повторює етимологію від Лад — Ладло та пише "Ладканья — на Карпатській Русі називаються весільні пісні". Б.Грінченко ("Словарь української мови", 1907) дає визначення: "Ладканья — весільне співання, а також самі весільні пісні", посилаючись на Головацького, та наводить приклад із зб. М.Номиса "Українські приказки, прислів'я і таке інше" (1874): "Не все те правда, що на весіллі ладкають". У "Етимологічному словнику російської мови" (1910) О.Преображенського читаємо: "м<ало>р<осійське> ладовати, ладковати — співати весільних пісень". Подібно до цього в болгар, македонців і сербів дієслово ладувати значить співати весняних пісень. У болгар під час весілля друга дочка в родині — Ладла — виконує обряд ладуння.

2. У суч. фольклористиці слово Л. вживається точніше: на позначення регіонального (Бойківщина, Лемківщина, Закарпаття) жанр. різновиду весільних пісень. Л. вирізняються ритмо-мелодійною та поет. структурою, манерою виконання. У весільних Л. свашки ладкають про те, що відбувається згідно з обрядом.

3. Л. — пастуші пісні, які поширені здебільшого на Бойківщині. Вони виконуються під час свята Юрія або Зелених свят, супроводжуються плетінням вінків на полонині, прикрашанням нами кожної художини та відпровадженням її до двору. В змісті пастуших Л. відгукується давн. ритуал вшанування сільських тварин. Ритм-мелодійними та словесно-стил. особливостями, а також побажально-величальними формами вони близькі до весільних Л. Дослідники припускають, що пастуші Л. сформувалися як своєрідна вузько регіональна жанр. форма під впливом і на взір весільних Л.

4. У Карпатському регіоні вживається також вислів ладові пісні в значенні купальської пісні.

Л. найбільше вивчали львівські дослідники Ф.Колесса та Р.Кирчів.

Анатолій Волков

ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ЗОНА — сукупність л-р країн Пд. Америки, які мають ряд специфічних спільних рис,

що визначені своєрідністю іст. та культ. розвитку лат-амер. континенту. Ця своєрідність зумовлена трьома гол. чинниками: 1) незавершеністю формування лат-амер. сусп-ва, в якому переплітаються різні іст. форми; 2) безперервним активним процесом метисації; 3) постійною напруженістю між сферами фізичного та духовного, між варварством та цивілізацією.

Оригінальність літ. розвитку Лат. Америки визначається передусім впливом трьох культ. джерел: 1) індіан.; 2) ісп.-порт.; 3) афр. В XX ст. на ці три культ. шари накладається відбиток найбільш радикальних ід.-худож. шукань Зх. Європи та США. Яскравим прикладом взаємопроникнення в духов. житті Лат. Америки є культ "воду" на Гаїті, який поєднує у собі вірування негрів, вивезених з Африки, кат. догмати та місцеві індіан. рел. традиції.

При безперечній спільності всіх лат-амер. л-р., створених на роман. мовах (ісп., порт., фран.), слід розрізняти іbero-амер. л-ру, тобто л-ру всіх ісп.-мов. країн і порт.-мов. Бразилії; індоамер. л-ру (л-ру країн, де переважає індіан. населення — Перу, Болівія, Еквадор, країни центр. Америки, почасти Мексика); афроамер. л-ру (в країнах з помітним негр. культ. первнем — Куба, Бразилія, Венесуела); креольську л-ру, тобто л-ру "білої" частини амер. населення, яка не пов'язувала себе з впливом індіан. та негр. первнів, але водночас була просякнута антиісп. націоналізмом (Аргентина, Уругвай, почасти Чилі).

У своєму розвитку лат-амер. л-ра пройшла декілька етапів. Доколумбів період (до XVI ст.) представлений ст.-давн. **казками й легендами** індіан. племен, які були записані пізніше, а також деякими літ. пам'ятками вел. доісп. цивілізації (ацтекські **міфи** та вірші, епос народу майя-кіче "Пополь-Вух", інкські міфи, легенди та **гімни**, кечуанська **драма** "Ол'янтай").

Л-ра колоніального періоду (XVI-XVIII ст.) характеризується співіснуванням книжної (ісп.) і фольклор. (індіан. та негр.) **традицій** без особливого взаємного впливу. Дух іспанізму та католицизму пронизує всю друковану та рукописну поезію та прозу. Найпоширеніший жанр — **хроніки**, які описують події, пов'язані з відкриттям Нов. Світу, природою і звичаї індіанців. У XVII ст. досить сильний вплив **гонгоризму**. Видатними представниками лат-амер. л-ри цього періоду були ісп.-мекс. драматург Х.Руїс де Аларкон-І-Мендоса (1580-1639), мекс. поетеса Хуана Інес де ла Крус (1648-1695), перуанський нар. поет Х.дел Вал'е-І-Кав'едес (1653?-1692?). Особливо слід відзначити літ.-публіцистичну діяльність Лас Касаса (1474-1566) — кат. єпископа, який першим виступив на захист прав індіанців.

Л-ра періоду боротьби за незалежність (1-а чверть XIX ст.). Поч. XIX ст. відзначений з одного боку впливом: на лат-амер. сусп. життя ідей франц. революції та боротьби пн. амер. колоній за незалежність, а з ін. — послабленням культур. гегемонії Іспанії та впливу Церкви. Набули

розвитку ідеї антиспанізму, активізувалася боротьба за незалежність. В цих умовах особливу роль в розвитку л-ри зіграли ораторське мист-во, журналістика, рев. поезія та пісенна творчість. Відбувається зближення книжної традиції з фольклор. джерелами. З'являється т.зв. гаучистська (від *gaicho* — селянин-скотар) — течія в л-рі, яка пізніше перетворилася в літ. індіанізм — намагання зобразити життя корінного населення Лат. Америки. Засновником цієї течії був Бартоломе Ідальго (1788-1822). 1816 опубліковано перший ісп.-амер. роман мекс. письменника Фернандеса де Лісарді (1744-1827) "Перікільо Сарн'єнто".

Романтизм в лат-амер. л-рі розвивається впродовж майже всього XIX ст., в ньому переважають публіцистичні жанри, тираноборчі, громадянські та патріотичні мотиви. На противагу європ. романтизму лат-амер. романтикам не притаманні елегантні споглядання, культ особистою "Я", рел. та містичне світовідчуття. Фундатором романтизму в лат-амер. л-рі був аргент. поет і політ. діяч Естебан Ечевєррія (1805-1851). На ґрунті романтизму в 1840-х рр. з'являється нова течія — костюмбрізм (від ісп. *costumbre* — звичай), який прагнув відобразити суто нац. тенденції в культурі кожної з лат-амер. країн (Х.Х.Вальєхо (1809-1858), Т.Карраскілья (1858-1940), Мануель Пайно (1810-1894)).

В останній чверті XIX ст. тенденції **реалізму** поєднуються зі значними елементами **натуралізму**. Реалізм домінує в творчості аргентинця Хосе Фернандеса (1834-1886), чилійця А.Блест Гани (1830-1920). Найбільш послідовними представниками натуралістичної школи були аргентинець Е.Камбасерес (1843-1888), уругваєць Гав'єр де Віана (1868-1926), мексиканець Федеріко Гамбоа (1864-1939), кубинець Карлос Ловеїра (1882-1928).

Кін. XIX — поч. XX ст. позначені в лат-амер. л-рі появою т.зв. "модернізму" (не плутати з суч. розумінням цього терміну). Лат-амер. модернізм, який проявився передусім у поезії, був реакцією на епігонський романтизм. Він вивільнив віршування, збагатив лат-амер. л-ру духов. та естет. досягненнями європ. письменників, звернувся до скарбниці рідної мови. Найяскравіший представник цієї течії — нікарагуанець Рубен Даріо (1868-1916).

У першій третині XX ст., почасти під впливом революцій в Мексиці та Росії, з'являється така специфічне явище, як "проза про землю" (*prosa de la tierra*), в якому знайшли своє відображення корінні сусп. протиріччя континенту — проблема землі, аграрних перетворень. Другою важливою проблемою соц. життя Лат. Америки стала економічна, політ. і духов. експансія США. Яскравого відображення ця тема набула у т.зв. антиімперіалістичному романі (*La novela antiimperialista*), який представлений насамперед в творчості гватемальця М.А.Астуріаса (1899-1974). Ще одним важливим моментом лат-амер. дійсності є наявність вел. тропічних просторів, не

освоєних людиною. Незаймана і непокірлива природа для багатьох лат-амер. письменників постає у вигляді такої ж злої та неблаганної сили, як і соц. протиріччя в місті та селі. Звідси важливість проблеми "людина і природа" та поява т.зв. "л-ри зеленого пекла", "тропічної л-ри", вершиною якої стали тв. колумбійця Х.Е.Рівери (1888-1928), уругвайця О.Кірога (1878-1937), венесуельця Р.Гальєгоса (1884-1969).

У формальному відношенні лат-амер. л-ра 20-х рр. XX ст. розвивалася в руслі пошуків європ. л-ри, проте вона надає їм своєї "континентальної" своєрідності. За **модернізмом** поч. ст. йде **постмодернізм**, представники якого (Е.Каррієтто, Б.Фернандес Морено, Р.Лопес Веларде, Е.Гонзалес Мартінес) прагнуть подолати надмірний формалізм та аполітичність модернізму.

Майже водночас з постмодернізмом з'являється **авангардизм** (знову таки цей термін набуває в Лат. Америці менш універсального характеру, ніж в Європі в суч. розумінні). Він зв'язаний гол. чином з поезією, його адепти прагнуть оновлення поет. мови, несподіваної та епатуючої **метафори**. Відмовляючись від музичальності та ритми у віршах. У різних країнах Лат. Америки авангардизм набуває нац. форми, відрізняючись навіть назвами: **креасіонізм** (від ісп. *crear* — створювати) в Чилі (В.Уидобро); **ультраїзм** в Аргентині (Х.Л.Боргес); **естрідентізм** (від іспан. *estridente* — різкий, пронизливий) в Мексиці.

В 30-40-х рр. з'являються групи сюрреалістів. В Аргентині їх очолює Боргес, у Чилі існувала група "Мандрагора", у Венесуелі — група "В'єрнес", в андських країнах прихильниками **сюрреалізму** були Гав'єр Абріль та його послідовники. Назагал лат-амер. сюрреалізм йшов по стопах свого європ. побратима.

В 50-60-х рр. л-ра Лат. Америки вступає у принципово нов. етап розвитку. Долається "комплекс учнівства" щодо європ. культури, виявляється свій, оригінальний погляд на навколишній світ та спосіб його відображення в л-рі, що отримав назву **магічного реалізму**, типол. дуже близького до барокової естетики. Взагалі барокове світовідчуття є найважливішою формантою лат-амер. мист-ва, на чому неодноразово наполягали письменники, зокрема А.Карпентьєр підкреслював: "Л-ра Пд. Америки буде л-рою бароко, або її взагалі не буде".

Світове визнання лат-амер. л-рі принесли такі письменники XX ст. як К.Фуентес, Х.Рулфо, О.Пас (Мексика), Ж.Амаду, Ж.Гимараєнс Роза (Бразилія), А.Роа Бастос (Парагвай), Боргес, Х.Кортасар (Аргентина), П.Неруда, М.Рохас (Чилі), Г.Гарсія Маркес (Колумбія), Х.К.Онетті (Уругвай), М.Варгас Льюса (Перу), Карпентьєр (Куба), Астуріас (Гватемала), М.О.Сільва (Венесуела).

Юрій Попов

ЛАТИНСЬКА ЛІТЕРАТУРА — л-ра лат. мовою, що розвивалася у народів Зх. Європи після падіння Рим. імперії (V ст. н.е.), особливо

інтенсивно в добу Сер-віччя та **Відродження**. Поняття Л.л. не включає давн-рим. **античну літературу**, яка вперше дала високі зразки лат. писемності. Л.л. поділяють на два етапи: сер-віч. лат. та новолат. л-ри. Перший — від заключних акордів ант. л-ри до поч. л-р на нов. європ. мовах, другий — розвиток лат-мов. писемності, що відбувався паралельно з бурхливим розвоєм нац. літ. процесів. Рос. дослідник І.М.Голєнішев-Кутузов поділяє Л.л. на три етапи: Сер. віки (V-XII ст.), Проторенесанс і Відродження (XIII-XVI ст.) та **бароко і Просвітництво** (XVII-XVIII ст.). Варто додати, що латина як мова худож. л-ри відмирає у XVII ст., а як універсальна мова науки, якою вона була впродовж багатьох віків, — у XVIII ст., хоча й у наш час з'являються інколи праці (особливо в галузі клас. філології), написані лат. мовою. Отже, розвиток Л.л. охоплює значний іст. період (понад тисячоліття), починаючи від перших авторів христ. л-ри, які творили в умовах ант. Риму — і до європ. філософів, учених XVIII-XIX ст., для яких латина залишалася найадекватнішим засобом вислову наук. ідей та гіпотез.

Подібно до візант. л-ри у Сх. Європі, Л.л. відігравала для зх-європ. регіону ролі єдиної ланки між культурою ант. світу і нов. часу. Лат. мова, яка дісталася у спадок народам Зх. Європи від Рим. імперії, після її розпаду ще довгий час залишалася офіційною мовою королівських і князівських дворів, державно-адміністративних і правових документів, Кат. Церкви, сер-віч. школи. Звичайно, що в порівнянні з клас. мовою часів Цицерона і Вергілія вона зазнала суттєвих змін, бо, зливаючись з місцевими діалектами й говірками герм. народів, постійно еволюціонувала в напрямку асиміляції, внаслідок чого і виникли пізніше ром-герм. мови. Однак на тому етапі, коли ці мови лише формувалися й побутували виключно в усному варіанті, латина була єдиною мовою з досконало розробленою лексичною і граматичною системою, стил. засобами, вел. літ. традицією — тобто мовою, придатною для задоволення інтелектуальних та культ. запитів тогочасного сусп-ва, у тому числі в сфері л-ри та науки.

Найголовнішим чинником, який вплинув на характер Л.л., була гегемонія христ. ідеології, що пронизувала всі боки життя в епоху раннього Сер-віччя, тою історія зародження і становлення Л.л. найтісніше пов'язана з розвитком христ. рел. свідомості. Оскільки віровчення і основні засади християнства сформувалися ще в надрах Рим. імперії, то першими представниками Л.л. можна вважати тих ант. письменників, які сповідували християнство й своєю творчістю сприяли перемозі нов. ідеології. Це Тертуліан з Карфагена (160-220) автор полемічних трактатів ("Апологетик", "Спростування єретиків"), який дещо в душі секти монтаністів проповідував строгий аскетизм та апокаліптичні ідеї і збагатив лат. лексику християнства; "христ. Цицерон" Лактанцій (кін. III-поч. IV ст.), який у праці "Божественні закони" зробив спробу викласти латиною осн. принципи

христ. віровчення; Амвросій Медіоланський (334-397) — блискучий проповідник, засновник церк. лат. **гімнографії**; Єронім (347-420) — перекладач **Біблії** на лат. мову ("Вульгата"), автор першої христ. історії л-ри ("*De viris illustribus*"), кн. - **апологій** та численних листів; Августин Блаженний (354-430) — прекрасний стиліст і глибокий філософ, якому вдалося синтезувати ант. та христ. ідеї в універсальну систему, автор численних богословських тв., серед яких найвідоміші сповнена глибокого психол. самоаналізу "Сповідь" та трактат "Про град Божий", де вперше висунуто переконливу іст. концепцію християнства та думку про приреченість будь-якого імперіалізму; Пруденцій (348-405) — найвидатніший ант. христ. поет, автор численних віршів в душі Горация, просякнених христ. ентузіазмом, **гімнів**, присвячених долі христ. мучеників ("Про вінці") і першої зх-європ. алегоричної поеми "Психомехія", що зображувала боротьбу Добродетельності з Пороками і зробила вплив на розвиток алегоричної л-ри Сер-віччя. Творчість цих письменників заклала світоглядні основи Л.л. раннього Сер-віччя і на тривалий час визначила її христ. спрямування.

Паралельно розвивалася світська л-ра, яка в добу пізньої античності, набула комплікативного і прикладного характеру. Це глосарії, компендії, шкільні підручники тощо. Віршем такого роду тв. може служити 9-томовий трактат Марціана Капелли (1-а пол. V ст.) "Весілля Філології та Меркурія" — своєрідна енциклопедія семи вілних мист-в, алегорично представлених в образах юних наречених. До алегоричних персонажів даного тв. неодноразово зверталися митці наступних епох.

Перші пам'ятки Л.л. раннього Сер-віччя виникають при дворах варварських королів у заснованих на руїнах Рим. імперії державах вестготів (Аквітанія та Іспанія), вандалів (Пн. Африка), бургундів (долина Рони), франків (Пн. Галлія), остготів і лангобардів (Італія). Рівень освіти та культури в цей час, порівняно з античністю, різко знижується, спостерігається регрес духов. життя. Розмовна лат. мова розчиняється місцевими говірками; щоб зберегти літ. канон і відмежувати її від "народної латини", освічені люди вдаються до вишуканої лексики, рідко вживаних форм, що спричиняє певну манірність. Серед представників цього періоду лат. словесності варто назвати Аполінарія Сідонія (430-480), клермонського єпископа, автора **панегіриків** рим. імператорам, в яких він наслідує рим. поетів Стація і Клавдіана, і написаних в душі Плінія Молодшого листів, які стали важливим свідченням духов. життя Галлії у V ст.; Еннодія (474-521) з Пд. Галлії, пізніше єпископа в Павії, талановитого ритора (збереглися його декламційні промови на міфол. теми), автора панегіриків та **епіграм** в душі Марціала; учня Еннодія, ритора і поета Аратора (1-а пол. VI ст.), якому належить дидактична поема "Діяння апостолів", що містила в собі такі показові для подальшого розвитку сер-віч. елементи, як

символіка чисел та алегоризм, що переплітався з реальною оповіддю; рим. гімнограф Седулія (кін. IV – поч. V ст.), творця вірш. переповідання Євангелія (“Пасхальна пісня”), який, окрім того, ввів у лат. поезію римовані вірші; Боєція (480-524) — філософа, перекладача, компілятора, коментатора, що намагався примирити дві основні системи ант. філософії — аристотелізм та платонізм, автора трактатів “Про арифметику”, “Про музику” і написаного у в’язниці (куди його було кинуте за фальшивим доносом і невдовзі страчено за наказом остготського короля Теодоріха) знаменитого тв. “Розрада філософією”, який упродовж століть був настільною кн. кожної освіченої людини і зробив вплив на багатьох сервіч. мислителів і поетів, зокрема на Данте Аліґ’єрі і Дж. Чосера; друга Боєція, калітера при остготському дворі Кассіодора (487-575), з-під пера якого вийшла “Історія готського народу” (збереглася коротка переробка цього тв. германця Йордана) та праця, що містить широку педагогічну програму гуманітарної освіти — фактично прообразу першого європ. ун-ту — “Керівництво до божественної і мирської словесності”, де він прагнув поєднати такі суперечливі іпостасі, як раціоналізм світської науки і бібл. одкровення.

Наступний період в розвитку Л.л., як і в історії Сервіччя взагалі, прийнято називати “темними віками” (VI-VIII ст.). Ант. традиції майже цілком загасають, система світської освіти остаточно занепадає, єдиними осередками і вогнищами культури стають монастирські школи, де зосереджені найкращі уми епохи. Основні тенденції Л.л. на цьому етапі — дидактична, моралізаторська і просвітительська. Це помітно хоча б у творчості такого визначного письменника, як папа Григорій Вел. (540-604), котрий у численних проповідях, коментарях до бібл. кн., настановх для єпископів (“Правило пастирське”) наголошував на повчальному, практичному смислі рел. **переказів** і **притч**. Його коментар до бібл. Книги Йова більше відомий під назвою “Моралії”, а найпопулярніший тв. “**Діалоги** про життя і чуда святих отців італійських і про безсмертя душі” переказує **легенди** про аскетів, чудотворців і ясновидців (перші зразки **видінь** потойбічного світу, знову ж таки з відповідними моральними **сентенціями** й висновками). З метою “просвітлення” умів, систематизації знань, що були запозичені з поганського минулого та їх ідеологічного очищення від “шкідливих” ідей єпископом Ісідором Севільським (570-630) було укладено грандіозну компілятивну енциклопедію під назвою “Етимологія або Начала” у 20 кн., яка, виходячи з христ. постулатів, послідовно тлумачила основоположні онтологічні питання і надовго стала найґрунтовнішим зведенням наук, мист-тв і практичних порад. Просвітительську роль відігравала й тодішня історіографія, напр., написана вульгарною, а отже доступною широким верствам латиною “Історія франків” єпископа Григорія Турського (538-594) або “Церковна

історія англів” останнього енциклопедиста “темних віків”, автора численних підручників з орфографії, риторики, метрики, різногалузевих трактатів (“Про природу речей”, “Про відлік часу”), коментарів до Ст. й Нов. Завіту англосакса Беди Високошановного (673-735). Поезія цієї доби представлена лише кількома іменами. Це Венанцій Фортунат (бл. 530-600), який жив при меровінгському дворі і помер в сані єпископа в Пуатьє, — автор кн. віршів “з нагоди”: панеґіриків, послань, **елеґій**, вірш. написів, компліментарних віршів, що відзначаються довершеністю форми, і, зокрема, “Гімнів хресту”, які досі використовуються в кат. богослужінні, а деякі з пісень включаються в кат. молитовники (бreviарії), або ірл. монаха, теолога і аґіограф, знавця ант. авторів, засновник монастиря Боббіо у Верхній Італії (пізніше визначний наук. центр) Колубан із Бангора (543-615).

З утворенням у VIII ст. величезної централізованої держави франкського короля Карла Вел. його двір в Ахені стає не тільки сусп. політ., але й культ. центром Зх. Європи. З діяльністю цього правителя пов’язане духов. піднесення (т.зв. **Каролінгське**, або **вергіліанське відродження**).

Ще одне піднесення — **Оттонівське відродження**, Л.л. пережила у X ст. за правління імператорів Оттона I та Оттона II, при дворах яких знову виникли гуртки сервіч. гуманістів, що культивували лат. вченість.

Перехід до нов. тисячоліття, що знаменував початок зрілого етапу сервіч. культури, характеризується суттєвими зрушеннями в ідейно-концептуальній системі та формально-жанр. структурі Л.л. Значно розширюється її соц. база. Замкненість монастирських шкіл поступається місцем відносно секуляризованим соборним (єпископським) школам, в яких більшу роль відіграє світський елемент, а починаючи з XIII ст. — першим європ. ун-там, що з часом цілком звільняються від церк. опіки. В XI-XII ст. христ.-аскетичний світогляд зазнає впливу куртуазних ідей, а культ. життя зосереджується гол. чином у Франції, де починається третій (після каролінгського та оттонського) **овіліанський етап** лат. Відродження. З’являються переклади з грец. та араб. мов, що дають нові імпульси розвитку сервіч. науки. В міру того, як все доступнішою стає спадщина Аристотеля і засвоюється його наук. метод, швидкими темпами розвивається філософія. У лат. трактатах Петра Даміані (1007-1072) та Ансельма Кентерберійського (1033-1109) вона ще не виходить за рамки христ. догматики і реалізує себе як боротьба двох протилежних начал — аскетизму й гуманізму. Однак невпинно триває її внутр. еволюція, яка знаходить вияв у теор. протистоянні раціоналізму (П’єр Абеляр, 1079-1142) та містицизму (Бернар Клервоский, 1090-1153). В XIII ст. раціоналістичний напрям (схоластика) продовжують домініканські філософи Альберт Вел. (1193-1280) і особливо Тома Аквінський (біля

1225-1274), автор грандіозних узагальнюючих зведень “Сума теології” та “Сума філософії”, що стали пізніше офіційною філос. доктриною Кат. Церкви. Містична лінія втілюється передусім франц. філософами на чолі з Іоаном Фіданца Боневантурою (1221-1274).

В клерикальній л-рі Зрілого сервіччя продовжує розвиватися лат. гімнографія, передусім літурґійна поезія: гімни й панеґірики святим, **молитви**, повчання, **плачі** (плач Богоматері біля хреста, плач Давида, Рахілі). Деякі з гімнів залишили відчутний слід у світ. культурі і досі виконуються в кат. месах та літурґіях, напр. славетний гімн “*Dias ire, Dies illa*” італ. монаха Томи Челанського (XIII ст.), покладений на музику Орландо Лассо, В.А. Моцартом, або “*Stabat mater dolorosa*” (XIV ст.), відомий в обробках Дж.П. де Палестріни, Перголезе, Г.Гайдна, Ф.Шуберта, Дж. Россіні, Дж. Верді, А. Дворжака. За вірш. формою тут розрізняють метри — гімни, написані клас. строфами (Альфан Салернський, помер 1085); ритми — гімни, написані **силабо-тонікою** (ямб, хорей), започатковані ще Амвросієм і Августином; **секвенції** — первинно проз. підтекстівки до складних колоратур (Ноткер Заїка), згодом короткі строфи з чітким силабо-тонічним ритмом (Адам Сен-Вікторський, помер 1192); тропи — неканонічні вставки в канонічний текст літурґії, найчастіше при її зачині з метою емоційного виділення. Троп, який, як правило, виконувався антифонно (двома напівхорами), став пізніше основою **літурґійної драми**. Ін. формою клерикальної лат. л-ри Зрілого сервіччя була аґіографія, яка розвивалася в таких жанрах, як **житіє**, **легенда**, **видіння**. Житія не тільки возвеличували святих, вони виконували й моралізаторську функцію, демонструючи високі взірці праведності. Починаючи з XIII ст. житія циклізуються, утворюючи гігантські зводи. Надзвичайно популярним зразком житійної л-ри була кн. генуезького єпископа Якова Вораґінського (помер 1298) “Золота легенда”, зб., що включала 180 житій, перекладена згодом на всі живі мови, яка мала величезний вплив на рел. л-ру багатьох європ. народів і стала пізніше джерелом для численних переробок (Флобер “Легенда про Юліана Милостивця”, А. Франс “Таїс”). Скромніше місце в аґіографії Зрілого сервіччя займало видіння, що експлуатувало прийом “одкровення вві сні”, хоча проз. “Видіння Тугдала” (XII ст.), як і вірш. “Видіння Фулберта” (XIII ст.) збереглися в численних рукописах і перекладах, а заг. схема видіння стала моделлю для тв. л-ри пізнього Сервіччя (“Роман про Троянду”, “Видіння Петра Орача”, “Божественна комедія” Данте).

Алегорична поезія виробила такі жанри, як поема, драм. **еклога** і дебат. Найвидатнішим зразком першого з них була філос.-алегорична поема Алана Лілльського (біля 1128-1202) “Антиклавдіан”, де показано, як Бог і Природа створюють ідеальну людину, за яку вступають у боротьбу Чесноти і Пороки. Еклога розвивала в

алегоричній формі драм. елемент ант. **буколіки** вергіліанського типу, а дебат. являє собою, як правило, суперечку антиномічних понять — життя і смерті, душі і тіла, янгола й диявола. Дидактика вдавлялась гол. чином до двох жанрів: проповіді й діоптри (зерцало). Зерцалом називали спочатку короткий звід відомостей з якого-небудь питання, згодом — трактат з елементами **сатири** або дидактики в дусі христ. етики. До цього типу л-ри можна віднести творчість найкращого знавця Аристотеля у XII ст. Джона Солсберійського, “Полікратикус” якого мистив дотепну критику вишого сусп.-ва, супроводжувану порадами королям, та Уолтера Мапа (нар. 1140), що також сатир. зображував звичай сусп. верхів (“Придворні забави”). До традиції зерцал примикає і трактат Андрія Капеллана (XII ст.) “Про кохання”, найсистематизованіший виклад куртуазної етики кохання, створений за зразком “Мистецтва кохання” Овідія. Сатир. струмись, незрідка спрямований проти духівництва або й лицарства, відчувається і в “Дзеркалі дурнів” Нігела Вірекера, яке знайшло продовжувачів у ренесансній л-рі (“Похвала глупоті” Еразма з Роттердаму, “Корабель дурнів” Бранта). Проповіді, наймасовіший жанр сервіч. дидактики, незважаючи на специфічність свого призначення і змісту, часто-густо містили розважальні первні, напр., зб. проповідей “Повчальна книга клірика” іспанця Педро Альфонсінського (XII ст.). Найбільшої популярності зажили “Римські діяння”, зб. новел, казок, притч, чудесних історій, де кожна оповідка завершувалася моральним напучуванням. Сюжетний матеріал з цього тв. черпали пізніше Дж. Боккаччо, Чосер, В. Шекспір, він мав своїх читачів у всіх європ. країнах, а в XVII ст. в **перекладі** з польс. дійшов до Росії.

Паралельно з клерикальною розвивалася світська л-ра, передусім історіографія, яка освоювала жанри хроніки та **літопису** (аннали). Хроніка успадковує від античності форму “всесвітньої історії”, літопис реєструє день у день поточні події. До відомих хронік належать тв. француза Сігеберта із Жамблу (бл. 1030-1112), англо-нормандця Ордеріка Віталіса (1075-після 1142), валлійця Гальфріда Монмутського (бл. 1100-1155), німця Оттона Фрайзінгенського (бл. 1114-1158), данця Саксона Граматика (бл. 1150-1220), чеха Козьми Празького (бл. 1045 – бл. 1125), поляка Галла Аноніма (кін. XI-поч. XII ст.), угорця Міклони (XI ст.), далматинця Томи Архідіякона (XIII ст.). Деякі з цих хронік дали сюжетні багатьом тв. європ. л-ри, напр. “Історія королів Британії” Гальфріда Монмутського стала джерелом для **лицарських романів** Круглого стола і всіх їх пізніших трансформацій, а “Діяння данів” Саксона Граматика лягли в основу шекспірівського “Гамлета”.

Лат. епіч. л-ра зверталася часом і до фольклор. **сюжетів**, як в анонімній поемі “Руодліб” (1030-1050), що поєднувала дидактику, казку і ранню форму куртуазної л-ри і стала, по суті, першим в

Європі лишарським романом, або в поемі "Ізенгрім" (бл. 1148) Ніварда Гентського, першої розробці **тваринного епосу**, на основі якої виріс згодом "Роман про Ренара", з якого черпали сюжетний матеріал Й.В.Гюте, І.Франко. Ще поширенішою була традиція використання ант. джерел, яка породила такі тв., як поема Йосифа Ексетерського (помер бл. 1210) "Про Троянську війну" (написана на основі іст. хроніки фрїгійця Дарета), або "Александрейда" Вальтера Шатільонського (бл. 1135 – після 1200), яка в куртуазному дусі викладала історію Александра Македонського і породила безліч наслідувань в європ. л-рі, в т.ч. і у **слов'янській культурно-літературній зоні** (чес. "Александрейда", болг. і серб. анонімні повісті "Троянська притча", "Александрія" — XIV ст.).

У світській ліриці Зрілого сервіччя панувала культ Овідія, світовідчуття якого найадекватніше відбивало дух епохи. Овідіанська еротика знайшла продовжувачів серед поетів т.зв. **ам'єнської школи** — в елегійній творчості Серлона Вільтонського (кін. XII ст.) і в майстра жанру послання Бальдеріка Бургейльського (1046-1130), а дидактична традиція Овідієвих поем — у Марбоду Реннського (1035-1123, "Книга про каміння"). Синкретичним характером відзначався жанр т.зв. **елегійної комедії** XII ст. (новела у віршах, прообраз **фавльо**), що черпала сюжети з переробок комедій Менандра, Плавта, або з нар. притч і анекдотів, але втілювала їх не в драм., а в епіч. формі (Віталій Блуаський, нар. 1150, Вільгельм Блуаський, Матвей Вандомський).

Останнім сплеском лат. л-ри Сервіччя стала поезія **вагантів** (**голіардів**) — мандрівних школярів і декласованих кліриків, які, примикаючи до "овідіанського Відродження", оспівували в піснях любов, вино, земні втіхи, хоча їхня творчість нерідко була наснажена сатирі і спрямована проти ненависних їм продажних прелатів, ченців-неуків, бундючних і грубих лицарів.

Нов. етап розвитку Л.л. пов'язаний з зародженням гуманістичних тенденцій епохи Відродження, осередками яких стають, починаючи з XIV ст., італ. міста-комуні. Шоправда, нар. словесність, яка почала формуватися в країнах Зх. Європи ще в минулі ст. (нар.-героїчний епос, куртуазна та міська л-ра), дедалі активніше завойовує ключові позиції, почасти відтісняючи Л.л. на периферію літ. процесу. Данте пише трактат "Про народне красномовство" ще латиною, але відстоює в ньому вже права італ. мови. Однак бурхливий процес відродження клас. ст.-давності, який ввібрав майже всі сфери сусп. буття і мислення, позначився не тільки на нов. нац. л-рах. Більше того, для Л.л. він був навіть, сказати б, природнішим, органічнішим, бо продовжував лінію спадкоємності, утверджував традиції, які вже тривалий час культивувались у ній. Перший італ. гуманіст Ф.Петрарка створює по-італійськи лише **сонети** і **канцони**, більша частина його спадщини (іст. праці, морально-філос. трактати, поеми "Африка", "Тріумфи") — написана латиною. В

італ. містах виникають гуртки гуманістів, утверджується нов. тип письменника — ритор-універсала, що блискуче володіє ст.-давн. мовами і запозичує ідеї, форми та стилізові зразки з ант. л-ри. Завдяки гуманістам продовжує розвиватися рел. гімнографія (Богуслав із Лобковиць, Урсін Велій), одична та елегійна поезія (Дж.Понтано, А.Поліціано, К.Цельтіс, П.Лотіхіус, І.Секунд, Я.Панноній), жанри **буколіки** (Батіста Мантуанський, Еврідій Корд, Йоахім Камерарій), еклоги, **ідилії** (Петрарка, Боккаччо, П.Лотіхіус, Е.Гесс), епіграми (Е.Корд, Дж.Оуен, Я.Панноній). Порушуються нац. й політ. теми (Г.Бєбєль, У. фон Гуттен), з'являється вірш. сатира (Фігельфо, Г.Бєбєль, Я.Лохер, Г.Буше) і публіцистика (Корд). Популярні вірші "з нагоди" — "на весіллі", "на іменині", "на розлуку", вірші-панегірики, що уславляють меценатів, возвеличують особу, місцевість, тв. мист-ва і т.ін. (Петрарка, Я.Саннадзаро). Соц. гостроти набуває дидактична поезія (Іоанн Мурмелій, "Гробіанус" Фр.Делекінда).

Лат. драма Відродження еволюціонує від таких форм, як "діалогічний шпіль" ("Хрїсїда" Е.С.Пікколоміні) через гуманістичну шкільну комедію ("Стільфо" Я.Вімфелінга, "Генно" Й.Ройхліна) до жанру іст. та міфол. драми ("Ецєренїда" А.Муссато, "Трагедія Турсїди" і "Суд Парїса" Я.Лохера, "Гра Маршїя" Г.Шоттенія, "Гра Дїани" К.Цельтіса). Формується також неолат. бібл. драма, яка досягає апогею в добу Реформації в Німеччині і містить досить гострі випадки проти папства ("Паммахїй", "Гаман", "Єремїя", "Йуда Іскарїот" Т.Наогеорга, "Ревекка", "Сюзанна" Ф.Н.Фрішліна — т.зв. протестантська тенденційна драма). На противагу їй в XVII ст. виникає лат.-мов. єзуїтська драма — як засіб пропаганди ідей Контрреформації. До латини вдаються і деякі поети бароко (А.Грїфіус, П.Флемінг, М.Опіц, Я.Бальде, Дж.Мільтон).

Неолат. проза успадкувала ант. традиції та зразки, орієнтуючись передусім на стилістику Цїцерона (**ціцероніанство** XV-XVI ст.). Відродивши клас. латину в усьому її блискучі, гуманісти протиставили їй зіпсутій мові сервіч. схоластики. У своїй невтомній діяльності вони оживили забуті жанри і виробили нові форми лат. прози: діалог (П.Бємбо "Азоланські бесїди", Еразм з Роттердаму "Домашні бесїди"), соц. сатиру ("Похвала глупоті" Еразм з Роттердаму), політ. памфлет (М.Лютер, Мурнер, фон Гуттен), епістолярну л-ру (Е.С.Пікколоміні, Еразм з Роттердаму, анонімні "Листи темних людей"), новелу (Павло Ніавїс), любовний роман ("Еврїал і Лукреція" Е.С.Пікколоміні), соц.-політ. роман ("Утопія" Т.Мора, "Місто сонця" Т.Кампанеллі), сатир. **фаєтїї** (Браччолїні, Бєбєль), біографію (Петрарка, Боккаччо, Іоанн Бушбах, Іоанн Трїтемїя). Майже неоглядна величезна наук. л-ра лат. мовою, яка сягає часом аж до XVIII-XIX ст.: філософія (Л.Валла, М.Фічіно, Ройхлін, Кампанелла, Ф.Бєкон, Р.Декарт, Б.Спіноза, Т.В.Ляйбніц), теологія (Лютер, Ф.Меланхтон,

Ж.Кальвін, М.Сервет), історіографія (П.Бємбо, Я.Вімфелінг, Бєат Рєнан), педагогіка (Я.Вімфелінг, Я.А.Коменський), філологія, поетика і **риторика** (Л.Валла, К.Цельтіс, Бєбєль, Ю.Скалігер), природничі науки (Н.Копєрнік, Тїхо де Браге, Й.Кєплєр, І.Ньютон, Парацельс, В.Гарвей, К.Лінней, Л.Гальванї, К.Ф.Гаусс, М.Ломоносов). Однак звертання до латини за нов. часу має лише спорадичний характер, і практикується в л-рі хїба що як оригінальне захоплення (Дж.Пасколі, Г.Вєлєр).

В Україні Л.л. постала на ґрунті контактних зв'язків зх.-європ. Відродженням в кін. XV ст., коли чимало обдарованих укр. юнаків, прилучившись за час навчання в ун-тах Італії, Австрії, Німеччини, Польщі до латини і ренесанс. культури, самі ставали носіями гуманістичних ідей і поширювали їх на укр. землях загальноприйнятою тоді в Європі мовою науки і міжнар. спілкування. Залишаючись патріотично настроєними русинами, вони прагнули повідати світові про свій народ, його історію, вірування, обряди і звичаї. Найкоротшим і найефективнішим шляхом до цієї мети була лат.-мов. творчість. Отож кін. XV-XVI ст. характеризується в Україні служінням "лат. Парнасу". Укр. новолат. поети активно освоювали форми і жанри ант. та ренесансної, передусім італ. л-ри, наповнюючи їх реаліями укр. життя. Серед найвидатніших постатей укр. "ренесансного **класицизму**" (Д.Наливайко) слід назвати Юрія Дрогобича, який навчався в Краківському і Болонському ун-тах, першим з українців одержав учений ступінь доктора вільних мистецтв і медицини, а 1481 обраний ректором Болонського ун-ту. В його лат.-мов. літ. доробку важливе місце займає "Прогностична оцінка поточного 1483 року", в якій він, культивуючи строфіку ант. поетів, славить можливості людського розуму і друкованого слова. Поряд з ним стоїть Павло Русина з Кросна, за висловом Голєнішева-Кутузова, "перший гуманістичний поет України й Білорусі", життя і діяльність якого пов'язані з Грайфсвальдським, Краківським та Віденським ун-тами. До його учнів належали видатні слов'ян. лат. поети поляки Ян Дантїшек та Ян з Вислиці. Він здійснив також видання тв. хорвато-угор. поета Яна Паннонія, трагедій Сенєки. У зб. "Пісні Павла Русина з Кросна", що містила понад чотири тисячі вірш. рядків, написаних клас. строфами, поет утверджував гуманістичні цінності, славив працєлюбних людей, радість і повноту життя. Відомим діячем ренесансного типу був Микола Гусовський (1480-1540), білор.-лит.-укр. поет, філософ, державний діяч, дипломат, автор описової лат.-мов. поеми "Пісня про зубра" (1523), в якій він натхненно оспівує красу і багатство слов'ян. земель, відвагу і волелюбність народів, що їх населяють. Чи не найзначнішою постаттю в лат.-мов. л-рі укр. Рєнєсансу вважається "рутєнський Дємосфєн" Станїслав Орїховський з Перемїшля (1513-1566) — історик, оратор і публіцист, який здобув освіту в Віттенберзькому, Болонському та

Падуанському ун-тах, автор трактатів, блискучих промов і памфлетів ("Зразковий підданий", "На погребіння Сїгізмунда 1", "Хрєщення у русинів", "Розрив з Римом"). в якій він обстоював самотуність правосл.-рус. церкви і культури, захищаючи їх від посягань католицизму, чим викликав ненависть як папської курії, так і поль. духовництва. Його творчість справила помітний вплив на розвиток т.зв. **полемічної літератури** в Україні.

Серед ін. лат.-мов. поетів України представники **краківської школи** Григорій Чуй Русин із Самбора (1523-1576), що писав духов.-рел. поеми, панєгірики і ввів у новолат. укр. поезію жанр **буколіки** (еклоги), Георгій Тичинський, автор послань, епіграм і відомих з бібліографічних описів, але не віднайдених поем про "найславнішу королеву Галичини Соломею" та св. Варвару, Іван Туробінський, поет і вчений-правознавець, автор "Підручника права папського і королівського" (1537). Чільне місце серед лат.-мов. поль.-укр. поетів пізнього Рєнєсансу відводиться Севастїану Фабїану Кльєновичу, що після закінчення Краківської академії служив у люблінській міській управі і навіть обирався бургомїстром. Його поема "Роксоланія" (1584) — палке свідчення любові до України-Роксоланї.

Дещо особіно стоїть у цьому шерєгу Симон Пєкалїд, який був придворним поетом правосл. кн. К.Острозького і на його замовлення написав іст. поему "Острозька війна", котра гідно вїчає собою укр. Рєнєсанс. На цьому лат.-мов. творчість в Україні не припинється, однак пізніше вона вже не має худож.-естет. цїльностї та стилєвої єдностї "ренєсансного класицизму". В XVII-XVIII ст. лат. мова поступово починає відтіснятися на другий план, хоча вона ще досить широко використовується в діловодстві, дипломатичному листуванні (зокрема, Б.Хмельницьким), живе в стїнах освітніх закладів (Києво-Могилянська академія, школа Львівського братства), нею викладаються курси пїїтики і риторики (Ф.Прокопович, М.Довгалєвський), пишуться полемічні праці (архієпископ Сильвєстр Косів), поет. й філос. тв. (Г.Сковорода).

Виходячи з засади професїональностї, деякі укр. та зх.-європ. вчені намагалися применшити значення лат.-мов. творчостї укр. авторів, зараховуючи її до кат. цїнностей або й взагалї до поль. л-ри. Однак лат.-мов. писемностї укр. Відродження об'єктивно розширювала інтелектуальні горизонтї укр. л-ри, накопичувала її духов. потенціал, формувала середовище демократичної інтелїгенції і сприяла розвиткові нац. укр. культури. Слід пам'ятати, що неолат. л-ра виникла на межї сх.-слов'ян. л-р з поль. і, на думку Д.Наливайка, "не проникла в глибинні пласти духовного життя "руських" народів, де тоді ще превалювали візант.-слов'ян. традиції і структури. Це аж нїяк не означає, що новолат. освїченість і рєнєсансний класицизм були чимось стороннім і непотрібним для укр. та ін. слов'ян. л-

р. Вони започаткували процес, який в ін. формах знайшов продовження в XVII-XVIII ст. і відіграв принципово важливу роль в утвердженні цих л-р на нов. шляхах розвитку.

Петро Рихло

ЛІТІФА (араб. — жарт, дотеп) — поширений на Бл. й Сер. Сх. та в Сер. Азії фольклор-літ. жанр, якому в європ. регіоні приблизно відповідає **анекдот**, тобто невел. оповідь з несподіваною дотепною кінцівкою. Як правило, Л. ігнорує позасюжетні елементи, не вдається до детальних пояснень та поглиблених характеристик героїв; уся увага зосереджена тут на ефектній (переважно мовленнєвій) розв'язці конфліктної ситуації. Висміюються в Л. як певні соц. типи (жорстокі правителі, неправедні судді, брехливі пророки та ін.), так і типові людські риси (тупість, скупість, подружжя невірність та ін.). Коло персонажів Л. необмежене: від іст. достовірних шахів, султанів та їх блазнів до безіменних жартівників. Серед найпопулярніших героїв Л. Джуха, Ходжа Насреддін, Кеміне.

Л. може слугувати яскравим прикладом взаємозв'язку л-ри з фольклором. З од. боку, починаючи з X ст., Л. побутує не лише в усній, але й у письмовій формі (зб. Мохамеда Ауфі (XIII ст.), Алі Сафі (XVI ст.), Ахмада Суруша (XIX ст.) та ін.); з ін. боку, чимало вставних новел з таких "рамкових" тв., як "Каліла і Дімна", "Марзбан-наме", "Синдбад-наме" та ін., у спрощеному вигляді продовжили своє існування в усній формі. Як вторинні джерела Л. можна розглядати деякі тв. Сааді, Румі, Аттара і, особливо, перс. сатирика XIV ст. Убайда Закані.

Слід зауважити, що а араб. мові, поряд з назвою "Л.", існують й ін.: заріфа, надіра, аджіба, між якими важко провести чіткі жанр. межі. Тому для перекладу кожної з них нерідко використовується слово "анекдот".

Олександр Бойченко

ЛЕ — (*lai* — слово кельт. походження) — поет. жанр сер-віч. л-ри, який розроблявся переважно в Бретані XII-XIII ст. і походив з муз. форм кельт. пісні (Г. де Машо, Е.Дешан). Найчастіше Л. — спокійна лір. пісня про кохання, яку виконували під аккомпанемент муз. інструменту. **Сюжети** запозичувались з бретонських **легенд**, збігаючись з сюжетними мотивами оповідей про Короля Артура і лицарів Круглого столу. Відомі 12 Л., складених франц. поетесою Марією Французькою (XII ст.). Л. склалися зі строф, в яких перша й остання мали ідентичну версифікаційну будову, ін. різнилися між собою типом вірша і відповідно мелодією.

Див.: **Артуріана**

Людмила Сердюк

ЛЕГЕНДА — від франц. *legende*, лат. *legenda* — дослівно: "те, що має бути прочитано", текст рекомендований для прочитання, розповідь. Термін

запозичено в фольклористиці з літ.-знавства для позначення одного з переважно проз. (іноді вірш.) жанрів усного нар. мист-ва звичайно невел. розмірів. Первісно — усні тв., що пов'язані з христ. писемністю та поширеними в європ. л-рі книжковими джерелами. Зміст христ. Л. складала бібл. мотиви: про Всесвіт, про поч. і кін. світу (есхатологічні), Л. про Ісуса Христа та його апостолів, про богородицю, Адама та Єву, Ноя, Соломона та ін. персонажів Ст. і Нов. Завіту, життя святих та розповіді про їх чудеса; розповіді про сатану та його боротьбу з Богом і святами. Паралельно побутували, апокрифічні Л., що містили ін. (порівняно з канонічним бібл.-евангельським), часом еретичні тлумачення рел. сюжетів в нар. середовищі (напр., про те як диявол править світом) На основі христ. Л. створювались окр. жанри сер-віч. театру, напр., **містерія**, **шкільна драма**, які внесли до міжнар. фонду різного роду **перекази** і мотиви новелістичного характеру. Про популярність Л. в сер. вікі свідчить те, що вже в XIII ст. була складена знаменита зб. "Legenda aurea" ("Золота легенда"), а в кінці того ж ст. — друга велика повчальна зб. Л., оповідань та казок "Gesta romanorum" (дослівно "Про діяння романців"), що відома переважно в ром. світі (Італія, Франція, Іспанія, Португалія). Пізніше була складена зб. "Speculum magnum" ("Велике дзеркало"). У XVII-XVIII ст. ці та ін. подібні зб. частково проникли у сх-слов'ян. середовище. Серед книжкових Л. пізнішого періоду поширення набули традиційні сюжети про Фауста, Дон Жуана, Агасфера.

В широкому розумінні фольклорна Л. — це проз. тв., який фант. осмислює (на основі поширених у нар. середовищі міфол., рел., етич., соц., утопічних, іст. та ін. поглядів) події, що стосуються явищ природи, стихій, фауни, флори, міфол. або іст.-героїчного минулого племен. народів, окр. осіб, котрі відігравали вирішальну роль в становленні тієї чи ін. етнічної групи, надприродних явищ та істот (Бог, Ісус Христос, Богородиця, святі, янголи, нечисті духи). На відміну від **казок** Л. сприймалася в народі як достовірна розповідь. Гол. функції Л.: а) пояснювальна, етіологічна (розкриття причин та наслідків незвичайних явищ природи, іст. подій); б) повчальна. Етіологічні Л. близькі до **міфів**. Але міф містить елемент ритуальності, а події відбуваються у доіст. ("міфол.") часі. Л. незалежна від ритуалу й звернена до іст. минулого (лише іноді — до передіст., бібл. часу, зафіксованого в древніх писаннях). Проте легендарний час не обов'язково пов'язаний з минулим (як міфол. час); в есхатологічному та утопічному Л. дія може відбуватися в теперішню епоху або в далекому майбутньому. Існує три основних типи утопічних Л.: "Про золотий вік" (утопічні ідеали народу проектується в минуле і тісно переплітаються з міфол., соц. та поет. ідеалізацією його): "Про далекі землі" (нар. ідеали проектується за географічні межі відомого світу); Л. про визволителів (соц-

утопічні ідеали ще не втілені в дійсність, проте сила, якій призначено їх втілити, тобто визволителі вже існує).

Л. знаходилась у постійній взаємодії з ін. фольклор. жанрами. Один із шляхів її виникнення — перетворення з **переказів**, які (на відміну від Л.) розповідають лише про пам'ятне народове минуле, про реальні події або особи. (Іноді переказом звать оповідь, що ввійшла в нар. традицію). Викладаючи факти, оповідач іноді доповнює їх своїм уявленням або поєднує з відомим йому легендарним **мотивом**. Тоді реальна основа відходить на задній план або й зовсім зникає. Отже тв. набуває характеру легендарного, незвичного (т.зв. легендарні перекази). З аналогічними видами переказів змикаються іст. Л. (про заселення та засвоєння краю), культурологічні. Л. — про походження досягнень людської культури, ремесел, господарських навичок; етногенетичні Л. — тобто про походження народів, топонім. Л. — про походження географічних назв. За своєю формою Л. часто наближаються до **побутових казок** або **казок про тварин**. Це дало деяким фольклористам підставу називати Л. "казками-Л".

В укр. та ширше у слов'ян. фольклорі відомі численні види Л.: космогонічні, етнологічні, топонімічні, зоогонічні, рел. (христ.), апокрифічні, іст., соц.-утопічні. Особливого розвитку в українців як у білорусів, росіян, румунів, чехів, словаків набуває іст. Л. В укр. фольклорі до давніших і оригінальних належать Л. "Про Михайлика і Золоті ворота", "Про шолудивого Буняку", в яких розповідається про відбиття навали Батия на Київ, про героїчний час становлення та зміцнення державності. Пізніше виникли Л. про запорожців, про Богдана Хмельницького, про боротьбу укр. народу за звільнення від іноземного іга, про опришків Головача, Олексія Довбуша, Семена Палія, Устима Кармелюка, а також — у XIX ст. про Лук'яна Кобилицю, в XX ст. про Миколу Шугая.

В писемній л-рі Л. часом називають невел. оповідання в прозі чи віршах, побудоване на матеріалі нар. Л. та переказів. Напр., Л. назвав Пушкін вірш, що починається "Жив на світі лицар бідний". **Традиційні сюжети** Л. нерідко в переосмисленому вигляді використовувались в худож. л-рі різних часів. Напр., "Фауст" Й.В.Гьоте, "Легенда про Юліана Милостивого" В.Гюго, "Спокуса св. Антонія" Г.Флобера, "Жонглер богородиці", "Святий фавн" А.Франса, "Йосип та його брати", "Доктор Фаустус" Т.Манна, "Майстер та Маргарита" М.Булгакова. Мотиви рел. та іст. Л. своєрідно переплітаються в тв. Ю.Федьковича ("Лук'ян Кобилиця"), Лесі Українки ("Вавилонський полон").

Григорій Бостан

ЛЕЙТМОТИВ (від нім. *leitmotiv* — провідний мотив), муз. термін, запозичений літ.-знавством. Його ввів Р.Вагнер (1813-1883) у створеній і

розробленій ним **музичній драмі**. В кн. "Музика і драма" (1851) він визначає Л. як наскрізну муз. тему, фразу, мотив, які неодноразово повторюються протягом всього тв. Пояснюючи поет. Л., Вагнер писав: "В цих основних мотивах, які є не **сентенціями**, а пластичними моментами почуття, намір поета, здійснений тим, що він сприйнятий чутиєм, стає найбільш зрозумілим". Пізніше значення Л. в л-рі розширилося. Його різномасштабні форми можуть виражати провідну думку, переважний настрій, гол. тему, лексичні і синтаксичні одиниці, що повторюються, тропи. У ширшому плані Л. може характеризувати спрямованість творчості письменника і навіть цілої літ. течії. Найбільш поширений різновид Л. — конкретний, наполегливо повторюваний **образ**, виразна деталь чи т.зв. ключове слово. В процесі повторення Л. набуває різноманітних смислових відтінків і асоціацій, які сприяють поглибленій трактовці явища, що визначається. Схильність до використання Л. в різноманітності його форм характерна для художників слова, котрі тяжіють до поет. музичності і застосування в **прозі** муз. структур. Такими є деякі п'єси Б.Шоу, А.Чехова, Б.Брехта, **романи** Р.Роллана, Т.Манна, Е.Гемінґвея. За зізнанням Т.Манна, роман завжди був для нього симфонією, контрапунктичним тв., переплетенням тем і мотивів. Різноманітні Л. в його романі "Чарівна гора". Персоніфіковані ідейні блукання європ. інтелігенції представлені в Л. "життя" і "смерті". Гемінґвей повторами деталей середовища, пейзажу, зовнішності персонажів досягає економії худож. засобів, високого емоційного насичення (напр., Л. "дошу" в романі "Прошавай, зброе!"). Варте уваги судження К.Станіславського про широкомасштабний Л. чеховських п'єс: це мрія драматурга про необхідність змін у застійній і вульгарній рос. дійсності. Режисер вважав цей Л. провідним в "Чайці", "Дяді Вані", "Вишневому саді".

Поширення словесні, синтаксичні, тропічні Л. отримали в дорев. і рад. укр. поезії та прозі. Вірш П.Тичини, який тяжіє до музичності, містить часто вживані Л. "вітру", "буль", "плуга", "літака", "білих островів". М.Рильський часто вживав як Л. образ "крил". Досить виразний Л. "собор" в одноіменному романі О.Гончара, який став тепер разом з його синонімічним варіантом "храм" **символом** високих духів, цінностей. Порівн. вивчення літ. Л. у практиці і теорії творчості необхідні для створення суч. капітальної іст. поезики.

Микола Нефьодов

ЛИЦАРСЬКА (КУРТУАЗНА) ЛІРИКА (від франц. *courtis* — ввічливий, чемний) — різновид (поряд з **лицарським романом**) куртуазної л-ри XII-XIII ст. Виникла в Провансі в період розквіту феодалізму в обстановці економічного і культ. піднесення кін. XI ст. і досягла розквіту у 1-й пол. XII ст. в середовищі прованс. **трубадурів**.

Трубадури (прованс. *trobar* — знаходити), які свідомо відособились від професійних співців нижчого стану — **жонглерів** — “винаходили” свої пісні, оскільки прованс. лірика була заснована на єдності поет. слова й пісенної мелодії. Центр. темою цієї лірики було реальне або фіктивне поклоніння високородній одруженій дамі, красу і чесноти якої трубадур славив у довершеній худож. формі, водночас заповнюючи її у своїй лицарській відданості та готовності служити їй. Такий жанр прованс. лірики, як **сирвента** був спочатку саме службовою піснею і лише згодом набула сатирич. рис. Взаємовідносини трубадура і високородної дами багато в чому нагадували взаємовідносини васала і сеньйора, в яких був присутній увесь складний комплекс ієрархічних умовностей, притаманних даному союзові. І хоча шляхетна дама й зображувалась як об'єкт платонічного (а незвідка й цілком змного, жагучого кохання), вона неодмінно виступає як хранителька культури і вихователка лицарів. Тому поезію трубадурів не слід розглядати як суто любовну лірику. Це була аристократична поезія сусп. звучання з еротичною домікантою, в якій знаходило відображення тодішнє реальне становище, котре займала аристократична володарка в феодальному сусп-ві Провансу, де чи не вперше було здійснено “розкріпачення” жінки з вищих сусп. кіл. Так, у XII ст. управління низкою вел. феодин — графством Каркасонським, герцогством Аквітанським, віконствами Нарбонським, Німським та ін. — опинилось в руках жінок. Високородні дами вперше дістали тоді право успадкування майна, право ленного володіння і т.д., що майже повністю урівнювало їх в соці. відношенні з чоловіками. Попри все це кохання, яке оспівують трубадури — то, як правило, “заборонене” кохання, сутність якого складала подружн. невірність (адюльтер).

Основні форми прованс. лірики — **альба** — пісня вранішньої зорі, **серена** — пісня вечірньої роси, **пасторела** — пастуша пісня, **сестина** (**секстина**), **балада** — танцювальна пісня, **тенсона** — поет. диспут, але особливо **канціона** і сирвента. Дослідники нараховують п'ять поколінь прованс. поетів. Найстаріший з відомих трубадурів — герцог Гільом Аквітанський (помер 1127), від якого збереглися 11 пісень. До наступної генерації належать Джауфре Рюдель, в піснях якого оспівувалась любов до далекої і неприступної графині Триполійської (даний мотив втілили пізніше Л.Уланд, Г.Гайне), і Маркабрю (бл. 1129-1150), автор понад 40 пісень, який був вихідцем з нижчих верств сусп-ва і виступав проти концепції “фальшивого кохання” аристократів (він створив першу прованс. пасторелу). Найвищий злет поезії трубадурів припадає на сер. XII ст., з появою третього покоління. Це передусім Бернарт де Вентадорн (помер 1195) — найвидатніший з трубадурів і неперевершений майстер канціони. Раймбаут Оранжський (бл. 1140-1173), Арнаут Даніель (бл. 1150-після 1210), Пейре

д'Альвернський (1138-1180), творчість якого дуже високо цінував Данте Аліг'єрі, знаменита трубадура Беатріс де Діа, яка переадресовує мотиви і формули канціони представникам чоловічої статі. Четверте покоління складають Гіраут де Борнель (помер після 1216), сирвенти якого сповнені бойових закликів і політ. випадів проти окр. володарів, за що Данте помістив його у “Пеклі” з вілтятою головою (за його стосунки з Річардом Левине Серце оповідає балада Уланда), відомий своїм авантюризм життям Пейре Відаль (помер після 1210). До останньої генерації належать Пейре Карденаль (бл. 1180-бл. 1278), якому приписують понад 100 пісень, чимало з них сатирич. характеру, що спрямовані проти посилення у Провансі франц. впливу, а також Гіраут Рік'є (бл. 1230-1292), який намагався захищати традиції трубадурів у той час, коли соці. база їхньої творчості вже була підірвана.

Поет. спадщина куртуазної прованс. лірики налічує сьогодні біля 2500 пісень (бл. 250 мелодій) понад 350 трубадурів, серед яких виділяють тв. представників т.зв. **ясного стилю** і поетів **темного стилю**. Останні схилилися до ускладнених поет. конструкцій, зашифрованої образності, вишуканих метр. форм, що стало, зрештою, однією з причин занепаду прованс. лірики. Ін. причиною зникнення цієї квітучої поет. культури були альбігойські війни. Позаяк більшість трубадурів співчували альбігойцям (послідовники єретичного вчення в сер-віч. християнстві), то вони також зазнали переслідувань, коли під приводом викорінення ересі у Прованс увійшли пн-франц. війська. Однак це сприяло водночас поширенню прованс. поезії в пн-франц. землях. Видатну роль у цьому процесі відіграла широко освічена Альєнора Аквітанська (1120-1204), дружина Людовіка VII, а пізніше англ. короля Генріха II Плантагенета. Пн-франц. співці звалися **труверами** (ст-франц. *truver* — знаходити) і продовжували куртуазні традиції трубадурів. При дворі дочки Альєнори Аквітанської Марії Шампанської сформувались такі видатні трувери, як Кретьєн де Труа та Конон де Бетюн Вел. популярності набули також Гас Брюле (1160-1203), Блондель де Нель (сер. XII ст. — бл. 1210), Адам де ла Аль (1235-1288), Тібо де Шампань (1201-1253).

Близькою до куртуазної прованс. лірики була каталанська “вчена” поезія в Іспанії, яка до кін. XIII ст. писалась прованс. мовою. В XII ст. виникла також куртуазно-лицарська “вчена” поезія на галісійсько-порт. діалекті, зразки якої збереглися в зб. XV ст., що називалися “Кансьонеро” (напр. “Кансьонеро Баєни”, “Кансьонеро Стуньїги”).

Під впливом трубадурів та труверів виник **міннезанг** в Німеччині. **Міннезінгери** (нім. *Minnesänger* — співці кохання), вихідці з феод. класу (лицарі, міністеріали) також утверджували норми куртуазної етики і передусім служіння шляхетній дамі. Тут, як і в прованс. поезії, пісня часто не стільки виражала безпосереднє любовне почуття, як втілювала зумовлену куртуазними

законами “рольову” функцію, що приписувала поетові страждати від нерозділеного кохання і благодати даму свого серця “пошадити” його виявом своєї прихильності. Вже з сер. XII ст. перші зразки міннезангу з'являються у творчості Кюренбергера, Дітмара фон Айста (1139-1171), Фрідріха фон Гаузена (1150-1190), а такі міннезінгери, як Гайнріх фон Морунген (1150-1222), Райнмар фон Гагенау (1160-1210), Вальтер фон дер Фогельвайде (1170-1230), Конрад фон Вюрцбург (1220-1287) надають йому тематичної визначеності і довершених форм. Особливо популярні серед міннезігерів пісня (альба, пасторелла), куртуазний **шпрух** з любовними мотивами, зрідка зустрічається **ле**. Розроблялася також рел. поезія (пісні про діву Марію, пісні хрестових походів). Після фон дер Фогельвайде міннезанг стає об'єктом епігонського наслідування (Ульріх фон Ліхтенштайн, 1198-1246, Таннгойзер, 1205-1276, Штайнмар фон Клінгнау, 1251-1293), що засвідчує його кризу. В XIV ст. форми міннезангу дістали нове тематичне наповнення в творчості майстерзінгерів — представників міського цехового ремісництва.

У 1-й пол. XIII ст. досягає розквіту куртуазна лірика на пд. Італії при дворі сицилійського короля Фрідріха II Гогенштауфена (**сицилійська поетична школа**). Біля її джерел стояли прованс. трубадури, які потрапляли на Сицилію, рятуючись від альбігойських воєн. Вони немовби передали поет. естафету сицилійським лірикам П'єтро делла Вінья (1190-1249), Якопо да Лентіні (помер в 1233) та ін., котрі в сонетах і канціонах оспівували куртуазне кохання до неприступної і невмолимої красуні. В сер. XIII ст. сицилійська куртуазна поезія знайшла послідовників і в Тоскані, але на той час там уже сформувалась міська л-ра, яка проповідувала зовсім ін. ідеї. Тому Л.л. дуже швидко почала вироджуватись в словесну розвагу. Однак сицилійська поет. школа відіграла згодом важливу роль у формуванні італ. поезії “нов. солодкого стилю”, що оспівувала піднесене платонічне кохання до жінки (донни) виняткових моральних якостей і незрівнянної краси, образ якої в спиритуальному, майже містичному пориві незвідка зливався з образом Богоматері. Данину цій філос. поезії екзальтованого почуття віддали такі поети, як Г.Гвініцеллі (1230-1276), Г.Кавальканті (1255-1300), молодий Данте (1265-1321), Чіно да Пістойя (1270-1336), Д.Фрескобальді (1271-1316), Дж.Лапо (1250-1328). При цьому варто зауважити, що поезія “нового солодкого стилю” не тільки продовжувала традиції Л.л., але й не меншою мірою заперечувала їх, оскільки концепція “трансцендентного” кохання і обожнювання донни, як вона втілена, скажімо, в “Новому житті” Данте, являла собою, по суті, аскетичну ідею і була породжена христ. пошуками духов. досконалості, а не лицарської чуттєвої насолоди. В цьому сенсі від куртуазної поезії віштовхувався й **петраркізм**. На загал значення Л.л. полягає в її гуманістичних тенденціях, розкріпаченні людських почуттів, прагненні передати світ інтимних переживань,

виробленні способів психол. зображення і, не в останню чергу, в розвиткові версифікаційної майстерності, розробці нових метр. структур, жанр. збагаченні європ. лірики.

Л.л. має аналогії в л-рах ін. регіонів. На типол. підґрунті виникали й безпосередні або опосередковані (багатоступінчасті) взаємодії. Прованс. Л.л. постала під впливом араб. поезії VII-XIII ст., котра в свою чергу типол. (на думку акад. М.Конрада, певно й контактологічно) споріднена з відповідними феноменами в л-рах країн далекокс. регіону: Китай, Японія.

Петро Рихло

ЛИЦАРСЬКИЙ (КУРТУАЗНИЙ) РОМАН

(фр. *roman chevaleresque, roman de chevalerie*) — поряд з жанр. формами **лицарської лірики** один з основних жанрів сер-віч. куртуазної л-ри, який сформувався в сер. XII ст. на пн. Франції в феодальному середовищі в період розквіту лицарства. Генетично тісно пов'язаний з **героїчним епосом**, від якого успадкував ідеали честі, доблесті, героїства. Але якщо епос регламентується почуттям колективної свідомості і васального обов'язку (Роланд, Сід), то в Л.р. домінує індивідуалізована особистість та її психологія. На відміну від епосу Л.р. орієнтований на зображення самодостатньої особистості, що вже не так органічно пов'язана з етнічним колективом, тобто особистості, якоюсь мірою емансипованої. Як справедливо вказував О.Веселовський, Л.р. “передбачає відособлення поета від нар. співця, послаблення інтересу до заг. епічного переказу, пошук нов. слова, нов. тем і форми вислову... Ланцелот, Говен, Тристан та Ізольда та ін. стали... носіями особистого лицарського ідеалу” (“Історія чи теорія роману?”). Притаманне **героїчному епосу** почуття родової спільноти не відіграє в Л.р. майже ніякої ролі. Часто **герой** навіть не знає свого роду-племінні (Тристан виховується в сім'ї васала, Парсеваль виростає в лісі, про Ланцелота дбає в дитинстві фея озера). Гол. інтерес Л.р. полягає в особистій долі героя, в зображенні його внутр. переживань, що сприяє розвитку психол. аналізу. Л.р. відрізняється від епосу також своїм нарративним елементом — його **сюжет** здебільшого вигаданий. Це тв. про пригоди і подвиги лицаря, що належить перу індивідуального автора, який з гордістю стверджує свої права на власну творчу продукцію. Сюжетну основу Л.р. складають авантюри та любовні **мотиви**, незвідка з фант. або екзотичним забарвленням, що були ідеалізованим відображенням придворно-лицарської культури. Це споріднює Л.р. з **казкою**, **міфологічними переказами** дохрист. доби, але зображення духов. і внутр. конфліктів разом з тим і виводить його за її межі. Нім. дослідник Е.Ауербах (“Мімесіс”) вважає, що Л.р. не охоплює реальної дійсності в усій повноті, а обмежує її становими рамками лицарства, темою подвигів і кохання, причому поет. ідеал нерідко заступає собою реальну сусп. функцію даного стану, що зовні

виглядає як втеча в казку. Тяжіння до казковості торкається не тільки суто зовн. сфери (неймовірність, фантастичність подій), важливішою є обставина, що Л.р., як, зрештою, і вся сер-вічна л-ра, не підлягає, на думку Є.Мелетинського, аристотелівському постулату "наслідування природи", і якщо Л.р. "реаліст.", то передусім в дусі сер-віч. філос. реалізму, який приписував реальність заг. поняттям. Для Л.р. характерне введення в дію уособлених абстрактних понять, а обстановка, події, зовн. та внутр. властивості героїв часто дістають алегоричне тлумачення (алегоричні описи грота, в якому ховаються Трістан та Ізольда в романі Готфріда Страсбургського).

Стихія казк. фантастики пронизує Л.р.: зачаровані замки й чудесні сади, оточені незримими стінами, таємничі острови, цілющі джерела, феї, карлики, велетні, перевертні-вовкулаки, люди-птахи — це його типові ознаки. Герої Л.р. визволяють міста й країни від ворожих сил, здобувають скарби й талісмани, захищають слабких, нешасних, несправедливо ображених, завойовують серця коханих красунь, виявляючи нелюдську стійкість, хоробрість, витривалість. "Ті казк. міфічні образи, які у попередньому фольклорі були об'єктом безпосередньої віри, виступаючи первинною формою усвідомлення природних і супр. сил, в Л.р. набувають зовсім ін. смислу і ролі: вони слугують власне естет. цілям, створюючи чарівно-поет. атмосферу, героїзуючи образ всепереможних лицарів", — відзначає В.Кожин.

Життя героїв Л.р. регламентується правилами придворного етикету і законами "честі", "врівноваженості" ("міра") і "служіння дами". Ідилічні елементи часом домінують над героїчними, що приводить до ідеалізації існуючих порядків, супр. стосунків. У формальному відношенні це виявляється у вилученні грубих і коміч. рис, "гармонізації" й облагородженню мови, **стилю** тощо. Аналіз переживань героїв спричиняє численні **монологи** й **діалоги**, автор. відступи, які вносять в куртуазний епос елемент дидактизму. У мові спостерігаються пурист. тенденції. Особливо наочно це виявляється, якщо порівняти близькі за своєю структурно-жанр. природою явища, як ле і фавль. Шляхетна витонченість лексики і стилю ле вже далеко відійшла від заснованого на нар. сміхові й просторіччях грубого комізму фавлю. Порядок із "соціальним" вирівнюванням стилістики Л.р. відбувається й територіально-географічне вирівнювання, що приводить в ряді країн до створення подоби уніфікованої куртуазної мови. Куртуазний світогляд вимагає для свого відображення певної **стилізації** зображуваної дійсності. Так створюється своєрідна топика — певний запас постійних епітетів, ситуацій, словесних формул. Перенесення конфлікту на переживання особистості дає змогу вводити в оповідь описи інтер'єрів, вбрання, звичаїв та обрядів, етикету придворного життя (урочисті учти, сцени полювання, турніри). Неприхована радість реабілітованої плоти звучить в описах любовних

побачень, детально зображених в Л.р. Ріст самосвідомості особистості виявляється в еротичній інтерпретації культу дами і форм служіння їй, у свідомому уславленні подружньої невірності.

Композиційна структура Л.р. відзначається стрункністю і має, як правило, двочленну будову: у вступній частині, яка нагадує богатырську казку, герой проходить через численні випробування, які приводять його до досягнення власне казк. цілей (здобуття "принцеси", "королівства", утвердження своєї слави тощо), а в основній, власне романній частині, розкривається внутр. колізія, ядром якої є "інтроспективний" психол. аналіз душевних станів. Незважаючи на переобтяженість сюжету подіями (вел. кількість подвигів, пригод), **композиція** Л.р. легко проглядається, вона єдина й цілісна, і лише в епігонів перетворюється на хаотичне нанизання авантур. Спочатку Л.р. виникають у вірш. формі, здебільшого це силлабічні восьмискладові вірші з парним римуванням і чітко усталеною строфікою (в нім. куртуазних епопеях їм відповідає чотириакцентний вірш з обмеженим заповненням ненаголошеними складами). Інколи використовувався 12-складовий вірш з цезурою після 6-го складу, який уперше зустрічається в "Романі про Александра" (**Александрійський вірш**). Ці метр. форми були так типовими, що робилися спроби покласти їх в основу періодизації деяких сер-віч. л-р.

Тематика Л.р. також зумовлена його заг. казк.-фантаст. тенденціями. В пошуках матеріалу, співзвучного нов. часові, Л.р. звертається до далекої античності, до багатого на екзотику Сх., що відкривався європ. лицарству під час хрестових походів, до старовинних кельт. **переказів** і легенд. Визначаються три осн. цикли: ант. цикл, що охоплює сюжетику Александрії, Енеїди, Троянського й Фіванського ареалу міфів і спирається на пізньолат. **переробки** невідомих Сер-віччю грец. авторів ("Роман про Александра", "Роман про Енея", "Роман про Трою", "Роман про Фіви"); сх.-візант. цикл, куди відносяться сюжети орієнтального, переважно грец.-візант. та араб. походження ("Флуар і Бланшефлер", "Окассен і Ніколетт", "Кліжес"); найхарактерніший бретонський **цикл**, що розпадається, в свою чергу, на 4 групи: бретонські ле (зб. англо-нормандської поетеси Марії Французької); романи про Трістана та Ізольду; романи артурівської групи — т.зв. романи "Круглого Стола" (див. **Артуріана**), романи про святий Грааль.

Біля джерел Л.р. стоїть творчість франц. **трувера** Кретьєна де Труа (друга пол. XII ст.), більшість романів якого була заснована на артурівських легендах ("Ерек і Еніда", "Івейн", "Парсеваль", "Ланселот"). Як правило, всі вони порушують морально-етичну проблематику про сумісність лицарської честі і любовного почуття, доблесті і служіння дами, психол. перипетій шлюбних відносин. Сюжет про Трістана та Ізольду також належав до репертуару Кретьєна де Труа, однак його версія до нас не дійшла. Дану легенду

після нього розробляли франц. поет Беруль і нормандець Тома. На поч. XX ст. франц. вчений Ж.Бедьє здійснив реконструкцію роману (укр. пер. М.Рильського). Родоначальником Л.р. в Німеччині вважається Гайнріх фон Фельдеке ("Енеїда", 1189). На рубежі XII-XIII ст. з'являються нім. переробки романів Кретьєна: "Ерек" (1190) та "Івейн" (1200) Гартмана фон Ауе, "Ланселот" (бл. 1194) Ульріха фон Цайцігофена, "Парсіфаль" (біля 1204) Вольфрама фон Ешенбаха. Концепцію Тома розвиває Готфрід Страсбургський ("Трістан та Ізольда", 1210). На франц. зразках заснований "Флуар і Бланшефлер" (XIII ст.) Конрада Флека. Оригінальним взірцем ісп. Л.р. можна вважати анонімний тв. "Лицар Сіфар" (бл. 1300). В Англії найпопулярнішими були романи "Круглого Стола" ("Артур", "Артур і Мерлін", "Ланселот Озерний", "Сер Гавейн і Зелений лицар" (XIV ст.). У XV ст. з'явився роман Томаса Мелорі "Смерть Дануа", який заклав багату **традицію** переробок даного кола сюжетів.

Спочинаючи з XIV ст. сюжети Л.р. проникають й у слов'ян. країни. Вірш. "Александрія" відома в болг., серб., чес., давн.-укр. л-рах. Популярні і поеми про Троянську війну (болг. "Троянська притча", давн.-укр. "Троянські діяння" тощо), про Трістана та Ізольду. В Познанському зб. XVI ст. збереглася поль.-білор. "Повість про Тришана", опублікована 1888 О.Веселовським. В XVI ст. в поль. л-рі з'являються переклади Л.р. "Фортуна", "Магелона", "Мелюзина", "Імператор Отон" ("Октавіан"), засновані на зх.-європ. (франц., нім., італ. зразках).

Майже синхронно з розвитком зх.-європ. Л.р. і незалежно від нього аналогічні тв. виникають у сх. л-рах. Щоправда, їх прийнято називати не романами, а романічними **поемами**, однак їх споріднюють з Л.р. якраз ті елементи, які складають сутність останнього: куртуазно-аристократичний характер, численні пригоди-авантюри, казк.-фантаст. атмосфера, любовні переживання і тонкий психологізм у зображенні внутр. світу. Сюди належать передусім "Віс і Рамін" (бл. 1050) перс. поета Фахріддіна Гургані, груз. тв.: "Аміран Дареджаніані" (кін. XI ст.) поета Мосе Хонелі, "Вісраміані" (XII ст. — проз. **вільний переклад** "Віс і Раміні"), знаменитий "Вепхіс тхаосані" ("Витязь у тигровій шкурі") Шота Руставелі, япон. придворна повість "Гендзі-моногатарі" (IX-X ст.) Сікібу Мурасаки, "Г'ятериця" азерб. поета Нізамі Гянджеві (2-а пол. XII ст.), де для нас найцікавіші поеми "Хосров і Шіріян", "Лейлі і Меджнун", "Іскандер-наме" (про їхню популярність у сх. світі свідчить хоча б той факт, що після Нізамі було створено різними мовами бл. 40 наслідувань (назире) його поем., в тому числі такими авторами, як Амір Хосров Дехлеві, Алішер Навої, Абдурахман Джамі).

Вже в XIII ст. з'являються **пародії** на Л.р., а до кін. XV ст., разом із занепадом лицарства як соц. класу, він немовби втрачає свою життєву силу. Але очевидно, що даний жанр мистів у собі ряд

елементів, суголосних не тільки добі розвинутого феодалізму, але й нов. часові (авантюрний дух, розкріпачення людських пристрасей, психол. глибина в аналізі душевних станів). Початок європ. **Відродження**, розвиток гуманістичних ідей, поява друкарського верстата створюють сприятливі умови і викликають до життя нов. тип Л.р., який Кожин називає "ренесансним жанром". Він продовжує традиції сер-віч. л-ри, але водночас звертається і до попередніх форм героїки, зокрема в ант. епосі та сер-віч. поемах *chansons de geste*. Найбільшого розквіту цей жанр досягає в Іспанії та Італії, де він гармонізує з героїкою далеких мандрів, навколосвітніх плавань, географічних відкриттів, з ідеями реабілітації людської плоти і гедоністичними мотивами насолоди життям. Перші зразки з'явилися на рубежі XV-XVI ст. у творчості каталанських авторів Дж.Мартурелла та Дж. де Гальбі ("Тірант Білий", 1490, ісл. пер. 1511) та ісп. письменника Г.О. де Монтальво ("Амадіс Гальський", 1508). Ці романи були вже написані прозою і мали величезний успіх у найширшої читацької публіки. Пізніше постала ціла серія продовжень і **переробок**, що поступово вироджуються в **епігонство** (наочно це можна продемонструвати на прикладі "розбухання" "Амадіса Гальського", первинний варіант якого складався спочатку з 4-х кн., потім був доведений до 12-ти, а у франц. та нім. перекладах і переробках сягав уже 24-х і навіть 30-ти кн.). Саме ці романи висміював у "Дон Кіхоті" М. де Сервантес. Однак вершиною розквіту ренесансного Л.р. стали італ. лицарські поеми — "Морганте" (1480) Л.Пульчі, "Закоханий Роланд" (1506) М.Боярдо, "Шалений Роланд" (1516) Л.Аріосто, "Рінальдо" Т.Тассо.

Третій етап Л.р. — галантно-героїчний. Він починається в XVII ст. у Франції і за декілька десятиліть повністю вичерпує себе, оскільки був тісно пов'язаний з придворно-аристократичним середовищем епохи абсолютизму, коли франц. дворянство вже не відігравало самостійної супр.-іст. ролі, зберігаючи лише зовн. блиск та ілюзію колишньої могутності. Пригоди і подвиги героїв тут також ілюзорні: це світ галантно-любовних переживань і вишуканих манер з гіпертрофованим культом благородства і краси. Такий роман дістав згодом назву **преціозного**, яка підкреслює його салонний дух та ідеалізований характер. Він представлений іменами Гомбервіля ("Полександр"), Ла Кальпренеди ("Клеопатра"), М. де Сюдєрі ("Артамен, або Великий Кір") у Франції, Д.К.Лоенштайна ("Армінія"), Ф.фон Цезена, Г.А.Ціглера в Німеччині.

Своєрідний відгомін Л.р. знайшов у XVIII-XIX ст. в т.зв. нар. л-рі. Популярні **народні книги** "Гюон Бордоский", "Магелона", "Мелюзина", "Трістан та Ізольда", "Флор і Бланшефлер", "Вігалоїс", "Ланселот" сягають своїм корінням Л.р. Як правило, вони трансформують вірш. Л.р. в проз. форму, нерідко спрощуючи і їхній ідейний зміст, композицію, стилістику. Така форма рецепції Л.р.

мала місце і в Росії та Україні в **лубочній літературі**. Кн. про Бову-королевича була перекладена з серб. мови (через білор. посередництво) і переказувала італо-франц. Л.р., а "Історія про лицаря Петра Золоті Ключі" є переробкою франц. роману "П'єр Провансальський і прекрасна Магелона" або, вірогідніше, якогось нім. посередника, що їх з захопленням читав ще в дитинстві Й.В.Гюте. Існували в Росії й автор. лубочні переробки.

Сюжети й мотиви Л.р. знайшли відображення в л-рі. та мист-ві нов. часу, особливо продуктивним виявився бретонський цикл, проблематика якого містила своєрідні моделі соц. й моральної поведінки, філос. осмислення буття, потенційні можливості психол. аналізу. Тому дані сюжети й образи знову й знову оживають у творчості видатних митців ХІХ-ХХ ст., надто розробляється **артуріана**.

Петро Рихло

ЛІРИКА (від грец. *lyra* — муз. інструмент, під аккомпанемент якого виконувалися вірші) — один з трьох основних літ. родів поряд з **епосом** і **драмою**. Європ. традиція теор. визначення родової змістовності Л. бере поч. від Платона та Арістотеля, хоча сам термін "Л." став уживаним пізніше.

Вияв специфічної суті Л. ускладнений тим, що обсяг її родової змістовності (як і епосу та драми) виявляється іст. рухомим, насамперед, через процес взаємного тяжіння і відштовхування літ. родів, **видів жанрів**, який генетично зумовлений розподібненням первісного синкретичного миства. Виникають такі міжродові утворення, як лір. епос, ліро-епіч. жанри (**роман у віршах, поема, балада** тощо), **лірична проза, лірична драма** та ін. Ця міжродова дифузія, що здійснюється закономірно, періодично активізує концепцію, яка бере свій початок від Й.В.Гюте, про взаємодію в кожному тв. лір., епіч. і драм. елементів, отже й про неможливість чи характерність їх теор. відокремлення як самостійного роду (В.Белінський, С.Штайгер, Б.Кроче, Г.Маркевич, Ю.Кляйнер, В.Днепров). Все це зумовлює той факт, що описативні ознаки Л. та її атрибутивні якості важко піддаються структурній типологізації, зведенню до заг. дефінітивного знаменника. Звідси наявність багатьох визначень Л., кожне з яких, виходячи з власної методологічної настанови, висуває як аргумент, що обґрунтовує родову відмінність Л., ті чи ін. метонімічно виділені її атрибути. Єдиним критерієм Л., котрий став трад. у всіх европ. поетиках, є характер суб'єкта, що висловлюється і зумовлює її змістовні і виражальні особливості, за словами Арістотеля, — виклад "від самого себе, не замінюючи себе іншим".

Суб'єктивний характер лір. змісту відстоювали і нім. теоретики А.В.Шлегель, Ф.В.Шеллінг. У своїй "Естетикі" Г.В.Ф.Гегель стверджував, що змістом Л. є "все суб'єктивне, внутр. світ, душа, що розмірковує, відчуває, яка не переходить до дій, а

затримується в собі". Аналогічної думки дотримувалося й багато пізніших теоретиків, зокрема, Белінський та І.Франко.

Якщо відійти від псих. характеристик лір. особистості (чуттєва, пасивна, та, що вагається на відміну від несповненої почуттям, матеріалістичної — епіч. і активної — драм. — Е.Ерматінгер) і визначити диференційну ознаку висловлювання в Л., то нею є індивідуалізованість (Ю.Кляйнер) лір. суб'єкта на відміну від анонімності (Г.Гачев) суб'єкта висловлювання в епосі. Це зумовлено несхожістю лір., орієнтованої на відтворення структурної типології суб'єкта, свідомості і епіч. свідомості, яка орієнтована на відтворення структурної типології об'єкта.

Підставою для розрізнення Л. і епосу може бути часовий модус взаємозв'язку між суб'єктом і предметом висловлювання. Епіч. об'єктивуючи предмет висловлювання, тим самим надає йому статусу події, яка звершується в умовному минулому стосовно свідомості суб'єкта висловлювання, а самому суб'єктові висловлювання надає статусу дистантного оповідача. Лірик намагається назавжди зберегти предмет висловлювання суб'єктивним, розчинити його в свідомості суб'єкта висловлювання, отже законсервувати в перманентному теперішньому. Тому багато вчених (Жан Поль, Р.Якобсон, Гачев та ін.) співвідносять епос з минулим, а Л. з теперішнім часом.

Родовим критерієм може бути й засіб, за допомогою якого досягається цілісне уявлення про світ. У цьому розумінні Л. є імагінативною, тобто зв'язаною з уявою, на відміну від орієнтованого на пам'ять мнемонічного епосу та драми, яка містить у собі настанову на дію.

Думка Гюте, що Л. зв'язана з переживанням події, епос з оповіддю про неї, а драма з зображенням події, може служити поясненням родових відмінностей. Наочною моделлю відмінностей лір., драм. і епіч. зацікавленості об'єктом у відповідності з судженням Гюте може стати феномен "театру маріонеток". Драм. висловлювання в даному випадкові співвідноситься з тим умовним життям персонажів, яке, розвиваючись на очах глядача ніби за своїми законами (**сюжетом**), не знає про автора, про актора, який смикає за ниточки. Лір. ж рефлексія (висловлювання про життя), навпаки, висвітлює саме автора — актора, його ігрову поведінку і супутнє хвилювання, але "затемнює", не враховує сценічного життя лялькових персонажів. Розповідь же про те, що відбувається на сцені (і про актора, і про "ляльок") у виконанні третього, напр., глядача, є епіч. формою висловлювання. Такі осн. змістовні характеристики лір. роду. Що ж до виразних ознак Л., то вони визначаються специфікою зв'язку її родової суті зі словом в його мовленнєвому існуванні. Щодо змісту лір. слово завжди має реляційне значення, теор. усвідомлення якого знайшло відображення в багатьох не лише европ. поетиках. Так, араби розрізняють "лафз" (словесний або звуковий вираз) і "ма'на" (значення,

мотив, ідея). Багатошаровість Л. утверджується у всіх інд. трактатах (**аланкара** — прикраса і **раса** — емоція, переживання). Про емоційний зміст ("кокоро") і його вираження йдеться в япон. поезії Х ст. (Цураюки) тощо.

І для епосу, і для драми слово теж є "матеріалом", який використовується для здійснення автор. наміру, впливає на реципієнта. Але в епосі в такій ролі виступає сюжет, в драмі — **діалог**, а в Л. — "голос автора", автор. інтонація, що викликає емоційне збудження слухача. Тому епос активізує в слові його здатність до найменування реалій, драма — його комунікаційний потенціал, а Л. — ритмо-мелодійні можливості слова, що зумовлено тяжінням Л. до чистої музики з її насамперед винятковою можливістю сугестивного впливу на аудиторію ("стань музикою, словом!" — М.Заболоцький). З музикою Л. пов'язана не тільки генетично, але й іст., про що свідчать хоча б практика, **распсодів, скальдів, трубадурів, менестрелів, майстер-зінгерів, скоморохів, кобзарів, актинів**, шансонье, суч. **бардів** і т.д., а також такі лірико-муз. жанри як **пісня, билина, дума, коломийка, балада, канцона, альба, кантилена, романс** тощо.

Звичайно, родова функціональність слова — характеристика явно абстрактна, оскільки навряд чи може бути реалізована в худож. практиці в чистому вигляді, але саме з нею співвідносна родова ідея Л., епосу і драми.

Лір. ангажування слова необхідно відрізнити від образного мислення у слові, яке є атрибуцією поезії, що певною мірою усвідомлювалося Д.Овсанико-Куликовським, який стверджував безобразність чистої Л.. Якщо Л. виявляє себе і в інтонаційній конфігурації ритмо-мелодійного руху худож. цілого, то поетичне насамперед в метафорі, яка ґрунтується на асоціативному ("ігровому") зв'язку між словесним знаком і тим, що визначається (хоча **метафора** є засобом худож. мислення і в ін. видах мистецтва). Тому Л. і поезія — поняття співвідносні, але не ідентичні, що усвідомлювалося в ХІХ ст., а у ХХ ст. набуло особливої ваги у зв'язку з заг. дереґламентациєю літ. родів і жанрів.

Довгий час поняття "ліричне" пов'язувалося із жанр. пафосом тв., тобто змістовність цього поняття характеризувалася комунікативною стійкістю. Лише орієнтація романтизму на "емансацію принципу суб'єктивності" (С.Аверінцев) покляла початок руїнації **жанрової матриці** назгала і **жанрової системи** як такої. Така орієнтація сприяла тому, що родовий потенціал Л., обходячи цехову традицію жанру, стає засобом вираження індивідуально-автор. рефлексії на реалії свого досвіду. Невипадково саме на поч. ХІХ ст. Л. звертається до музики з її безпосереднім худож. відтворенням внутр. реальності суб'єкта. Проте і Л. постромант. періодів, яка вихована переважно не на імітації візрів, а на "сваволі поета" (Ф.Шлегель), не завжди відмовляється від

жанрової пам'яті, передусім тому, що саме структура жанру сприяє збереженню нац. своєрідності Л.

Жанр. параметр Л. дозволяє провести її видову диференціацію. Так, типол. подібні за жанр. пафосом **ода, дифірама, гімн**, сканд. **драапа**, араб. **мадх**, сх. **касида** тощо об'єднуються в панегіричний вид, або метажанр. Проте існують ін. видові класифікації Л., які не пов'язані з її жанротною тяжінням. Поль. дослідниця С.Скварчинська розрізняє особистісну, тобто ту, яка звертається до іншої особи (**мадригал, дружнє послання** і т.п.), і ситуативну Л. (застильна пісня — "сколія"); угор. літературознавець Я.Барта веде мову про Л. настрою, риторичну, метафоричну і описову; поль. вчений Г.Маркевич виділяє Л. безпосередню, заличну, зображальну, а нім. теоретик В.Шерер — автор. Л., Л. "маски" і Л. "ролі" тощо. В нар. Л. осн. критерієм видового розмежування її є побутова функціональність (календарна, весільна тощо). Існує і "шкільна", тематична класифікація: пейзажна, філос., громадянська Л. тощо.

Плюралізм класифікаційних підходів до Л. може бути подоланим таким інтеграційним поняттям, як **ліричний герой**.

Борис Іванюк

ЛІРИЧНА ДРАМА — міжродове утворення, яке є наслідком процесу ліризації **драми** — проникнення лір. первня в драм. текст. Лір. начало в Л.д. націлене на перетворення об'єктивного змісту у виключно суб'єктивних формах, а суттю драми стає зображення внутр. світу людини. Потрапляючи в драматургійний контекст, лір. первень починає виконувати драм. функцію, тобто виконувє завдання худож. перетворення об'єктивного світу. Засадничою відміною Л.д. від арістотелівської трад. **драматургії** є те, що функція лір. первня полягає перш за все в емоційній, відверто суб'єктивній оцінці зображуваного. Тв. О.Грибоедова, О.Пушкіна, М.Куліша — лише підтвердження цієї тези.

Підсилення процесу ліризації драми пов'язане не лише із намаганням автора (чи персонажа) гранично суб'єктивізувати передачу власних почуттів та подій. В Л.д. роля лір. первня є аж так вагомою, що він немов би "роз'їдає" власне драм. структуру, суттєво деформує її. Дія, як правило, відбувається не в зовн., об'єктивно сушому середовищі, а є продовженням внутр., суб'єктивного світу; посилюється **умовність**, порушуються просторові та часові виміри (подекуди вони виступають навіть як самоцінне і самодостатнє начала, які швидше нагадують плин свідомості героя чи автора, ніж логізоване вибудовування зображуваного). Це спричиняє ускладнення композиції Л.д. порівняно з трад. драмою: немовби долається трад. тривимірність зображуваного, а перевага надається творенню світу пам'яті, в якому реальність трансформується у світ асоціацій, почуттів, вкрай суб'єктивних думок. Л.д. часто

ЛІРИЧНА ДРАМА

складається з епізодів-видінь, марень, сновидінь, які виникають перед внутр. зором автора чи **ліричного героя**. Тому змінюється характер **сюжету**, для якого визначальним уже є не послідовний, відповідно до логіки фізичного часу розвиток подій, а асоціативність, алюзійність, багатоплановість. Зміщується центр ваги з ідейно-тематичного спрямування драм. тв. на систему **лейтмотивів**, які провокують, в свою чергу, суб'єктивне сприйняття і потрактування зображуваного глядачем (читачем). Система тому і дає можливість для багатоваріативного, суб'єктивного і суб'єктивованого потрактування зображуваного, що ця вона, як похідне від "свавілля пам'яті" (Л.Фейхтвангер) драматурга чи героя, є історією їх почуттів і думок, їх поривань і страждань, виявлення їх особистісного "Я". Решта дійових осіб — то є вислід сприймання гол. героєм. У такій Л.д. здебільшого присутній "двійник" автора, або сам автор постає як дійова особа (В.Маяковський в лір. **трагедії** "Володимир Маяковський").

Синтетичним є і конфлікт. Зовн. суперечності об'єктивного світу стають джерелами внутр. протиріч особистості, а тому особистість і світ являють собою єдине суб'єктивно організоване ціле, нерозривне в своїй цілісності ("Вишневий сад" А.Чехова).

Примат лір. героя, що навколо нього групуються всі ін. персонажі, визначає й особливості творення характерів. Найопукліше виписується лір. герой: адже його очима сприймається світ. І не лише сприймається, але й стає часткою емоційного досвіду глядача. Характери ін. персонажів розкриваються лише тою мірою, якою того вимагає розкриття суттєвого в лір. герої. Так виникає домінуючий характер (лір. герой) і характери периферійні, які виконують допоміжну роль. Така "нерівноправність" характерів не лише виправдана, але й необхідна: оточення, як твердить відома театр. мудрість, грає короля. У Л.д. все підпорядковане розкриттю лір. героя та його суб'єктивного "Я".

Змінюється і характер функціонування слова: як і в трад., так і в **епічній драмі**, слово лишається в основі своїй конкретним, але не завжди однозначним. Воно часто отримує контекстуальне смислове наповнення, яке виходить далеко за межі уславленої смислової конкретики: все залежить від того, яку саме смислову конкретику вкладає в певне слово лір. герой. Тобто відбувається процес суб'єктивізації сенсового наповнення слова, розширення трад. меж його змістовного застосування. Тому слово сягає подекуди метафоричності, перетворюється певною мірою на **символ** понять явищ, а не є точним дагеротипним відтворенням певних і явищ. Мова Л.д. більш поет., ніж мова трад. драми та нетрад. (епічної). Важливим є не форма висловлювання думок і почуттів героя за допомогою проз чи вірш. мови, а здатність словесно розкрити світ і світовідчуття лір. героя, наситити мову такими притаманними

йому асоціаціями, що мовлене перетворюється на оповідь героя про себе і про час, який сприймається цим героєм також суб'єктивно.

Розквіт Л.д. припадає на ХХ ст. Вона — один із різновидів неарістотелівської неосинкретичної драматургії ("Над Дніпром" О.Олеся, "Патетична соната" М.Куліша, "Варшавська мелодія" Л.Зорина, "Десантом" Я.Стельмаха, "Перламутрова Зинаїда" М.Рошина, "Наш Декамерон" Е.Радзинського). Це не значить, що в попередні іст-культ. епохи не чинилися спроби ліризації драми. М.Старицький ("Чарівний сон"), Леся Українка ("Одержима") шукали такі шляхи. Але найактивнішого розвитку Л.д. досягає у ХХ ст.: "століття безкінечних воєн і революцій" (Т.Манн), яке часто нехтувало людиною, породило мист-во Л.д., гол. сенсом якої стало розкриття самотності людини, неповторності її особистості, непересічності й унікальності її світу — світу лір. героя Л.д.

Зазнав зміни і **катарсис**. Не жах і співстраждання стають рушійними силами, а етико-моральне співпереживання героєві навіть співжиття. В основі катарсису лежить не трагедійне потрясіння людського ества, а розуміння та відчуття співзвучності пережитого лір. героєм та людиною, що сприймає акт мист-ва на імення Л.д. Емоції стають не різнонаправленими, а такими, що розвиваються рівнобіжно, в одній етич. і естет. площині. Чи не тому Л.д. вимагає певної системи театр. пошуків, які засновані на єднанні актора та глядача в єдиному емоційному пориванні.

До жанр. системи належать Л.д.: власне Л.д. ("Патетична соната" Куліша), лір. трагедія ("Одержима" Леся Українки), лір. **комедія** ("Перламутрова Зинаїда" М.Рошина), і лір. **діалоги** ("Вічний бунт" М.Куліша), і лір. сповідь ("Стара актриса на роль дружини Достоевського" Радзинського). Система жанрів Л.д. ще перебуває у процесі становлення. Якщо Л.д. заперечує будь-який побутовізм, то мають виникнути і жанри, які б відповідали її покликанню. Більше того — має виникнути специфічний театр, який відповідатиме цим засадам Л.д. Атмосферою такого театру і такої драми, має бути, можливо, те, про що афористично говорив Радзинський: "Атмосфера вистави: Спокуса театру, фата моргана Театру, театр. сновиди..."

Л.д. зосереджує увагу на зображенні внутр. світу особистості — героя чи автора. "Дія відбувається не в зовн., об'єктивному середовищі, а є продовженням внутр. суб'єктивного світу" (С.Дивнич). В Л.д., як правило, спостерігається розмитість просторово-часових вимірів, значно ускладнюється розмитість просторово-часових вимірів, марень, сновидінь, які виражають стан підсвідомої діяльності героя. Його ірраціональні почуття, неконтрольовані розумом вчинки. Збільшується вага асоціацій, які складають основу сюжету, лейтмотивів, які становлять собою історію почуттів і думок одного героя. Внаслідок логічного розвитку двох зустрічних процесів — драматизації

лірики і ліризації драми — в рамках Л.д. сформувалися як певна худож.-естет. данність два напрями: відповідно — ліро-драма і Л.д..

Олександр Чирков

ЛІРИЧНА ПРОЗА — стильова течія сповідної л-ри. Стильові ознаки Л.п. визначаються ліро-епіч. змістовністю оповідача як ключового персонажа тв. Його характерною властивістю є рефлексивність, суть якої полягає в тому, що всі зображувальні (фабульні) події насичуються суб'єктивною свідомістю оповідача і навіть розчиняються в її просторово-часовому континентумі, що і стає основним змістом тв.

Це відрізняє Л.п. від власне епіч. роду. Якщо в епіч. тв. можлива рефлексія героя, оповідача або навіть автора є факультативним коментарем і сприймається вона як позафабульний відступ, то в Л.п. рефлексія відіграє сюжетотвірну роль, позаяк зумовлює композиційний динамізм тв. Крім того, в порівнянні з об'єктивованим епіч. сюжетом, який викликає уяву про його незалежне, так би мовити, "позаавторське" існування (**Епос**), сюжет Л.п. просякнутий персоніфікованістю оповідача, яка проявляється, перш за все, в його імпровізаційній ініціативі щодо вибору, компоновання та оміслення фабульного матеріалу. Це пояснює тяжіння Л.п. до **щоденника**, автобіографії, **дорожніх записок**, **епістолярних** та ін. жанрів сповідальної орієнтації. Провідна роль оповідача, з од. боку, знижує ефект присутності читача в умовно-вірогідному ("тримірному") сюжетному хронотопі, але, з ін. боку, наближає реальність оповідача до реальності читача, робить дистанцію між ними якомога меншою для того, щоб створити ситуацію особливої інтимної довіри між двома партнерами **діалогу**, насамперед, викликати в читача співчуття до внутр. переживань оповідача, а загалом — до змісту автор. світообразу.

Функціональна первинність рефлексії в Л.п. дає підставу зближувати її з **лірикою**. Але на відміну від останньої з її настановою на безфабульний сюжет, Л.п. не уникає **фабули**, хоча вона й має, так би мовити, контурне значення в структурі тв. як худож. цілого, зокрема в структурі сюжету з характерною для нього фрагментарністю. При інтегративному погляді на тв. розрізнені зображувані події складаються у фабульний стрижень з певною циклічною завершеністю, що назагал нагадує реконструкцію сюжетного мотиву при сприйнятті імпресіоністичної картини.

Власне ж лір. проза стає завдяки емоційному настроєві, який пронизує весь імагінативно-нормонічний матеріал тв., його сюжетну фактуру. Цей настрій є домінуючою ознакою Л.п., що дозволяє, з од. боку, відокремити її від ін. жанр.-стильових течій оповідної л-ри, таких, як **ораторська**, філос., психол., документальна, **історична проза**, хоча суцільних кордонів між ними немає, а з ін. боку, об'єднати в одне поняття її жанр. різновиди (лір. **роман**, лір. **повість**, лір. **оповідання** тощо).

Зумовлений емоційним настроєм ліризм є параметром, який дає змогу розрізнити лір. та поет. прозу з характерною для останньої образністю думки, що є факультативним для лір. рефлексії та обов'язковим для поет., так само, як ліризм є можливою ознакою поет. прози, а поетичність — ліричної. Аргументом спорідненості цих видів прози є властива їм настанова на "маніпулювання формами нарації" (Р.Фрідман), тобто на композиційну імпульсивність, що дає підставу багатьом фахівцям їх ототожнювати (напр., "Словник літературних термінів", Белград, 1985).

Слід відрізнити лір. рефлексію у прозі від мовленнєвої з її навмисною увагою до фігуративної виразності мови, напр., в "орнаментальній прозі". І для цього знову таки власне емоційний настрій є диференційною ознакою Л.п., хоча вона може і не нехтувати стил. забарвленням.

Назагал, розмитість понятійних критеріїв Л.п., що зумовлено перш за все її синтетичним характером та жанр.-стильовим розмаїттям, не дозволяє уникнути приблизності в ідентифікації літ. явищ щодо їх приналежності до цього виду прози.

В іст. плані поява та періодична актуалізація Л.п. пов'язана з "емансипацією принципу суб'єктивності" (С.Аверінцев), який шоразу набуває особливого змісту. Виняткове значення щодо цього мали **сентименталізм** з його чуттєвою рефлексією на навколишній світ, яка не вимірювалася жанр.-родовою нормативністю раціоналістичного за своїм характером **класицизму**, а також **романтизм**, який узаконив принцип відносності у худож. мисленні, чим започаткував руйнацію **жанрових матриць** і трад. **жанрової системи**, зокрема, спричинив вільне схрещування різних родів та жанрів ("Сентиментальна подорож" Л.Стерна, "Листи російського мандрівника" М.Карамзіна, "Дорожні картини" Г.Гайне та ін.).

Широкі проникнення ліризму в прозу відбувається в кін. ХІХ, надто ж в ХХ ст., а саме в періоди літ. процесу, які характеризуються свідомою настановою на деіпазіцію оповідальних жанрів. Чинником такої настанови є, насамперед, визнання і культивування особистісної домінантності в людині, яка визначає її існування, світосприймання та долю, а також здатність до рефлексії та саморефлексії (включаючи і лір.), які не можуть бути притаманними колективній людині, "людині без властивостей" (Р.Музіль).

Лір. стихію в оповідальній л-рі двох останніх століть можна знайти в багатьох тв. І.Тургенєва, І.Буніна, К.Паустовського (Росія), М.Коцюбинського, Ю.Яновського, О.Гончара (Україна), А.Гуляшки (Болгарія), С.Дигата (Польща), Ф.Саган (Франція), Т.Вулфа (США), Г.д'Аннунціо (Італія), Я.Бриля (Білорусь) та ін. Але з більшою імовірністю до власне Л.п. належать "Минуле і думи" О.Герцена, "Поєма про море" О.Довженка, "Льодова книга" Ю.Смуула, "Країна снігу" Я.Кавабати, "Вечірнє світло" С.Гермліна, "Крапля

роси" В.Солоухіна, повісті В.Лихоносова, "Читаючи Фолкнера" І.Померанцева та ін.

Борис Іванюк

ЛІРИЧНИЙ ГЕРОЙ — друге лір. "Я", *alter ego* поета, форма відображення його духов. світу. Категорія Л.г. стала худож. реалією в добу **романтизму**, але, отримавши термінологічне ім'я в ХХ ст. (Ю.Тинянов), Л.г. набуває функціонального значення внутр. двійника поета, являючи собою персоналізований зміст лір. рефлексії автора, худож. надбудову (конструкцію другого ступеня над дійсною життєвою ситуацією). Так, можна говорити про Л.г. Дж.Г.Н.Байрона, А.Міцкевича, М.Емінеску, Г.Гайне, Ш.Пьютелі, Ф.Гарсія Лорки, О.Туманяна, В.Жуковського, М.Лермонтова, О.Блока, Лесі Українки, В.Сосюри, Я.Коласа та ін. Часто реципієнти наївно ототожнюють Л.г. з автором: відшукують в окр. поезіях пряме відзеркалення дійсних подій та фактів з біографії письменника, інтимну **лірику** вважають за ліричний **щоденник** (напр., при сприйнятті "Перських листів" С.Єсеніна). До того ж Л.г. може бути цілком фіктивною постаттю. На неслухняність одностороннього ідентифікування читачами Л.г. з автором указував ще О.Потебня. Л.г. втілює не тільки індивідуально-автор., але й груповий (нац., соц. тощо) світообраз. Будучи іст. відносним за змістом, він виражає *alter ego* загальнолюдської особистості.

В зх. поезії Л.г. часом ототожнюють із значно ширшим поняттям *герой ліричного твору*.

Анатолій Волков,

Борис Іванюк

ЛІРИЧНИЙ РІД у фольклорі. До Л.р. зараховують **обрядові** та **необрядові пісні**, а також деякі **малі жанри** **частушка**, **коломийка**, типол. споріднені з коломийкою — словац. **каламайка**, **карічка**, **чес. до колечка** тощо.

Поняття Л.р. перенесено до фольклористики з теорії л-ри. Проте існують значні відмінності між Л.р. у л-рі й фольклорі. На відміну від **лірики** як літ. роду, що відображає внутр. світ однієї людини, індивідуальні відчуття автора, в фольклор. ліриці, за формулюванням Г.В.Ф.Гегеля, "пізнається не окр. індивід зі своєю суб'єктивною своєрідністю худож. зображення, а заг-нар. почуття, що повністю, цілковито поглинає індивіда". Друга відмінність — в органічному зв'язку з музикою: нар. ліриці притаманна споконвічна єдність слова та наспіву.

Л.р. у фольклорі має прадавню розроблену худож.-поет., композиційну та мелодійну систему. Вона є спільною для всієї фольклор. лірики, але варіюється залежно від жанру.

Залічення до Л.р. обрядових пісень дещо умовне, бо в них людські почуття та їх словесно-наспівне відображення підпорядковані ритуалові. Тому коло лір. тв. у фольклорі часом обмежують необрядовими піснями, вживаючи терміни лір. й необрядові як тотожні.

Анатолій Волков

ЛІТЕРАТУРА — лат. *litteratura*, тобто "написане", "писемність" — буквально означає суму текстів найрізноманітнішого змісту й форми ("сільськогосподарська Л.", "технічна Л." і т.д.). Виникає на ґрунті усної словесності найперше з утилітарних потреб запису господарських, рел., іст. відомостей і, як правило, не має в цей період спрямування до правдожності: худож.-образні моменти виникають спонтанно й нецілеспрямовано. Позаяк найдавні Л. постають у лоні вел. цивілізації Середземномор'я та Сх., які були просякнені рел. символізмом, то й найперші літ. здобутки людства набувають форми священних кн. ("Веди", "Авеста", "Біблія" тощо). Потребою в збереженні й передачі прийдешнім поколінням цих текстів спричинюється до становлення філології в різних її аспектах (граматика, поетика, **текстологія**), кн. ще є рукописом, рідко річковою, дорогою, навіть сакральною. Л. Давн. Світу й складаються переважно як коментар, аллюзія чи ремінісценція до сакрального тексту (так, жанр-стильове й духов. багатство інд. Л. наскрізь визначено переживанням сюжетів та образів "Вед"). Все це не лише постає з фольклор.-міфол. стихії, але й знаходиться з нею в постійній взаємодії.

Феномен красного письменства — худож. Л. — вперше виникає в Давн. Греції, де аморфність релігії спричинилася до ранньої емансипації науки, філософії та мист-ва від жрецьких доктрин: саме в Греції формується вільна словесність, про богів розповідають поети і складається поетика як теорія красного слова (поруч з **риторикою** — мист-вом утилітарного красномовства). Але вже в добу **гелленізму** це поглинено **азійським впливом**, зокрема впливом **Біблії**, що за Сер-віччя стає звичайною нормою для Європи. Тут "слово" долає ант. орієнтацію на "зображення" ("На початку було Слово"). Типол. близькі Л. ісламського Сх., що ґрунтуються на істинах **Корану**, та будд. Сх., які є розгорненням будд. канону. Протягом тисячоліть, людство не особливо потребує суто худож. Л. Греко-рим. літ. спадщина практично знехтувана й розчинена в Л. "не-худож." — рел. трактат, проповідь, **літопис**, **житіє**: чи не єдине "порушення" — "Слово о полку Ігоревім"). Лише на зламі Сер-віччя паралельно з розповсюдженням книгодрукування й вільнодумства, авторитет дидактичних та риторичних літ. **традицій** починає хитатися. У річці загального процесу розкріпачення людського "я", емансипується, поряд з вільною наукою та філософією, вільні мист-ва, а Л. теж починає поступово розумітися як мист-во, в дусі греків та римлян. Це спробував зафіксувати у своїй доктрині **класицизм**. В цю пору втрачають авторитет і космополітичні культ. мови минулих епох (латина, грецька, церк.-слов'ян.) живі нац. мови стають духом, самовиразом нов., нац. держав, які виникають на руїнах старих цивілізацій. Змінюється жанр. склад Л.: класицисти заклопотані чергу тим, аби розкласти літ. творчість по полицях епіч., лір. та драм. **жанрів**, які

протистоять "утилітарним" жанрам попереднього періоду. Сам термін Л. набуває змісту "красне письменство": вона починає усвідомлюватися саме як "мист-во слова" (Г.Е.Лессінг та ін.), і підлягає законам естет. судження. Щоправда, зокрема у сх.-слов'ян. світі, погляд на Л. як перш за все дидактику тримається **ледь** не дотепер — дається взнаки, що тут вона започаткувалася як церк., а не "худож.". Отож, "вітійство", риторичність, позахудож. "понадзадача" є тут певною нормою. Хоча, починаючи з ХІХ ст. тенденції до емансипації естет. природи Л. постійно дають себе знати й тут. Поступовий занепад нормативності — чи то в ідеологічній сфері, чи то, як у класицистів Зх., в естет. варіанті, стає панівною тенденцією в Європі та загалом на Зх. на поч. ХХ ст. Емансипація особистого "я" митця відбиває широкі процеси соц.-духов. розкріпачення особистості в европ. сусп-ві, починаючи з Ренесансу. Цей процес супроводжується деформацією клас. жанр.-формальних засад Л.: починають домінувати вел. за обсягом проз.-романні форми, що все більш тяжіють до естет. організації, а трад. поет. мова — **вірші** — поступово втрачають штучну структурність та симетрію, граючи "пошматованими" ритмами, аж до **верлібру** включно. Аристотелева ідея трьох **родів (епос, лірика, драма)** знаходить неklas., синкретичні реалізації: ліро-епос, лір. проза. Натомість у Л. Сх. панує рутинна й традиціоналізм, які поступаються наслідуванню зх. зразків лише в ХХ ст.

ХІХ-ХХ ст. — епоха складної взаємодії двох протилежних тенденцій: з од. боку технологічно-інженерна цивілізація створює ґрунт для «об'єднання світу», й Л. різних народів та регіонів все більш зближуються, наслідують одне одного. Це було проникливо визначено Й.В.Гьоте як постання світ. Л., і згодом, без посилань, підхоплено як космополіт. орієнтир у "Комуністичному Маніфесті" К.Маркса та Ф.Енгельса. Але спроби творення якоїсь єдиної світ. Л. занепали, як і ідеї, скажімо, есперанто, що наочно показує руйнація т.зв. самосвідомості у ХХ ст. Хоча, безперечно, в ХІХ-ХХ ст. Л. вже не може бути лише регіональною (так, **байронізм** запліднює буквально всі яскраві літ. пошуки поч. ХІХ ст., не включаючи А.Міцкевича, О.Пушкіна, Т.Шевченка, статі "інтернац." вона теж не може, не втративши власної мов. та ментальної природи. Як реакція на космополітизуючі тенденції підіймається могутня хвиля нац. самосвідомості у всьому світі, і наприкінці ХХ ст. остаточно ясною стає картина світ. Л. саме як строкатого килима, вишитоного різноманітними візерунками. Неочікувано зростає роль фольклор. засновків, здавалося б, назавжди відкинутих (пор. етапи: критика **казок** Ш.Перро Н.Буало за "народність" — піднесення ідеї народності в нім. та ін. романтизмах — інтенсивна розробка нац.-нар. джерел в світ. Л. ХХ ст.).

Сам рух Л., починаючи від ХVІІ ст. вельми інтенсифікувався. Якщо, сер-віч. Л. тримаються на

непорушних канонах, то протягом ХVІІ-ХХ ст. спостерігається бурхлива зміна літ.-худож. програм, **шкіл** та маніфестів, що супроводжується енергійним формуванням журналістики та літ. критики (**бароко**, **класицизм**, **романтизм**, **реалізм**, **модернізм** та **постмодернізм** у різноманітних варіантах). Молоді нац. Л., що були в полоні сер-віч. норм, маючи широкій інформованості (журналістика, радіо, кіно, телебачення) проходять шлях до осучаснення в прискореному темпі (Г.Гачев).

З кін. ХVІІІ по ХХ ст. Л., відіграє чільну роль в процесі оновлення світу, їй наслідують ін. мист-ва (напр., муз.-театр. й навіть малярство). У ХХ ст. Л. поступається **музиці**, радіо та телебаченню, але й тут **текст** чи **сценарій** є фактичною основою всього.

Маючи, на противагу ін. мист-вам, символічно-знакову природу (пор. з "наочним" образом в ін. мист-вах), Л. виступає як найповніша реалізація людського в людині. Активно використовуючи не лише образно-емоційні начала, але й інтелектуалізм, Л. виступає часом чимось близьким до книжної науки в сфері вивчення, прогнозування й формування самого життя з більшою енергією, ніж ін. мист-ва. Від різьблених на камені ієрогліфів до суч. друкованих чи мікрофільмованих сторінок Л. завжди є одним з найвитонченіших та найшляхетніших способів самоусвідомлення людиною самої себе та свого місця в світі.

Семен Абрамович

ЛІТЕРАТУРА ТА ІНШІ ВИДИ МИСТЕЦТВА

— стабільна модель порівняння, визначена образно-худож. природою л-ри, що свідчить про універсальність та місткість компаративістських моделей, котрі "працюють" в цьому випадку поза межами власне літ.-знавства. Скажімо, ситуація **образної аналогії** — запозичення л-рою **образу** чи **сюжетного мотиву** з малярського тв. Це аналогічно впливові різних **шкіл** або твор. індивідуальностей одна на одну: інтерпретація малярського образу Богоматері в поезії Т.Шевченка або О.Пушкіна. **Терміни** літ.-знавства або мист.-ознавства вільно переходять кордони власної сфери — **лейтмотив**, аксесуар в літ.-знавстві, сюжет в мист.-ознавстві. Структури мист. й літ.-худ. тв. подібні в основних параметрах. Це було доведено обґрунтуванням принципів формального аналізу, які працюють бездоганно як у мист.-ознавчій, так і в літ.-знавчій сфері. Проте з часів Г.Е.Лессінга прийнято наголосувати на різниці між л-рою та ін. видами мист-ва, на особливих можливостях л-ри. Так, вона, на відміну від музики, творить більш "конкретні" й пластичні образи, здатна на малювання наголосувати вона відрізняється від пластичних мист-в, котрі фіксують "одномоментність", тяжіння до символічної "розкутості" образу. Йдеться про різні типи інформаційного сигналу: мовлення й образи, створені словом, належать до сфери особливого, "символізуючого" типу. Природа л-ри як красного письменства споріднена з виникненням ін. мист-в.

якими не були б різноманітними теорії походження мист-ва (теорія гри як високого пізнання, висунута Ф.Шіллером, магічна теорія, трудова теорія Г.Бюхера, теорія гри як біологічної енергії, котру обґрунтував Е.Спенсер, теорія сублимації З.Фрейда). Хоча всі ці теорії здатні пояснити лише якийсь один рівень проблеми, в сукупності вони досить повно змальовують феномен мист-ва, й красне письменство цілком вкладається в заг. картину, хоча воно не завжди буває достатньо худож. (але й малярство чи скульптура не завжди вільні від ідеологічної тенденційності). Гол. види мист-ва в їхній іст. мінливості мали різну структуру й характер взаємодії, котра часом оберталася домінацією одного виду мист-ва над ін. Кожний з цих видів, що об'єднані спільними функціями пізнання, комунікації, твор. самовиразу й переб'єднання дійсності, емоційно-естет. насолоди, має при цьому власну функціональну домінанту. В архітектурі, театрі або прикладному мист-ві домінує функція креативна, а в л-рі — пізнавальна. В іст. розвитку мист-в відбувається зміщення функціональної домінанти, зміна кордонів між мист-вами та ідеологічними, економічними, рел., й соц.-політ. явищами ("немист-вом"). Архітектура завжди тісно пов'язана з розвитком будівельної техніки, економікою, утилітарними потребами. Всі види образотвор. та видовишного (напр., театр) мист-ва тісно пов'язані з худож., наук., філософ., крит. л-рою. Самовизначення л-ри та її виділення з ряду ін. мист-в — процес поступовий. Первісним був фольклор, синкретизм: виголошення словесного було такою самою частиною єдиного цілого, ритуальним втіленням **міфа**, як і танок, маска, костюм, орнамент та ін. Найперші прояви мист-ва сприймалися як діяльність, трудові або ж магічні акти, коли почуття й думки, рух та мова, орнамент та предмет поєднувалися й ритмізувалися в єдиному образі. В первісному сусп-ві склалася установка на тісний зв'язок виразально-зображальних можливостей різних мист-в. На більш високому етапі словесне мист-во відокремлюється в міфах, **легендах, переказах, казках**. Поступово життя народу починає розглядатися як історія у героїчно-міфол. **епосі**, хоча й епос ще зрощений з музикою. Сплікування ж слова з зображенням еволюціонувало. Спочатку малюнки та скульптури пов'язувалися з ритуальними діями, потім виникло ідеографічне та піктографічне письмо — новий вузол зв'язку слова та зображення. В найдавні. цивілізаціях (напр., у Єгипті) писемність довго була невід'ємною від малюнка. Аналогічні явища спостерігаються й у сфері сплікування мист-в. У давн. гебреїв культ слова органічно переростає в спів (**Псалом**), в Давн. Індії пісня не існує без танку або пантоміми. В буддиському мист-ві слово надихає різьбярка й малярка, музиканта й ювеліра. Синкретичність повинна відбити космічний лад речей, впорядкованість ритмів космосу на противагу хаосові. Так тривало доти, доки окр. мист-ва набували зрілості, починали

самостійно шукати власної картини світу, власної гармонії.

Чи не вперше розгалуження мист-ва та набуття словом рангу мист-ва спостерігаються в Давн. Греції. Формування красное письменства як такого відбувається паралельно з формуванням пластичних мист-в, музики, театру тощо. В клас. Греції вже склалася розгалужена система видів мист-ва, котра була теор. осмислена Арістотелем за способом та предметом *мімезису* (наслідування природи). В худож. культурі античності панували мист-ва пластичні, архітектура та малярство тяжіли до скульптурності. За законами пластички значною мірою створюється й грец. л-ра. Не випадково Арістотель ставив трагедію вище епосу саме за її зображальність. Хоча за традицією міфологія ще була джерелом, котре об'єднувало л-ру та образотвор. мист-ва, однак ілюстрації до словесних тв. виникають лише у книжних мініатюрах рим. античності.

Розрізнення мист-ва слова й ін. мист-в неможливе без виникнення естет. погляду, в той час, як пригнічення ін. мист-в звичайно рівнобіжно занепадові красное письменства, як це було у Візантії, де поновлюється тяжіння до синтезу мист-в. Синтез мист-в у літургії (при чільній ролі слова) був начебто поверненням до старовинних синкретично-космічних моделей. Типол. близькі цьому явищу ін. сер-віч. спроби літургійного синтезу (напр., служіння в буддизмі Магаїни). Сер. віки великою мірою підкорили мист-во рел., практ. та побут. функціям, водночас розвиваючи розгалужені зв'язки риторичного та худож. слова з ін. мист-вами. Якщо навіть не брати до уваги сакрального, синтезуючого мист-ва літургії, то собори з їхніми розписами (на Зх. також з скульптурами та вітражами) стали "кам'яними кн.", "бібліями для неписьмених". В свою чергу сер-віч. л-рі властива оповідальність, "історизм", визначені опорою на бібл. сюжет. Як не парадоксально, саме у Візантії, де адсорбовано було аз. концепцію Слова як богооб'явлення, завдяки чому воно надзвичайно піднеслося як над ін. мист-вами, так і старим красним письменством, л-ра стає панівним видом творчості, хоча це переважно не худож. л-ра, а необразна словесність (**Риторика**). У країнах *візантійсько-православного культурного регіону* погляд на л-ру як на "учительство" тримається й до наших днів. Це визначається інерцією церк. погляду на Слово як на істину, старовинною недовірою свідомості, що побудована на Біблії, до худож. сфери, зокрема пластичних мист-в. Ніяка **секуляризація** не була в силі зрушити цієї культ. моделі.

Відповідно на Зх. л-ра панувала з часів Сер-віччя (пор. звинувачення Бернарда Клервоського на адресу тих, хто прикрашав церкви, з позицією Аввакума). Навіть у ренесансні часи гуманізм живився перш за все літ. думкою, котра лише підкріплювалася реставрацією ант. "пластичності" образу. В добу **Відродження** переорієнтація на

пластичність образу в грец. дусі, щоправда, зумовила ту обставину, що розвиток, напр., малярства випереджує розвиток красное письменства (пор. психологізовані портрети у Леонардо, Рафаеля, Тиціана, А.Дюрера, Г.Гольбайна та ін. з асихологічністю Дж.Боккаччо). Але цей психологізм виникає не стільки завдяки ант. традиції, скільки завдяки спіритуалізованому мист-ву Сер-віччя, й тут Данте Аліґ'єрі або Ф.Петрарка ніяк не поступаються пізнішим досягненням малярів-психологів. Проте Ренесанс акцентує пріоритет пластичного образу: в очах Леонардо слабкість поезії порівняно з малярством у тому, що вона не може так повно відбити гармонію заг. й особистого; Леонардо цитує прикладу: краще один раз побачити, ніж кілька разів почути. Але все ж л-ра трад. домінує й в добу **маньєризму**, контрреформаційного **бароко** й **класицизму**, при всьому тому, що образотвор. мист-во, покинувши сер-віч. оповідальність, цілком опанувало сферу й соц. моделі й світ внутр. "я" (П.П.Рубенс, Рембрандт, Ф.Гальс, Д.Веласкес та ін.). Але поруч з В.Шекспіром, Л.Гонґорою, Ж.Грасіаном-і-Моралесом та ін. поетами бароко навіть найблискупіше малярство виявляє свою споконвічну обмеженість у розгортанні соц.-психол. колізій. В л-рі на перше місце висувається в ці часи драматургія (Б.Джонсон, Шекспір, П.Кальдерон де ля Барка, П. де Корнель, Ж.Б.Мольєр, Ж.Расін). Певна спрямованість на "корекцію" літ. розмаїття прийомів за допомогою арсеналу пластичних мист-в спостерігається в класицизмі, котрий прагнув канонізувати авторитет ренесансно-ант. засад, що були розхитані за часів маньєризму та бароко. Закони образотвор. мист-ва почасти переносяться на словесне (вимога трьох єдностей, теорія "характеру"). Проте л-ра вже не втрачає домінуючого положення серед ін. мист-в, й доба **Просвітництва** устами Д.Дідро й Лессінга канонізує цю ситуацію. Теор. це відбивається в кн. Лессінга "Лаокоон, або Про межі малярства та поезії" (1766), в котрій образність словесного мист-ва визначена вже як засіб універсального худож. пізнання. Доцільно навести слова В.Гюґо: "Книга вбила архітектуру". В сх-слов'ян. світі, де поволі розгорталися аналогічні процеси, В.Белінський зазначає: "Поезія є вищий вид мист-ва... Поезія виражається у вільному людському слові, котре є й звук, й картина, й визначене, ясно виказане уявлення. Отож поезія містить в собі елементи ін. мист-в".

Незважаючи на спроби поновлення синкретизму, л-ра навіть в сер. віки (й то завдяки саме **Біблії**) вже посіла чільне місце в системі мист-в. Нов. час. при всій інтенсивності спроб відновити суто "пластичну", "худож." словесність, надати ширших прав усім мист-вам, цю концепцію переваг л-ри розвиває. Він канонізує її домінуючу над ін. мист-вами роллю — й це попри найактивнішу секуляризацію — з часів Н.Буало й до днів франц. революції. Очевидно, що тут відбивається

закономірність, визначена внутр. можливостями словесності, яка може бути худож. чи не худож. (або почасти худож.), але найбільш адекватно виражати погляд особи, сусп-ва й епохи на дійсність, в той час, як ін. мист-ва начебто обмежені в своїй худож. мові (чи самою худож. мовою як такою). Безперечно панівна ролля слова в сх. культурі (напр., в Індії), доводить, що це явище має планетарний масштаб.

Можна зазначити "пульсацію" в сфері тяжіння л-ри до художності: вона то відкидає філос., теологічні чи політ. орієнтири, то навпаки, тяжіє до них, часом поступаючись самою художністю як такою (Л.Толстой, Ф.Достоевський, П.Грабовський, поль. **позитивізм** після 1863, ангажована л-ра ХХ ст.). В епохи ж панування естетизму, спостерігається тенденція до поновлення архаїчного синтезу мист-ва (ант. каліграми, фігурні вірші розвиненого бароко, "музика слова" у символістів, тв. А.Чюрльоніса або "коліромузика" А.Скрябіна, каліграми сюрреаліста Г.Аполлінера). Епохи тяжіння до істини, всупереч епохам тяжіння до "насолоди красою", культивують іст. прозу, теолог. трактат, філос. жанри тощо, котрі побудовані на оповіді. Водночас описова поезія властива естетським течіям (*александрійська поезія, парнасці*, В.Брюсов, укр. *неокласики*). В цих ситуаціях л-ра як красное письменство шукає підтримки в сфері ін. мист-в, в досвіді спорідненої творчості — звідси явища нов. синтезу. Відповідно коливається й ступінь близькості л-ри до пластичних мист-в. Гомер описував блиск мідних шоломів, сценки на шиті Ахілла, зовнішність Терсіта й ін. речі як маляр, у той час як у Данте зовнішність Беатриче є чимось абсолютно другорядним стосовно духова, суті ситуації "Нов. життя".

Справді "нова ера" у взаємовідносинах л-ри з ін. видами мист-ва починається в ХХ ст., з винаходом кіно, телебачення та відеотехніки. Це, безперечно, домінація "видовища", зорово-пластична образність стоїть тут на першому місці. Але вкрай рідко в цій сфері спостерігається безсюжетність, спроба вирішити завдання суто пластичними засобами (напр., кіно А.Тарковського). Кінематограф чи автор телепрограми не можуть обійтися без літ. сценарію, без певної сюжеттики, через що л-ра й тут відіграє все ж таки чільну, хоча й дещо приховану роллю.

Див.: **Интерсеміотика, Малярство і література, Музика і література.**

Микола Нефьодов,
Семен Абрамович

ЛІТЕРАТУРНА БІОГРАФІЯ (від грец. *bios* — життя і *graphein* — писати) — літ. **жанр**, в основі якого лежить опис життя конкретної людини. На відміну від наук. та популярної біографії Л.б. створюється за законами худож. словесної творчості, які зумовлені іст.-літ. добою, естет. уподобаннями автора та вимогами часу.

Л. Б. має самостійну поетологічну форму, яка не розчиняється ні в історіографії, ні в романній творчості. Це жанр, що існує як своєрідний вид літ. діяльності, як повноправний учасник літ. процесу. З філософ. т.з. автономний тип гуманітарного знання" (М.Бахтін), "особливий прошарок у структурі духу, абсолютно специфічна творчість" (Г.Винокур). Як і в ін. літ. жанрах "систематизуємо предикатом, що визначає тут всі процеси жанротворення" (Є.Бурліна), є концепція особистості. Починаючи з Плутарха, біограф захоплюється не описом подій, а зображенням характеру людини. Реконструюючи чуже життя, відновлюючи його прикмети, що потьмяніли від часу, біограф при всій прив'язаності до документу, факту, як і романіст, звертається за допомогою до **вимислу**, допускає **умовність**, яка не залишається непоміченою читачем, але приймається ним як притаманні тільки цьому роду л-ри "правила гри". Проте різниця у співвідношенні вигаданого і фактичного у **романі** та біографії суттєва.

Документ виявляється чинником, котрий стримує і регулює фантазію, уяву біографа. Він має свободу у твор. імпровізаціях лише до певних меж, вихід за які загрожує жанру втратою сутності та переходом в ін. якість. На відміну від біографа романіст, який в свою чергу відштовхується від реального факту, може імпровізувати безкінечно, не боячись порушити закони жанру. Документ у біографії більше ніж доказ, його перша функція — керувати уявою. Проте ретроспективне оповідання, характерне для біографії, зумовлює відносність точності, з якою автор намагається навести реальний факт, події минулого. Відтак — часте усвідомлення дослідниками жанру тотожності поняття **біографічна правда** та **біографічний вимисел**.

Особлива естетика жанру диктує свої естет. закони у жанрі Л.Б. У різні періоди його історії були проміжні форми, в яких відбувався процес переробки, засвоєння попереднього худож. досвіду, який досягав на якомусь етапі кульмінаційного вибуху, сприяв переходові цих форм в ін. якість.

Композиційні, структурні зрушення протягом століть спонукав чинник, зумовлений видозміною концепції людини та її впливу на автор. ставлення до героя оповіді та на ставлення автора до самого себе.

Як і ін. форми літ. творчості, Л.Б. ставала засобом пізнання людиною перш за все самої себе через життя ін., через події, що відбувалися з людьми минулого. Це було захоплення могутністю Генія, його розумом, цікавістю до виявів темних боків його природи, жадоба побачити в герої символ ст. або бажання розгадати психол. коріння його передбачуваних вчинків у повсякденному житті. Зміна концепції людини змінювала принципи зображення. Тому жанр Л.Б. у кожній добі ін., кожного разу його треба впізнавати знову.

Сказане пояснює складність у вивченні цієї літ. форми. Визначаючи самостійну значущість, цінність жанру Л.Б. в історії л-ри (хоча це визнання далось

нелегко, з різною мірою ентузіазму в різних країнах і на різних етапах розвитку літ-знавчої науки), вчені намагаються виявити параметри жанру, що "вислизає", важко піддається точному академічному визначенню.

Нов. етапом можна вважати останні десятиліття ХХ ст., коли в трад. методики літ-знавчого аналізу вносяться суттєві корективи. У суч. роботах з історії та теорії жанру відчувається вплив соціокульт. підходу, прагнення вивести закономірності розвитку, змін у л-рі відповідно до процесів у соц. та культ. житті.

Успішно розвивається психоаналітичний напрямок, пов'язаний з іменами Дж.Стрейча та Л.Еделя. Лекція останнього "Біографія та психоаналіз", що була прочитана в 60-ті рр. перед членами Бостонського товариства психоаналітиків, вважається класикою, еталоном. На думку Еделя, "нова біографія" (так він називає біографію ХХ ст.) повинна звернутися до **психоаналізу**.

Все інтенсивніше досліджується конкретний матеріал, який допомагає відчуті логіку розвитку жанру, його взаємовідношення з ін. літ. формами, основні прикмети парадигматичних зрушень біографічного мислення. Серед вел. кількості жанр. підвидів біографії — від мемуарного роману до літ. портрету — виділяється письменницька біографія, яка видається квітесенцією жанру, найяскравішим проявом його худож. та естет. параметрів. Письменницька біографія до того ж найвідоміша форма жанру назагал, яку знаменитий англ. біограф ХVIII ст. Дж.Босуелл визначив як "філологію та життєпис водночас".

Письменницька біографія — це біографія одного письменника, написана ін. У цьому випадкові відбувається сплав літературності (філологічності у суч. розумінні) та художності. У поєднанні "письменник-автор — письменник-герой" виникає сполучка психології обох і як вислід — внутр-жанр. конфлікт, який і робить біографію тв. літ. (філол.) творчості, а точніше — співтворчості. Справа не лише в тому, що сама творчість стає інколи гол. дійовою особою, а й в її **інтерпретації**, що сама по собі наближається до мист-ва філол. аналізу. Важливо, що життя письменника — героя біографії сприймається через і у зв'язку з його творчістю. Літературність сюжету життя реальної людини виявляється природною у твор. осмисленні письменника-автора. Звідси органічність естет. побудови тексту. Ці особливості визначають основні напрямки парадигматичних зрушень у жанрі.

У кожний період вони відбувалися по-своєму, в своєрідній комбінації тих худож. прийомів і засобів, що характеризували час, літ. напрями, естет. позицію письменника. Видається помилковим твердження деяких суч. дослідників жанру біографії (напр., П.Хоунана), що біографи можуть використовувати дуже малу кількість стил. прийомів, бо вони замало про них думають.

Історія будь-якого нац. різновиду жанру біографії впродовж віків пов'язана перш за все зі

змінами у формах оповіді: на зміну стилю **агіографії**, ознакам **епітафії**, суворому композиційному розподілу за рубриками прийшла форма синтетичної оповіді, що містить різноманітність прийомів і засобів розповіді — **діалог**, лір. сповідь, певну "драматургію" і "постановку" сцен та епізодів, поєднання різних часових планів. Ці прикмети романної, белетризованої оповіді часом з'являлися в біографії (перш за все в письменницькій) раніше, ніж у власне романі, прокладаючи шлях для нов. без ризику саморуйнування. За словами Д.Затонського, такі жанри "більш особисті і вільні... меншою мірою орієнтовані на вигодувані **традиційні** канони, часто випереджали еволюцію роману... і тим самим чинили вплив на останній". У цьому вбачається одна із гол. ролей, яку письменницька біографія відіграла в історії л-ри, зокрема, роману. Тому проблема співвідношення біографії та роману постійно виникає у дослідженнях тих, хто звертався до цього жанру (Ю.Тинянова, Б.Ейхенбаума, Б.Томашевського, Л.Гінзбург, Бахтіна). У суч. укр. філології співвідношення біографія-роман розглядається у зв'язку з вивченням **роману виховання**.

Все частіше знаходимо підтвердження думки відомого дослідника біографії Д.Стауффера, що вплив біографії на процес переходу *romance* у *novel* був надзвичайно вел. Є.Мелетинський називає "л-ру шоденниково-дослідницьких жанрів" одним із гол. витоків роману взагалі.

Довга плідна історія Л.Б. у різних нац. варіантах спростовує твердження про "невизначене майбутнє біографії", що з'являються у деяких наук. роботах. Навпаки, зростання популярності жанру біографії підтверджується все нов. і нов. виданням і перевиданням кн. багатьох відомих авторів — від Плутарха та Светонія до А.Моруа, І.Стоуна та П.Акройда. — та появою суч. розвідок у царині жанру.

Тетяна Потніцева

ЛІТЕРАТУРНА КАЗКА

1. Тв., який має свого автора — професійного письменника, успадковує стиль, композицію нар. **казки**, тобто створюється за законами фольклор. казки. Л.к. спрямована перш за все на фантастику та вигадку.

2. Оригінальний тв., що поєднує елементи дійсності, вигадки та фантастики, але майже нічого спільного з нар. казкою не має.

За висловом М.Горького, "казками та темами казок здавна користувалися літератори всіх країн і всіх епох". Становлення "чистого жанру Л.к. започалося у Франції ХVII-ХVIIIст. Чимало авторів (здебільшого жінок) створювали вишуканим стилем фантаз. казки для вихованого шляхетського читача: Марі Катрін Донуа, Фенелон, А.Гамільтон, Луїза Лебек, Маргарита де Любер, Ані Клод Філіпп де Керюс. Один з найвідоміших тв. — "Казки матінки моєї Гуски, або Історії й казки минулих часів з повчаннями" франц. казкаря Ш.Перро (1679), що

був призначений як для читача дорослого, так і для дитячого й створювався віршами й прозою. Перро вплинув на багатьох письменників-казкарів. Ж. де Лафонтен пише "Казки і оповідання у віршах".

У Росії М.Чулков переробив нар. казки в Л.к. "Пересмішник, або Словенські казки" в 5 ч. (1766-89). Катерина II користувалася нар. казками, створюючи казк. **сюжети** та сценічні тексти для придворного театру. Писав Л.к. І.Хемніцер, І.Крилов — автор драм. Л.к. "Ілля-богатыр". Й. В.Гьоте переробляє сер-віч. **тваринний епос** на казк.-сатир. поему "Райнеке-лис" (1793). У стилі венеційських **комедій масок** складає низку **ф'яб** (казк. п'ес) К.Гоцці.

З розвитком **переромантизму** та **романтизму** привернули увагу письменників нар. казки. У Німеччині К.М.Віланд створює фантаз. вірш. казку "Оберон" (1774), що через багатство образів і вишуканість барокового мов. стилю набула величезної популярності в усій Європі (укр. переклад Т.Франка та Ю.Лісняка — 1975). Нім. романтик Л.Тік — автор кількох казок-комедій — "Кіт у чоботях", "Світ наворіт", "Принц Шербино, або Мандрівка в пошуках гарного смаку", та новели-К. "Білявий Екберт". Виходять друком "Дитячі та родинні казки" (1812-14) бр. Грімм, які дехто помилково вважає Л.к.; бр. Грімм друкували нар. тексти, не редагуючи їх і не обробляючи їх. І досі привертають увагу оригінальні Л.к. Е.Т.А.Гофмана "Лускунчик і Мишачий король", "Чуже дитя" та казка для дорослих "Королівська наречена", створені у 20-і рр. ХІХ ст. В ці роки Л.к. звалися фантаз. **оповідання, новели** й різні історії, що виникали на нар. ґрунті.

Перемагає Л.к., що базується на фантастиці. Саме таку Л.к. високо цінує нім. казкаря В.Гауф, який наголошував на різниці між казкою і новелою. Гауф створює казки "Карлик Ніс", "Халіф Лелека", "Холодне серце", "Шейх та його невірники". Писали казки також франц. романтики, напр., О.Дюма-батько, В.Жуковский, що вважав Л.к. тв. для "приємного непорочного заняття фантазії", мовою віршів переробляє рос. нар. казки "Сіра вутонька", "Казка про Івана Царевича, Олену Прекрасну та сірого вовка" та ін., а також переказує віршами зх. казки, зокрема Перро, Й.П.Гебеля ("Карбункул", у перекладі "Червоний карбункул"). Л.к. О.Пушкіна, орієнтовані як на дорослого читача, так і на дитячу аудиторію: "Казка про царя Салтана...", "Казка про попа і наймита його Балду"; **онаціональнення** казок бр. Грімм "Казка про рибалку і рибу", "Казка про мертву царівну та про сімох богатырів", В.Ірвінга — "Казка про золотого півника". Під впливом Пушкіна написана за нар. мотивами Л.к. П.Єршова "Горбокопик". Кн. В.Одоевський оповідає казки під **псевдонімом** дідуся Ірєнея — відома його Л.к. "Містечко в табакерці".

В Україні за мотивами нар. **побутових казок** І.Котляревський створює "Енеїду", "Москаля-

чарівника", Г.Квітка-Основ'яненко — "Пархімовс снідання", "Купований розум", Т.Шевченко — "Наймичку", В.Забіла — "Багатого і бідного", О.Болянський — зб. "Наські українські казки". В багатьох випадках тут поєднані елементи побутових оповідань з ін. літ. жанрами. Але письменники, напр., Квітка-Основ'яненко, називають їх казками, хоча ознак казки такі тв. не мали.

З часом у свідомості і казкарів, і читачів створюється уява про Л.к. як про фантаст. тв. Саме такі казки належать дан. казкарів Г.Х.Андерсену. Він писав Л.к. і казк. оповіді, романт. поезію в прозі, які називав історіями. Але все, що виходило з-під пера майстра, мало фантаст. характер. Андерсен постійно підкреслював роль фантастики у створенні Л.к. Такими є його "Дикі лебеді", "Кресало", "Снігова королева", "Стійкий олов'яний солдатик", "Гидке каченя", "Оле Лукойе" та ін. Андерсенівські казки мали вплив на світ. л-ру. Його послідовниками були в Фінляндії Ц.Топеліус, який написав швед. мовою чотири Л.к. для дітей; у Швеції С.Лагерльоф — автор Л.к. "Чудова мандрівка Нільса Хольгерссона по Швеції". В Англії В.Теккерей видає іронічну Л.к. "Кільце і троянда" (1855); пише для дітей Л.к. Ч.Діккенс: "Цвіркун на грубці" (1846), "Чарівна кістка" (1868). У світ. класиці користуються тривалою популярністю дві Л.к. — **гротески** Л.Керролла: "Аліса в Країні чудес" та "Аліса в задзеркаллі" (1872). Вони відрізняються складністю й можуть вважатися казками для дорослих. (До речі, за тв. Керролла 1982 на Київ. кіностудії знято багатосерійний мультфільм). О.Вайлдом створено дві зб. К., що значною мірою наслідують традиції Андерсена. В 90-х рр. XIX ст. з'явилися численні Л.к. для дітей Дж.Р.Кіплінга: "Казки просто так" (в укр. перекладі — "Як і чому?"), "Книгу Джунглів" та "Другу книгу Джунглів" (в укр. та рос. перекладах окр. Л.к. — "Мауглі"). Чес. письменниця Б.Немцова створює "Срібну книгу казок" і "Золоту книгу казок". У Польщі побудовані на трад. мотивах К. для дітей писали Ю.І.Крашевський, А.Дігасинський, К.Мапушинський. Популярністю користувалась зб. "Польський казкар" (1853) А.Глинського, до складу якого входили, зокрема, переробки К. Пушкіна, Жуковського, Ершова, В.Даля. Поль. письменниця М.Конопницька є автором Л.к. "Про гномів-краснолюдік та сирітку Мариску". Серед болг. казкарів Елін Пелін, А.Карайлічев, Г.Караславов, С.Мінков, А.Расветніков. Л.к. І.Крянге основним джерелом мають рум. нар. творчість: "Фет-Фрумос, син кобили", "Казка про Білого Арапа", "Казка про ледаря" та ін. 2-га пол. XIX ст. в Росії характерна зверненням до жанру Л.к. багатьох авторів, що створювали вірш. та проз. тв. для дітей та сатир. Л.к. для дорослих: О.Жемчужников "Казка про дурного біса та мудрого патріота", М.Салтиков-Шедрін "Поміщик-дикун", "Премудрий пічкур" та ін. Для дітей пишуть С.Аксаков ("Червоненька квітка"), В.Гаршин

("Жабка-мандрівниця"), Даль обробляє рос. нар. казки, напр., "Гуси-лебеді" та ін., Л.Толстой — "Три ведмеді". Д.Мамін-Сибіряк є автором зб. "Оленчїні казки", С.Надсон — вірш. "Старої казки" та "Весняної казки".

Одним з фундаторів укр. Л.к. можна вважати Марка Вовчка. Письменниця створює дитячі казки "Дев'ять братів і десята сестриця Галя", "Невільничка", "Ведмідь". Панас Мирний пише "Казку про Правду та Кривду" (1889); С.Руданський — "Цар-Соловей", "Вовк, Собака і Кіт", Ю.Федькович "Голодний чорт, або Дорога до пекла", "Бідний Михась" та ін. Вел. значення мають погляди І.Франка на Л.к. Він обстоював її демократичне спрямування, водночас підкреслюючи її вільну фантазію. Ним створені такі Л.к.: зб. "Коли ще звірі говорили", К.-поєми "Лис Микита", "Абу-Касимові капці", "Коваль Бассім". Писала Л.к. Леся Українка: "Метелик", "Лелія", "Біда навчить", Шедєврами в жанрі Л.к. стали **драматична поема** "Осінь казка", **феєрія** "Лісова пісня". М.Коцюбинський залишив чималу кількість Л.к.: "Хо", "Про двох цапків", "Дві кізочки", Т.Осьмачка пише тв. "Казка".

Багаті традиції, що їх накопичувала світ. Л.к., приводять до розквіту жанру в XX ст. Створюються, як і в нар. казках, сюжети про людей, тварин, рослин, предмети, що оточують людину. Чимдалі Л.к. стає казкою міською і набуває більш фантаст. напрямку. Шоправда, міську Л.к. започаткували ше Гофман ("Лускунчик") та Андерсен ("Снігова королева") та ін. Італ. казкар К.Коллоді продовжує традиції в Л.к., але вже ін. типу "Пригоди Піноккіо", що в **переробці** О.Толстого відома як "Золотий ключик, або Пригоди Буратіно". П'єса-К. "Дракон" (1919) була написана ірл. письменницею І.А.Грегорі. Не без Гофманівського впливу складала у 1930-х рр. дитячі казки та казк. **повісті** ("Страшні гості" та ін.) нім. письменник Г.Фаллада. На поч. XX ст. чуваський письменник К.Іванов створює вірш. Л.к. "Дві дочки". Розквітає чес. Л.к. У 20-х рр. створює дитячі казки К.Чапек, героями яких стають поряд з тваринами та фантаст. істотами **підземники**, мілішанти, лікарі, нишпорки. Впродовж 1936-58 О.Секора видає серію казок для дітей "Ферда Муравлик" з власними малюнками та Й.Лада теж з власними малюнками зб. "Бубачек і Водяник". Переробкою фольклор. матеріалу були "Чеські казки" Я.Дрди, який є також автором двох **бахорок** (нащ. своєрідних драм. казок) "Гра з чортом" та "Дальскабати, грішне село, або Забутий чорт". І.Горак обробив для дітей К. про улюбленого чес. фольклор. героя "Чеський гонза". В 30-і рр. виходять зб. серб. Л.к. Р.Стієнського в двох частинах під назвою "Чорногорські казки". Далі з'являються Л.к. англ. письменника А.Мілн про Вінні Пуха. В Італії Г.Парка та М.Арджілі — "Пригоди Цвяшка", Дж.Родарі пише "Пригоди Цибуліно", "Небесний торт". Швед. письменниця А.Ліндгрєн — трилогію про "Малого Карлсона", "Пеппі Довгапанчоха". Відома дитячому читачеві

й кн. П.Л.Травєрс "Мері Поппінс", яка з'явилася в ці ж часи. В 50-70 рр. в Швеції виходять численні казки письменниці Т.М.Янсон, генетично пов'язані з казкою Андерсена, а з ін. боку, з казками Травєрс та Ліндгрєн. Суч. груз. казкар Г.Петріашвілі відомий багатьма міськими Л.к. Італ. письменник А.Моравіа 1982 видає кн. Л.к. під назвою "Історії часів доісторичних", а Д.Крюс — "Втрачений сміх".

Рос. л-ра в кін. XIX — XX ст. приділяє Л.к. вел. увагу. О.Романова за традиціями нар. казок видає "Сватання Мороза" та "Зимову казку". О.Блок став автором тв. для дітей ("Казка про півника та стару"). А.Ахматова написала вірш. "Казку про чорне кільце". Вел. внесок у розвиток Л.к. у 20-30 рр. XX ст. зробили письменники колишнього СРСР. Серед них за популярністю чи не найперше місце належить С.Маршаку, серед його казок К.-п'єси "Лиха боялися — шастя не знати", "Дванадцять місяців", "От який неухажний", "Про пуге мишеня", "Кишин дім". Вірш. та проз. казки К.Чуковського, до нашого часу залишаються улюбленими тв. малюків: "Крокодил", "Тараканише", "Мийлодір", "Муха-цокотуха", "Бармалей", "Пригоди Айболіта". З 20-30 рр. і майже до 2-ої пол. 80-х рр. точилися дискусії, чи варто писати Л.к., чи не мають вони згубного впливу на дітей. Саме таку думку беззаперечно обстоювали педологи. У дискусіях взяла участь вел. кількість письменників та науковців: від М.Горького, Чуковського, Маршака, А.Макаренка до В.Затонського, О.Білецького, Л.Успенського та ін. Про Л.к. було сказано чимало слушного: Л.к. це жанр, який виховує дитину, як і нар. К. вчить її добру, гарному смакові. В передвоєнні і післявоєнні роки жанр набуває бурхливого розвитку. Ю.Олеша створює роман-казку "Три товстуни", В.Маяковський — "Казку про Петю товсту дитину і про тоненького Симу", С.Михалков — "Веселих зайців" та К.-п'єсу "Зайчик-Задавайчик", В.Катаєв — "Чарівну квіточку", В.Каверін — "Про Митька і Машу", Л.Лагін — "Старика Хоттабича" (переробка повісті англ. письменника Ф.Енсті "Мідний глек"). Популярні рос. казкарі: О.Волков "Чарівник Смарагдового міста" (переробка К. амер. письменника Ф.Баума) та серія продовжень пригод героїв цієї казки "Урфін Джос та його дерев'яні солдати", "Сім підземних королів"; М.Носов ("Незнайко та його друзі"), Е.Успенський, що його Л.к. "Про Чубурашку й Крокодила Гену" та ін. пригоди користуються любов'ю в дорослого й дитячого читача. Розвивають андерсенівську традицію драм. Л.к. Є.Шварца. Рос. поети створювали й вірш. Л.к.: Б.Пастернак ("Казка"); П.Антокольський ("Казка Кавказу", "Ковзанки"); Арс.Тарковський (цикли "Дві місячні казки", "Дві японські казки", "Дві німецькі казки"); "Музика"; Є.Євтушенко ("Казка про російську іграшку" та "Казка про ріпку"). У 1940-х рр. калмицький поет Д.Кугультінов створює нащ. філос. Л.к.: "Дорівняні до сонця", "Пісня

чудового птаха". Гамзат Цаласа — автор перших Л.к. у аварців: "Казка про голубку з блакитною шийкою та гаву, що заприятелювала з мишкою", "Казка про Зайця і Лева". А. абу Бакар — у ларгінців. Молд. письменник О.Буков пише казк. поему "Андріеш".

В укр. л-рі XX ст. в жанрі Л.к. письменник з діаспори В.Король-Старий — автор зб. "Нечиста сила". Активно працювала О.Іваненко: "Сандалики, повна скорість!", "Великі очі", "Джмелик", "Едельвейс", "Про веселу Аль". Про її кн. "Лісові казки" Чуковський говорив, що письменниця "уподобала жанр напівчарівної К. з пізнавальним, природним ухилом". В жанрі Л.к. активно працювали Н.Забіла — "Хатинка на ялинці", "Про ліниву дівчинку", "Пригода з автобусом"; М.Трубаїні — "Мандрі Закоमारика", "Про дівчинку Наталочку і сріблясту рибку"; М.Стельмах — "В їжаковім вітряку"; П.Воронько — "Чотири вітри", "Казка про Чугайстра"; Г.Тютюнник — "Степова казка"; М.Магера "Казка про хоробрих і найхоробріших"; Л.Кондращенко — "Африка-Жирифрика" (у стилі казок Чуковського); В.Симоненко — "Цар Плаксіє та Лоскотун", "Подорож у країну Навпаки"; В.Близнець — "Земля Світлячків". Суч. Л.к. створюють Ю.Збанацький, В.Нестайко, Ю.Ярмиш, Д.Павличко, В.Малик, Т.Коломієць, Я.Стельмах, В.Шевчук, Ю.Набока, Нестайка Міжнар, рада дитячої та юнацької л-ри внесла до Особливого Почесного списку Андерсена. Основу укр. театр. репертуару складають казк. п'єси "Летючий корабель", "Котигорошко" А.Шияна, "Кривенька качечка" М.Пригари, "Троянові діти" Н.Забіли, "Дюймовочка повертається в країну радості" Г.Усача.

В л-рах Азії з давніх давен існувала **традиція** поєднання різних Л.к. у формі обрамленої повчально-казк. кн. До найстарших пам'яток такого типу належать інд. "Тантрак'яка" (IV ст.), більше знана під пізнішою санскритською назвою **"Панчатантра"** ("П'ять кошиків житейської мудрості"). Зб. було перекладено більш як 200 разів на 60 аз та європ. мов. Ін. приклад — інд. обрамлена повість "Шукасапті" ("Сімдесят оповідань папуги"). Її було перероблено 1330 Зияуддином Нахшабі перс. мовою під назвою "Тугі-Наме" ("Книга папуги"). Цей текст в свою чергу було перекладено та перероблено різними аз та європ. мовами. Не меншою популярністю користувалася "Синдбад-Наме", найдавніша редакція якої склалася в II ст. до н.е. — II ст. н.е. У VIII ст. був зроблений її араб. переклад. Історії пригод Синдбада увійшли до "1001 ночі". З араб. "Синдбад-Наме" була перекладена ще на 20 різних мов.

Л.к. можна визначити як **метажанр**. В ньому можна зустріти К.-повість: "Пригоди Цибуліно", "В країні сонячних зайчиків" В.Нестайка; драм. К. — **ф'яби** Гошці, "Затоплений дзвін" Г.Гауптмана, "Снігуронька" О.Островського, "Лісова пісня" Лесі Українки, "Аріана і синя борода" М.Метерлінка; К. **поему**: "Руслан і Людмила" Пушкіна, "Витязь

Янош" Ш.Петьофі; К. **роман** — "Три товстуни" Олеші; К. **утопію** — "Король Матиуш Перший" поль. письменника Я.Корчака; К. -п'єси для театру маріонеток чес. казкаря Каміла Беднарша. До л.к. як метажанр можна зарахувати нов. популярний вид літ. творчості — **фентезі**.

Л.к. ілюстрували Г.Доре, І.Репін, В.Конашевин, В.Васнецов, І.Білібін, К.Петров-Водкін, Й.Лада, І.Трнка, Н.Ремізов-Васильєв, Н.Євреїнов, М.Добужинський, О.Кульчицька, Ю.Васнецов, Пивоварова, Лебідь.

На сюжети л.к. створено багато опер. Серед них "Вільний стрілець" і "Оберон" К.М. фон Вебера, "Турандот" Дж.Пуччіні, "Руслан і Людмила" М.Глінки, "Казка про царя Салтана" і "Золотий півник" М.Римського-Корсакова, "Казки Гофмана" Ж.Оффенбаха, "Замок герцога Синьої Бороди" Б.Бартока. За мотивами Андерсена написані "Соловей" І.Стравінського, та "Король Помада" (за "Новим вбранням короля") угор. композитора Дьордя Рапкі. Створено чимало балетів: у т.ч. "Лускунчик", "Спляча красуня" П.Чайковського, "Золота рибка" Л.Мінкуса, "Горбоконики" Ш.Пуні, "Горбоконики" Р.Шедрина. Укр.-амер. хореограф Р.Прійма-Богачевська поставила у Нью-Йорку дитячі балетиказки "Попелюшка" (1967) та "Квіт папороті" (1971).

Людмила Волкова

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ТА ІНШІ НАУКИ

мають тривалу продуктивну історію взаємостосунків, генетично пов'язану з міфологією, яка була, по суті, першою, синкретичною за своїм характером, системою знань, що задовольняла основні потреби людини в евристичній орієнтації в світі. Не можна у зв'язку з цим не наголосити, що ця історія була переважно "персоніфікованою" і втілювалась в діяльності "енциклопедистів" усіх часів і народів (Арістотель, Боєцій, Авіцена (Ібн Сіна), Вольтер, М.Ломоносов та ін.). Але поч. усвідомлених, так би мовити, вторинних контактів л. з ін. науками можна вважати XVII – XVIII ст., коли воно остаточно відокремлюється від споріднених йому естетики, лінгвістики, філософії мист-ва, мист-вознавства і займає визначне місце у тогочасній класифікації наук відповідно зі змістом свого об'єкту дослідження. Наявність останнього стає в подальшому основним мірилом відносної самостійності л., яке завжди чутливо реагує на вплив ін. наук, насамперед, гуманітарного циклу, з їх неглибоким інтересом до літ-знавчого об'єкту.

Найбільш усталеними є взаємозв'язки л. з лінгвістикою, з якою вона об'єднується в філологію, що вивчає словесну діяльність людини. Але в історії цих взаємозв'язків на тлі заг. тенденції диференціації наук, знань можна розрізнити періоди їх відштовхування, зумовлені ідеологізацією л., насамперед, з боку історії та соціології, хоча деякі вчені зберігали заг-філол. настанову (Ю.Потебня, Р.Якобсон, В.Виноградов та ін.). Заг-філол. предметом є худож. мова у всіх

системних проявах її синхронічного та діахронічного існування (тв., творчість письменника, літ. **напрямок** тощо). Основоположною проблемою, на якій перетинається інтерес л. та лінгвістики, треба вважати проблему мови худож. тв., яка вирішується багатьма наук. дисциплінами, зокрема, лінгв. та літ-знавчими поетиками, що вивчають відповідно вербальну структуру худож. тексту та систему засобів вираження худож. змісту тв.

Похідною від цієї проблеми є проблема стилю — худож. тв., автора, літ. напряму, епохи, хоча підхід до неї неоднаковий у лінгвіста та літ-знавця. Під **стилем** худож. тв. лінгвіст розуміє систему засобів індивідуального використання нац. літ. мови. Інакше кажучи, для лінгвіста стиль — це іномовлення, по суті аномальне відхилення від мов. нормативності (інд. **важко** — "гнута мова"). Для літ-знавця, на противагу від лінгвіста стиль є поняттям, що визначає специфічну, зумовлену автор. ментальністю, єдність елементів не тільки зовн., але й внутр. форми, до того ж функціонально спрямовану на реалізацію змісту. Але, незважаючи на розбіжності між ними, зрозуміло, що виявлення худож. зокрема, стильових та жанр. особливостей літ. тв. потребує співзусиль літ-знавчої та лінгв. поетики і стилістики. В цьому плані найбільш корисною була теор. обґрунтована ідея акад. В.Виноградова про створення окр. лінгво-літ-знавчої стилістики, ідея, яка одержала підтримку на кількох слав'янських з'їздах, але, на жаль, залишилась невліленою. До фактів взаємотяжіння л. та лінгвістики можна залічити також і утворення таких словосполучень, як "граматика поет. думки" (Г.Шпет), "морфологічний метод" літ-знавства (термінологічний синонім "формального методу", запропонований Б.Ейхенбаумом), "граматика поезії та поезія граматики" (Р.Якобсон) та ін.

Не менш натуральною за своїм характером є співдружність л. з фольклористикою. Це пояснюється, перш за все тим, що л-ра генетично пов'язана з усною нар. творчістю. Тому в звичне коло спільних для них проблем входять походження літ. форм (**жанрів, тропів, строф** та ін.), стійких сюжетних **мотивів** та архетипних образів-персонажів, стильових формул, міфопоет. моделей світу і нац. образів природи та ін. Звертання до фольклористики є необхідним і при виявленні нар. витоків таких тв., як "Гаргантюа і Пантагрюель" Ф.Рабле, "Дон Кіхот" М. де Сервантеса, "Фауст" Й.В.Гьоте, "Казки" О.Пушкіна, "Вечори на хуторі поблизу Диканьки" М.Гоголя, "Пісня про Гайавату" Г.Лонгфелло та ін., не кажучи вже про дослідження тв. письменників, творчість яких характеризується виразною орієнтацією на фольклор (Р.Бьорнс, Ж.П.Беранже, Т.Шевченко, О.Кольцов, М.Некрасов, П.Мельников-Печерський, В.Стефанік та ін.). Особливої фольклористичної ваги в цьому плані потребує вивчення **літературної казки** (напр., "Народні витоки казок О.С.Пушкіна" укр. вченого Р.Волкова), **літературної пісні, байки** тощо.

Чи найважливішим у взаємостосунках між л., лінгвістикою та фольклористикою є екстраполяція наук. методів та ідей. Напр., **порівняльне мовознавство** підштовхнуло до виникнення **порівняльної фольклористики**, від впливом якої почало розвиватися **порівняльне літературознавство**.

Іст. трад. є і співіснування л. з мист-вознавством. Достатньо нагадати про спільність їхніх основних категорій та понять, що відбивають онтологічні властивості тв. як худож. цілого, його генезу, гносеологічні можливості, функціональну спрямованість, рецептивне існування, аксіологічні орієнтири тощо. Це, насамперед, худож. **образ, форма і зміст, жанр, стиль, структура, система** та ін., хоча змістовність кожного з них у різних мист-вознавчих дисциплінах не є абсолютно тотожною і потребує певної уніфікації. Спорідненість л. і мист-вознавства пояснюється тим, що л-ра генетично (через фольклор) пов'язана з синкретизмом первісного мист-ва, який зумовлює іст. постійне тяжіння її до ін. видів мист-ва, що містить в собі настанову на **синтезизм**. До найважливіших проблем, які вирішуються тільки резонансними зусиллями л. та мист-вознавства належить проблема порівн.-типол. зіставлення тв. різних видів мист-ва, включаючи і словесний, проблема перекладу з мови будь-якого мист-ва на мову л-ри і навпаки (ілюстрація, **лібрето, радіо-п'єси** та ін.), проблема співвідносності л-ри і видів мист-ва на різних етапах їх іст. спілкування тощо (**Малярство і література, Музика і література**).

До другого, менш спорідненого л. кола гуманітарних наук, належать філософія, психологія, соціологія та історія з притаманним їм, як і л-рі, інтересом до екзистенційних проблем людини. Безперечним є вплив філос. ідей та самої структури філос. рефлексії на літ. **напрямки** (напр., **картезіанства на класицизм, позитивізму на натуралізм**, ніцшеанства на весь "срібний вік" рос. поезії тощо), а також на творчість багатьох письменників обо окр. літ. тв. (масонства на "Російські ночі" В.Одоевського, А.Бергсона на "В пошуках втраченого часу" М.Пруста, дзен-буддизму — на Дж.Д.Селінджера, інд. філос. традиції на Г.Гессе і т.д.), нарешті, на світосприймання літ. героїв (напр., кн. М.Штірнера "Єдиний та його власність" на Раскольнікова з роману Ф.Достоевського "Злочин і кара"). Органічна єдність л-ри та філософії властива таким письменникам, як Вольтер, Ж.-Ж.Руссо, Г.Сковорода, Достоевський, Л.Толстой та ін., деякі з них поєднували заняття л-рою з професійною діяльністю філософа (Ж.П.Сартр, А.Мердок). Все це свідчить про те, що без постійних контактів з філософією вирішення багатьох літ-знавчих проблем гносеологічного, методологічного, світоглядного, аксіологічного характеру залишається проблематичним, а деколи — неможливим, якщо мати на увазі існування таких явищ, як філос. проза, поезія, повість, екзистенціалістський роман тощо.

Історія психологізації л. почалася з аристотелівського вчення про **катарсис**, але лише в останній третині XIX ст. виникає **психологічна школа**, яка спрямовує свої корпоративні зусилля на дослідження, перш за все, психологізму в л-рі. Найоригінальнішим вторгненням у літ-знавчу сферу відзначався **психоаналіз**, що був започаткований З.Фройдом та розвинутий його послідовниками. Активне втручання психології у справи л. не обмежується впровадженням її методів, а й збагачує **термінологію**. Напр., поняття **хронотопу**, яке ввів у л. М.Бахтін, запозичене ним у психолога О.Ухтомського, "Присутність" психології у літ-знавчій свідомості підтверджується і низкою таких жанр.-стильових понять, як психол. проза, психол. драма, психологія героя та ін. Найдоказовішим фактом співдружності л. та психології є наявність таких "стикових" проблем, які не можуть бути успішно вирішеними виключно літ-знавчим до них підходом, а саме — проблема психології творчості та психології сприйняття літ. тв. Зокрема, потребують вивчення: зміст психофізіологічної реакції реципієнта на худож. форму (перш за все на її ритм, організацію, зв'язок між вербальним подразником та слуховими, візуальними, мнемонічними та ін. асоціаціями, виникнення в худож. свідомості синкретичних образів (напр., т.зв. синкретичного епітету як прояву синестезії), перевага певного кольору в "палітрі" письменника тощо. Не менш значною є проблема "акцентованої особистості" (К.Леонгард) в л-рі ("Макбет" В.Шекспіра, "Дон Кіхот" Сервантеса, "Пригоди барона Мюнхгаузена" Р.Е.Распе, "Мертві душі" та "Записки божевільного" Достоевського, "Тартарен з Тараскону" А.Доде, "Захист Лужина" та "Лоліта" В.Набокова, "Колекціонер" Дж.Фаулза, "Осліплення" Е.Канетті, "Парфюмер" П.Зюскінда та ін.).

Щодо застосування соціологічного методу в л., то його активна історія почалась в сер. XIX ст. (**Культурно-історична школа**), хоча про соці. функцію мист-ва роздумував ще Платон ("Держава"). Незважаючи на драм. періоди цієї історії, принаймні у вітчизняній (і не тільки) науці про л-ру ("вульгарний соціологізм"), все ж констатувати повну девальвацію соціологічного методу не є коректним, позаяк завжди важлива для л. проблема соціології худож. форми потребує для свого вирішення залучення саме його. Так, при створенні іст. поетики будь-якого жанру треба врахувати не тільки його власну еволюцію чи зміни, що відбуваються у жанр. системі в цілому, але й комплекс позахудож. факторів, серед яких соці. посідає не останнє місце. Залишаються актуальними і такі вузлові проблеми вивчення л-ри, як соці. генеза та функціонування тв., проблема соці. контексту творчості письменника або літ. напряму, проблема соці. змісту образу автора, оповідача, персонажа, читача та ін.

Усталеним є зв'язок між Л. та історією, про що свідчить введене в сер. XVII ст. Ламбеком поняття "історія л-ри", хоча першою спробою співвіднести ці науки була "Всесвітня хроніка" сер.-віч. ченця Гелінанда. Усвідомлене впровадження принципу **історизму** у літ-знавчі дослідження спричинило появу в сер. XIX ст. **культурно-історичної школи**, що сприяло розумінню детерміністської функції змісту дійсності щодо л-ри, тим самим — ігноруванню відносної самодостатності літ. пам'ятки як худож. цілого, "персоніфікованості" творчості митця та власної історії л-ри. Поступова вульгаризація принципу історизму не є доказом його методологічної неспроможності, що й доведено порівн.-іст. літ-знавством, а також суч. історією л-ри як наук. дисципліни. До гол. проблем, що лежать на перетині Л. та історії, треба віднести перш за все проблему впливу літ. тв. на його синхронічного та діахронічного читача-інтерпретатора, що дає змогу створити іст.-функціональну біографію тв. Залишається постійно актуальною проблема співвідносності літ. та іст. реальності, напр., при коментуванні худож. тв., при аналізі **історичної прози** тощо.

До третього кола наук, з якими спілкується Л., належать математичні. Зокрема, статистика, методи якої застосовувалися ще у XIX ст. (М.Чернишевський), переважно в області ритмології. Щодо суч., тим більше **порівняльного віршознавства**, то воно не може уникнути статистичних методів у виведенні будь-якої квантитативної закономірності синхронічного або діахронічного існування вірш. форм (А.Белій, Г.Шенгелі, К.Тарановські, А.Колмогоров, М.Гаспаров, М.Суліма та ін.). Продуктивним є використання статистичних методів у створенні частотних словників мови письменників (напр., норв. вчений Г.Хетсо зробив порівн. частотний словник лексики рос. поетів-романтиків). Широке визнання набули метод **моделювання**, теорія ігор, теорія ймовірності та ін. у вивченні конфліктів та сюжетної поведінки літ. героїв ("Ігри і рішення" Р.Льюїса та Х.Райфа), інформаційний метод вивчення естет. діяльності людини ("Теорія інформації та естетичне сприйняття" А.Моля). Як специфічне моделювання розглядають худож. творчість у цілому, що особливо стосується **наукової фантастики**, а також тв. з явною настановою на пересторогу (напр., романи Достоєвського, романи-антиутопії та ін.). Цікаві дослідження щодо аналогії між худож. та математичним мисленням висловлені в кн. амер. вченого С.Бахенена "Поезія та математика". Не виключає Л. і досвід логіки, напр., індуктивної, при реконструкції особливостей архаїчного миства, зокрема, письмового. Винятково важливим став для розвитку Л. XX ст. вплив на нього метадисциплінарних **семіотики**, **структуралізму**, **герменевтики** та **неориторики**.

Загалом історія взаємовідносин Л. з ін. науками не тільки мала продуктивне значення для його розвитку, але й сприяла реалізації давн. ідеї про

синтез наук, принаймні гуманітарних, який стає найпотрібнішою тенденцією сучасності.

Борис Іванюк

ЛІТОПИС — синтетичний, "об'єднуючий" (Д.Лихачов) жанр в л-рі Київ. Русі і згодом України, Росії та Білорусі, що сформувався на основі записів іст. подій за часів князювання Ярослава Мудрого (1019 — 1054) і проіснував аж до поч. XVIII ст. Розповідь про події кожного року в Л. починалася словами: "В літо ...", звідки й походить назва. На відміну від лат.-мов. зх.європ. **хронік**, які загалом перебували на периферії сер.-віч. літ. процесу, в Київ. Русі Л., що писався спільною для сх. слов'ян давн.-рус. мовою, був одним із провідних жанрів (поряд з **житієм** та проповіддю). Популярність Л. пояснювалася і мов. чинником, і його багатожанр. та багатостильовою структурою, в межах якої знаходили собі місце ін. літ. та фольклор. жанри (від **прислів'їв** до ораторських промов), і — найголовніше — тими ідеологічними завданнями, які виконував Л. в процесі створення христ. Київ. держави. За словами Д.Лихачова, літописці — "не зодчі окремих споруд. Це — містобудівничі. Вони працювали над одним, заг. грандіозним ансамблем". (До речі, своєрідним "Л. в камені" можна назвати собор Софії Київської, що втілював ті ж державотворчі ідеї і був збудований знову ж таки за часів Ярослава Мудрого).

Зразковим Л. стала "Повість временних літ", написана Нестором (бл. 1113), який взяв за основу т. зв. Початкове зведення (1097), що, в свою чергу, базувалося на Найдавнішому (1037), Києво-Печерському (1073) та Новгородському (1079) зведеннях.

"Повість ..." демонструє розуміння автором відповідальності за вирішення тих питань, що виникали в процесі формування державної самосвідомості, перш за все — "откуда есть пошла Руская земля". Нестор створює т. зв. балканську теорію слов'ян. етногенезу (починаючи з сина Ноя Йафета), висвітлює утвердження християнства на Русі, історію князівської влади і т. ін. Окрім пізнавальної та виховної функції, Л. — за відсутністю таких белетристичних жанрів, як **лицарський роман**, **фябля**, вчена поезія та ін. — виконував і власне літ. функції, формував естет. **смаки**. Через багатожанровість Л. охоплював усі можливі худож. засоби давн.-рус. писемності. Так, "Повість ..." увібрала в себе історично-епіч. **перекази**, записи усних оповідань та **легенд**, казк. оповіді, прислів'я і **приказки**, **військові повісті**, бібл. вирази, промови філософа і князів, записи державних угод та політ. заповітів і т. ін. (Очевидно, **традицією** багатфункціональності, закладеною Л., не в останню чергу пояснюється специфічний характер рос. та укр. клас. л-ри XIX ст.).

В період феодальної роздробленості XII-XIII ст. процес літописання децентралізувався, Л. складаються в центрах самостійних князівств. За винятком Києва, де ще утримувалися ідеали єдиної

могутньої Русі, ін. Л., хоч і починалися, як правило, "Повістю временних літ", вже втрачали заг.-державний характер. З іст. погляду найціннішими є Галицько-Волинський, Володимиро-Суздальський та Новгородський Л.

Галицько-Волинський Л. складався з двох частин. В 1-й в центрі уваги літописця найважливіші події Галицької (1201-61), а в 2-й — Волинської (1262-91) земель: боротьба з татаро-монголами, нім. лицарями, лит. і поль. загарбниками. Пропагуючи ідею сильної князівської влади, Л. поступово перетворювався на життєписи князів, у похвалях яким особливо зростала літ. майстерність авторів. Галицько-Волинський Л. знайшов відбиток і за межами сх.-слов. писемності: ним, напр., користувався поль. історіограф XV ст. Ян Длугош.

Новгородський Л., навпаки, мають "республіканський" характер. Документально-діловим стилем в них повідомляється про зіткнення віча з князями, про ціни на хліб, про скотарство, про стихійні лиха і т. ін. Знаходять відображення і зв'язки самостійного Новгорода з європ. містами та Візантією, чим і пояснюється поява в Л. "Повісті про взяття Царьграду хрестоносцями 1204 р."

Нарешті, Володимиро-Суздальський Л., що набуває риторичного церк.-кн. забарвлення і містить в собі багато бібл. цитат, повчань та елементів **агіографії**, стає провідником ідеї нового державотворення, яке згодом і відбувається навколо Московських земель. Відповідно в XIV-XVI ст. заг.-рос. характер мають московський Л. (перше заг.-рос. зведення — Троїцький Л.), в яких відтворюється процес єднання Росії під владою вел. московського князя та визволення від татаро-монг. іга, а також Л. Воскресенський і Никонівський. На основі останнього створюється найбільша за обсягом літописна пам'ятка сх. слов'ян — Лицєве зведення в 10 т. (1568-76).

Починаючи з XIV ст. специфічних нац. рис набувають білор. (або білор.-лит.) та укр. Л., хоча є й спільні — і за мовою, і за відображеними іст. подіями — зведення (Супрасльський список, Л.Биховця та ін.). Крім вказаних, білорус. Л. дійшли до нас у коротких (Авраамки, Уваровський та ін. Л. XIV-XV ст.) та поширених зведеннях XVI ст. (Євреїновський, Красинського, Рачинського і Румянцевський списки).

Цікаве літописання існувало в XV ст. на Закарпатті, де використовувалися перекладені іст. матеріали з угор. та поль. хронік. 1458 р. датовані Мукачівський Л. та "Летословіє" монастиря св. Василя Великого.

Пізніше історіографія України представлена як короткими нотатками, пов'язаними з окр. містами чи монастирями (Київський, Острозький, Львівський, Чернігівський, Міжгірський, Добромильський та ін. Л.), так і детальними оповідями, що охоплювали вел. проміжки часу чи іст. значущі епохи і з жанр. погляду коливалися від хронік ("Хроніка" Феодосія Софоновича) до синтетичних історіографічних форм, серед яких — відомі "Густинський Л." та "Синопис" Інокентія Гізеля.

"Густинський Л." містить в собі викладення подій всесвітньої історії, перекази історії Київ. та Лит. Русі з використанням "Повісті временних літ" та ін. Л., поль. хронік, лит. документів та ін.: тут є і відомості про зародження укр. козацтва, про селянське повстання 1490, про Брестську церк. унію 1596 і т. ін. "Синопис" особливо цікавий тим, що являє собою поєднання давн.-рус. літописних традицій з бароковою манерою розповіді про іст. події. Він був одною з найбільш читаних іст. кн. XVII ст., про що свідчить вел. кількість перевидань, **переклади** грец. та лат. мовами, активне використання укр., рос., болг. історіографами; крім того, він давав матеріал для літ. тв., нар. **казок** та лубочних картинок.

Наприкінці укр. літописання (XVII-XVIII ст.) з'являється нов. жанр історіографічного л-ри — т. зв. **козацькі літописи** Самовидця, Г.Грабянки та С.Величка.

В л-рі гд. слов'ян Л. існував поряд з такими жанрами, як **хроніограф**, **хроніка**, родослов. Перша історіографічна пам'ятка болг. л-ри була складена, очевидно, ще Костянтином Преславським (IX ст.). В часи другого розквіту болг. культури (XIV ст.) виникає літописне зведення, **варіанти** якого зберігаються в Москві та Римі. Одна з найповніших балк. хронік дійшла до нас у списках XVI ст. (період османської навали).

Вел. інтерес представляє спільна сербо-хорв. пам'ятка — "Л. попа Дуклянина" (XII ст.), за жанр. особливостями близький до Л. Київ. Русі. Під впливом цього тв. написано лат.-мов. хорв. "Хроніки" Фоми Сплітського та Івана Архидиякона. В XV-XVIII ст. ведуться такі серб. Л., як Копоринський, Верхобрезничський, Студеницький та ін. Своєрідним синтезом Л. та родослова стала знаменита "Слов'яно-сербська хроніка" в 5-ти т. Г.Бранковича (поч. XVIII ст.), що охоплює час від бібл. створення світу до 1705.

Крім слов. л-р, історіографічні тв. під назвою "Л." зустрічаються також в Грузії, Молдавії і навіть на Тибеті.

Олександр Бойченко

ЛІТОТА або **ЛІТОТЕС** (грец. *litotys* — простота, зменшення).

1. Троп, різновид **метонімії**, протилежність **гіперболи**: поменшення ознак чи якостей предметів або явищ.

Трад. риторики розглядали Л. як вид гіперболи й, відповідно, поділяли гіперболу на *auxesis* — збільшення та *tapinosis* або *meiosis* — зменшення. Л. поширена у розмов. мові: "зів крихту хліба", "за хвилику повернуся"; в ідеомації фольклор. генези: "з макове зернятко". Словесно Л. може бути **порівнянням**: "сама така, як вузлик" (Марко Вовчок), **метафорою**: "хата на курячих ніжках", епітетом: "хлопчик-мізинчик". Принцип Л. втілюється також на сюжетно-образних рівнях фольклор. чи умовно-фантаст. типу: карлики, гноми, Гулливерові ліліпути.

ЛІТУРГІЙНА ДРАМА

2. Стил. **фігура**: означення, що **антонімом**. запереченням протилежного підкреслює вартість чогось: "працьовитий" — "неледачий". У цьому розумінні Л. споріднена з **евфемізмом**, бо не змінює зміст висловлювання, але його лексичне оформлення.

Анатолій Волков

ЛІТУРГІЙНА ДРАМА — перший оформлений драм. жанр сер-віч. рел. театру, дія якого відбувалася виключно у стінах катол. Храму і являла собою **інсценівку** окр. епізодів з Євангелія, які входили у склад пасхального чи різдвяного богослужіння (літургії), і мала підкреслено дидактичний чи алегоричний характер.

Витоками її були такі явища в клерикальній драмі IX ст., як антифони чи респонсорії (обмін репліками з Нов. Завіту між хором та священником чи між двома півхорами), тропи (діалогізований парафраз новозавітного тексту) та пантомімічні сценки з певними декораціями й бутафорією (напр., коліска, ясла). Перші Л.д. (X—XI ст.) були написані лат. мовою, базувалися на канонічних Євангеліях (лише з невел. додатками і переробками), цілком були покладені на музику і виконувалися біля вівтаря лише духов. особами. До XI ст. в Л.д. утворилися два тематичні цикли: пасхальний ("Плач Трьох Марій") та різдвяний ("Різдвяне дійство"). В Німеччині особливо виділяється "Гра про антихриста" (XII ст.) з досить сильною політ. тенденцією. Л.д. були, як правило, небагатослівні, невел. за об'ємом і мали ритуально-алегоричний характер. Однак, починаючи з XII ст., у зв'язку з розвитком міської л-ри, Л.д. зазнала значних змін. В драму проникає наші мова ("Наречений, чи Діви мудрі і немудрі", XI—XII ст.), посилюється реаліст. побутові елементи ("Гра про Адама" та "Гра про св. Воскресіння", XII ст.), в діалогів з'являються фарсові первні, розширюється коло сюжетів (включаються сюжети із Ст. Завіту, **апокрифи** та **легенди** про святих та мучеників), посилюється видовищність, з'являються різноманітні технічні пристосування (блоки для "вознесення", люки, небо, що рухається тощо). Це привело до втрати Л.д. своєї ритуальної спрямованості. 1210 р. папа рим. Інокентій III заборонив вистави в храмах і заборонив духов. особам у майбутньому брати в них участь. Л.д. почала розігруватися городянами на паперті перед храмом (напівлітургійна драма), на майданах і стала основою для створення нов. драм. жанрів (**ауто, міраклъ, містерія**), сприяла поширенню сатир. жанрів (**соті, фарс**). В Німеччині Л.д. мовою проіснувала до XVI ст., в Іспанії — до XIII ст., в Англії — до XIV—XV ст. В Україні вона, як жанр **шкільної драми**, збереглася в репертуарі до XVIII ст.: драми різдвяного і пасхального циклу — "Комедія на день Різдва Христового" Д.Ростовського, "Дійствие на Рождество Христово" М.Довгалецького, "Торжество Естество Человічеського" С.Ляскоронського,

"Образъ страстей міра сего образомъ страждущаго Христа исправися" та ін.

Андрій Близняк

ЛІЧИЛКА — жанр дитячого фольклору. Л. має прикладне значення. Вона виконує функцію упорядкування, вибору та визначення дій учасника гри. При цьому перераховуються всі, хто бере участь у грі. Найчастіше Л. бувають римованими з гумор. змістом, а саме перерахування може бути завуальованим: "Еники-беники їли вареники...". Назва терміну походить від самої функції перерахування учасників гри та наявності в текстах числівників: "Раз, два, три, чотири, п'ять — я їду шукать", або "Раз, два, три — коника бери!" Це притаманно Л. усіх слов'ян. народів, напр., біл. Л.:

Раз, два — булава,
Три, чотири — почапилі,
П'ять, шість — негіді сесті,
Сем, восем — сено косім,
Девять, десять — сено весіть
або нім. Л.:

Цікавим прикладом міжетнічних контактів є Л. у гуцулів Буковини з очевидними нім. елементами:

Канду, канду, кандулі,
Десь тут були зозулі,
Попіди гори літали
Шутку-лутку збирали,
Айнс, цвай, драй
А ти, Галю, шутку дай!

(Канду — шканду — від кандибати, шкандибати. Шутка-лутка — лико з ліщини, з якого кошички плетуть).

Л. може співатися, входячи складовою частиною в гру хороводного характеру. Прикладом може слугувати гра, в якій діти, рухаючись колом навкруг одного, котрий стоїть в центрі, співають:

Ой, встань, встань, подоляночко,
Виний личко, як те скляночко,
Візьмися за боки
Тай за свої скоки,
Підскочи до раю,
Бери дівча з краю.

Також загальновідома пісенна за формою виконання Л. "Коровай, коровай, кого хочеш вибирай". У наведених прикладах не перераховуються всі учасники заборони, що є обов'язковою, як вважається, ознакою Л. Однак їх слід віднести до цього жанру, бо в них зберігається функція вибору. Л. як і багато ін. жанрів дитячого фольклору, походить від ритуально-побутової практики дорослих. Вона пов'язана з давн. віруваннями, зокрема з магією лічби. В основі цього зв'язку лежить імітація та наслідування. Напр., до наших днів у Голландії ситуація купівлі та продажу вел. партій сиру дуже

схожа як за змістом, так і за жестикуляцією (в основі лежить рахування) на дитячу Л.

Прийоми Л. використовують в л-рі, напр.:

Раз, два — дерева,
Три, чотири — вийшли звірі,
П'ять, шість — пада лист,
Сім, вісім — птахи в лісі,
Дев'ять, десять — це сунічки
Підвели червоні личка.

(Н.Забіла)

За функцією до Л. близькі словесні жеребкування, коли треба учасників заборони поділити на дві партії. Обирають двох ватажків, ін. учасники підходять до них і запитують:

Что тебе надо — сено косить или дрова рубить?
Коня вороного или седла золотого?
На печке заблудился или в ложке утонул?
Лес ломать или деньги воровать?

Залежно від вибору ватажка, ті, що грають, відходять у той чи ін. бік.

Людмила Волкова,
Ігор Зварич

ЛУБОЧНА ЛІТЕРАТУРА — в Росії та Україні XVIII—XIX ст. деще масові, невел. за обсягом видання для народу (окр. аркуші або кн.), де текст супроводжувався малюнками. Поряд з рел.-легендарними тв. (**житія** святих, сказання про монастирі, місця паломництва і т.п.) Л.л. зверталась і до світських **сюжетів**. Почасті це були **переклади лицарських та пригодницьких романів** й повістей, які в Зх. Європі ввійшли до розряду **народних книг**. Поширення набула повість "Про Петра Золоті ключі" — перекладна **переробка** роману про прекрасну Магелону. Повість про Октавіана, перекладена 1677 з поль. мови під заголовком "Повість про римського кесаря Оттона", стала популярною в Росії XIX ст. під назвою "Історія про левилло, що виховала царського сина". Незрілка Л.л. вдалася до переробок **казок, білин** іст. переказів. Відомою стала казка про Бову-Королевича, що була перекладом з серб. мови італ.-франц. лицарського роману, й потрапила до Росії через білор. посередництво, або героїчна казка сх. походження про Сруслана Лазаревича. Л.л., можливо, частіше, ніж нар. книги на Зх. вдалася до засобів нар. **сатири** (казки про Йоржа, Шемякін суд та ін.) і до мал. жанрів "низової" л-ри (пісенники, оракули, сонники тощо). У скороченому примітивному вигляді друкувалися своєрідні **дайджести** — переробки тв. О.Карамзіна, О.Пушкіна, М.Гоголя, М.Лермонтова без прізвища автора. Як і зх-європ. нар. книги, Л.л. переважно анонімна, однак вона висунула і своїх "класиків", серед яких варто згадати Матвія Комарова: "Опис життя славного шахрая і злодія Ваньки-Каїна і французького шахрая Картуша" (1779), "Повість про пригоди англійського мільорда Георга і бранденбурзької марк-графині Фрідеріки-Луїзи" (1782) та Андрія Філіпова: "Вісті про хороброго рицаря Францила Венціана і про прекрасну королеву Рендівену" (1787).

Див. **Інтерсеміотика**.

Петро Рихло

МАГІЧНИЙ РЕАЛІЗМ (міфологічний реалізм, символічний реалізм, чудова реальність, реальність дива) — не зафіксований термін для позначення специфічних особливостей лат.-амер. роману 2-ої пол. XX ст. Слід чітко відрізнити конкретно-іст. худож. явище від більш широких теор. узагальнень, як, напр., використання терміну М.р. для характеристики давн.-грец. л-ри.

Сутність М.р. полягає в органічному поєднанні натуралістичного точного показу дійсності та фантастичного стихії, побутових деталей та символіко-міфол. елементів, зовн. примітивізму та потаємних глибин свідомості, передчуттів, інтуїції. Подібний синтез не є нов., поєднання реального та фантастичного використовується ще з ант. часів ("Золотий вісклюк" Апулея тощо), особливого значення цей синтез набуває в добу **романтизму** (Е.Т.А.Гофман, Е.А.По, М.Гоголь, якого навіть звать батьком М.р. — "Ніс", "Шинель"), а також в сатир. тв. (Ф.Рабле, Дж.Свіфт, М.Салтиков-Шедрін, М.Булгаков). Однак в європ. л-рі це явище сприймається гол. чином як літ. засіб, своєрідна гра автора з читачем, спосіб протиставлення низької дійсності та високої романтич. фантазії за допомогою **гротеску, гіперболи, алегорії, символу**. Дещо ін. роллю відіграє синтез реального та фантастичного у Ф.Кафки, де це поєднання не є простим порівнянням **метафорою**, а виступає як цілком відчужена реальність, яка є абсурдною, але надзвичайно місткою, явною, такою, що відбиває цілком певний аспект людського буття (низка дослідників позначає твор. манеру Кафки тим же терміном М.р.). Такий підхід найближчий до розуміння М.р. в **латино-американській літературі**, де він є засобом відтворення специфічного сприйняття життя цілісною, міфол. свідомістю латиноамериканця. М.р. в л-рі чимось близький **карнавалові** як невід'ємній частині буття Лат. Америки з його сплетінням чуттєвості та духовності, розкріпачення та ритуалу. Постійна напруга між сферами фізичного та духов., між варварством та цивілізацією, певна незавершеність формування лат.-амер. свідомості, злиття європ., афр. та індіан. первнів культури, католицизму та поганства спричиняє певну надмірність в л-рі, яку численні лат.-амер. письменники зв'язують з **традиціями європ. бароко**. Тобто саме барочна естетика лягла в основу М.р. М.р. має на увазі особливе бачення світу, яке містить в собі сплав міфології та зовн. реальності, раціонального та ірраціонального, свідомого й підсвідомого, первнів індіан. фольклору, традицій ісп. лицарського роману, афр. вірувань та звичаїв. Усе це зливається в цілісність за допомогою витонченої техніки суч. роману — часовими зміненнями, поліфонічністю, **потоком свідомості**, апелюючи до досягнень психології, етнографії та філософії XX ст., своєрідним лат.-амер. **гумором**. Біля витоків М.р. стоять А.Карпентьєр та М.Астуріас, найяскравіше він виявився в творчості Г.Гарсія Маркеса, який сформулював один з основоположних принципів М.р. — прийом

одивнення. "вивернути дійсність навиворіт, щоби розглянути, яка вона з зворотного боку". Письменник примушує своїх героїв пережити досвід людства, примхливо влітаючи бібл., ант., літ.-фольклор фант. мотиви та **алюзії** до їх повсякденного життя. Так, одна з героїнь роману "Сто років самотності", яка вирішила не розлучитися зі своєю незайманістю, підноситься як Діва Марія на небеса, але автор вводить побутову подробицю, яка надає всій сцені дещо іронічного і водночас естет. оновленого характеру: героїня підноситься на небеса не як-небудь, а на перкалевих простиралах. Побутова конкретика надає елементу достовірності оповіді і в той же час "вивертає дійсність навиворіт", що примушує читача сприйняти епізод не як тривіальну бібл. алюзію, а як цілком можливу, "віртуальну" з т.з. латиноамериканця, ситуацію.

Таким же чином Гарсія Маркес, Борхес, Варгас Льюса, Кортасар та ін. лат.-амер. письменники обігрують та оновлюють давно відомі в л-рі **традиційні сюжети** та мотиви (іншестуальний зв'язок, **едипів комплекс**, потоп, ритуальне вбивство та кровну помсту, любовний трикутник, втрату пам'яті, міфи про Сізіфа та Прометей, **лицарський роман**, легенди про Фауста та Дон Жуана, **одіссею** та **робінзонаду**, надвойовничість та надчуттєвість тощо), яким вони надають суч. звучання та побутової достовірності. У такий спосіб фант., чарівне, дивне, містичне, немовби розміщується в центрі буденного, домашнього, побутового і надає всьому тв. раціональної та емоційної повноцінності та естет. новизни.

М.р. змикається певною мірою з явищами **постмодернізму** та є однією з найважливіших течій у світ. л-рі 2-ої пол. XX ст., про що свідчить чимала кількість худож. тв. та наук. розвідок, присвячених "реальності дива" (Ч.Айтматов, А. і Б.Стругацькі, В.Орлов, С.Кінг тощо). В укр. л-рі явище, споріднене М.р., отримало назву **хиמרний роман** (О.Ільченко, В.Земляк, В.Шевчук).

Юрій Попов

МАДРИГАЛ — італ. *madrigale* від пізнюлат. *matricale* — "пісня на рідній, материнській мові" — лір. жанр, вірш-комплімент. У вузькому значенні під М. розуміють "вірш на випадок" — імпровізаційну поспіву жінці, яка записується в її альбом. М. є опозиційною парою **епіграмі**: їх зближує переважно невел. обсяг та афористична кінцівка, відрізняє характер жанр. пафосу.

Своє походження М. веде від італ. та прованс. любовної буколічної пісенки, переважно жартівливого чи фривольного змісту (прованс. *madre* — пастух) XIV-XV ст. Як жанр М. склався в італ. ліриці **Відродження** (XVI ст.) і став особливо популярним у салонній поезії Європи XVII-XVIII ст. Довгий час М. зберігає зв'язок з музикою.

М. представлений іменами Ф.Петрарки, Дж.Боккаччо, Л.Аріосто (Італія, XV-XVI ст.),

Дж.Маріно (Італія, XVII ст., **цикл** "Мадригали та канцони"), англ. поетів XVII ст. Д.Донна, Г.Герберта, А.Міцкевича та Ю.Словацького (Польща, XIX ст.), О.Пушкіна, М.Лермонтова, А.Ахматової, О.Мандельштама (Росія, XIX-XX ст.), С.Квасимодо (Італія, XX ст.), Н.Гільєна (Куба, XX ст.). Поступово тематичний діапазон М. розширюється, окрім любовно-еротичного мотиву розробляються й ін., що пов'язано з дерегламентацією жанру взагалі та М. зокрема ("Мадригал місту Сантьяго" Ф.Г.Лорки, "Мадригал трамвайному квитку", "Мадригал загубленому гребінцеві" Р.Альберті — ісп. поетів XX ст.). Не настільки нормативним стає жанр. стиль М. ("Мадригал полкової дамі" М.Гумільова, рос. поета XX ст., є по суті жанр. протилежністю М. — епіграмою).

В Україні М. укорінюється наприкін. XVII — на поч. XVIII ст. в поетів-студентів та випускників Києво-Могилянської академії, як от М.Зиновієва Климентія "О мати, діво красная" та ін. В альбомах лаврської малярської майстерні т.зв. *кунштбухах* було записано М. Галина Алімнія (кін. XVIII ст.). Впродовж XIX ст. М. не був популярним. До нього знову звертаються наприкін. XIX-на поч. XX ст. поети, які орієнтувалися на заг-європ. вірш. традицію: В.Самійлено, М.Вороний, О.Олесь; багато М. у Б.Пачовського, О.Ольжича (цикл "З альбомних поезій").

Борис Іванюк

МАДХ — самостійний араб. жанр доісламської поезії, своєрідний **панегірик**, в якому перераховуються і прославляються діяння героя та його племені. Серед найвідоміших репрезентантів цього жанру — поети VI-VII ст. аль-Мусаккаб аль-Абді, аль-Аша, ан-Набіга аз-Зуб'яні та ін. Згодом М. стає обов'язковою частиною **касиди**.

Олександр Бойченко

МАЙСТЕРЗАНГ (нім. *Meistersang* — майстерний спів) — форма сер-віч. поезії, продовження **міннезангу**. Починає виникати з кін. XIV ст. в середовищі бюргерських цехових корпорацій, ремісничих мануфактур як спосіб духов. самореалізації. Перші школи М. засновуються при парафіяльних церквах у вигляді церк. співочих братств. Одним з раних представників М. вважають видатного епігона куртуазної класики згасаючого лицарства Конрада фон Вюрцбурга (XIII ст.), чия поема "Цісар Оттон з бородою" перекладена І.Франком. Його причисляють до легендарних 12 майстрів, які буцімто заклали основи М. Перша школа М., за легендою, була заснована в м.Майнці поетом Фрауенлобом. З поч. XV ст. виникають цехові ремісничі братства, які культивують поет. вправи і на основі досвіду церк. шкіл розвивають власні, зумовлені цеховими інтересами, форми. Найбільшого поширення вони набувають у Пд. Німеччині (близ. 1500 в Нюрнберзі водночас

живуть 250 майстрів, серед них — такі відомі, як Ганс Фольц, Ганс Сакс, Ганс Розенплют та ін.), Австрії, Богемії, Моравії, Саксонії (ткач Лінгарт Нунненпек), Ельзасі (Йорг Вікрам) тощо. Останні відгомони поезії М. сягають 2-ої пол. XIX ст. (школа М. в Меммінгені існувала до 1875 р.).

За еволюцією поет. форм і засобів М. являв собою перехід від вишуканої індивідуалізованої техніки міннезангу до масового школярського вправлення у мист-ві співу на тому іст. етапі, коли лицарські ідеали куртуазії уступають місце прагматичним бюргерським поглядам, і на природи мист-ва поезії, яке мислилося відтоді як просте оволодіння необхідною сумою ремісничих "навиків" і "правил". В М. відбувається ідейна переорієнтація на вузький практицизм, "ужитковість", дидактичні цілі. Задля цього існували строгі приписи віршування (*табулатури*). Найчастіше пісня складалася з трьох майстерзангових строф. Такі строфи звалися *Ваг*, коли до них додавалася мелодія, то їх іменовали *Топ*. Сама мелодія мала назву *Weise*. Вона починалася із заспіву (*Aufgesang*) і завершувалася своєрідною кодою (*Abgesang*). Цій строгій регламентації пісенних елементів відповідали не менш строга "цехова" ієрархія самих творців: рядовий член братства іменувався "учнем", згодом, після засвоєння "правил", — "другом", виконавець чужих пісень — "співцем", автор нов. пісні на існуючу мелодію — "поетом", творець нової мелодії, "майстром". Зміст М. зводився переважно до парафраза бібл., євангельських **сентенцій**, дидактично-моралізаторських напучувань. Однак з часом М. дедалі більше десакралізується і набуває світського характеру. Під час нар. свят, масових гулянь майстерзінгери виконували також **шванки**, **шпрухи**, виступали як автори **фастнахтшпілів** тощо. Звичайно, мист-во М. було надто приземлене, незвідно утилітарне, йому бракувало справжнього поет. натхнення, але його простодушне, бюргерсько-педантичне віршування, спрямоване передусім на дотримання технічних прийомів, стало важливим етапом у залученні широких верств населення до літ. творчості і, т.ч., певним етапом у процесі демократизації мист-ва. Стихію творчості майстерзінгерів та образ найвидатнішого з них — Ганса Сакса — відтворив в опері "Нюрнберзькі майстерзінгери" нім. композитор Р.Вагнер. Вибрані твори Г.Сакса видав у своєму **перекладі** укр. мовою П.Тимочко (1997).

Петро Рихло

МАЙСТЕРЗІНГЕРИ (нім. *Meistersinger* — співець). Сер-вічні поети-співці, які належали до ремісничих цехових корпорацій і створювали свої пісні за строгими правилами, розглядаючи поет. творчість як форму ремесла. Їхня творчість знайшла найповніше втілення в **майстерзангу**.

Петро Рихло

МАКАМА (араб. «зібрання», «збори») — жанр сер-вічної шахрайської **новели** в арабомов. перс.-тадж.-мов. та гебр. (на івриті) л-рах. Обов'язковою ознакою М. є наявність оповідача — безпосереднього свідка витівок гол. героя. Жорстк. оповідача стає основною підставою для **циклізації** М. (*макамат*) на відміну від образу героя як факультативного параметру циклотворення. Типовим стилем М. є *садж*, ритмізована проза, оздоблена римою; широке використання **діалогу**, а також **прислів'їв**, примівок тощо підкреслює настанову на усну оповідь, а загалом — фольклор. походження жанру. Нормативною кількістю новел, що входять в макама, вважається 50, хоча, звичайно, незвідно цей **канон** порушується. Так, перший перс.-мов. **цикл** М. «Макамат-і Хаміді» (XII ст.) Хамідіддіна з Балхі (Півн. Афганістан) складається з 24 новел. Крім власне М., в нього включено кілька *муназар* (араб. «суперечка»), тобто тв. сх. поет. жанру, який заснований на діалогі-диспуті і який нагадує прованс. **тенсон**. Поет. особливості М. Хаміді успадкував від араб. письменника XI-XII ст. аль-Харірі, який в свою чергу створив свій макама не без впливу першого клас. зразку такого жанр. циклу на араб. мові — макамата Баді аз-Замана аль-Хамадані (X-XI ст.).

Розповсюдження М. в Європі пов'язане з іст. подіями, насамперед, завоюванням арабами Піренеїв в VI-VII ст. Відомий гебр. письменник XII-XIII ст. Іегуда аль-Харізі написав насичений цитатами з Тори макама на івриті. М. брала участь у становленні європ. шахрайського роману, зокрема такої його ранньої пам'ятки, як «Життя Ласарілі з Тормеса» (XVI ст.). Зараз М. як жанр не існує, хоча поодинокі стилізовані спроби його реанімування відомі л-рі XX ст., перш за все, араб. (1906), в якій він свого часу почав формуватися: «Оповідь Іси, Ібн Хішама» (1906) Мухаммади аль-Мувайміхі.

Борис Іванюк

МАКАРОНІЧНА МОВА — текст, де складники двох мов — рідної та чужої — виступають більш-менш нарівні. Існують два різновиди М.м.:

1) Поєднання різномов. уривків, напр., у діалозі:

ЩО КОМУ ГОДИТЬСЯ

"Jak wy, chłopie, tego popa	Już bym wotał psa całować!"
Całujece w rękę	Muzik zlić się, zlić się.
Ja bym jego nie całował,	"Ta tak, — каже, — ясни пане,
Żeb brałi na miękę,	Шо кому годиться.

(С.Руданський)

У водевілі І.Котляревського "Москаль-чарівник" дійові особи говорять різними мовами: Михайло та Тетяна — укр., солдат Лихой — рос., Фінтик — якимось рос.-слов'ян. покручем.

2) Граматичне оформлення слів рідної мови на чужомов. кшталт. Первісно — з Сер-віччя до XVIII ст., на лат. кшталт: Альберт Великий (Albert von Bollstadt) → Albertus Magnus Рене Декарт (Descartes) → Renatus Cartesius. Пізніше явище М.м.

було пов'язано з схиланням перед чужою країною (**галломанія**, англоманія, в укр. умовах — полонізація, згодом зросійщення).

— М.м. слід відрізнати від **варваризмів** — вкрапель окр. чужомов. слів.

Див. **Макаронічна поезія**, **Мовний меланж**.
Анатолій Волков

МАКАРОНІЧНА ПОЕЗІЯ, або макаронічні вірші (італ. *poesia maccheronica* від *maccheroni* — макарона) — літ. текст, переважно гумор.-жартівливий або сатирич., у якому поєднуються лексичні первні двох (зрідка — кількох) мов у більш-менш однаковому співвідношенні (на відміну від **варваризмів** — включення окремих чужомов. слів чи виразів). Комізм М.п. ґрунтується на навмисному поєднанні непослудованих лексичних первнів — різномов. слів і фраз у цілісному тексті. М.п. виступає в двох різновидах: 1) змішування різномов. фрагментів (у письмовому тексті — автентичною графікою); 2) граматичне оформлення даного тексту на взір ін. мови. М.п. виникла в античності. Спочатку являла собою лат. вірші з інкрустацією чужих, переважно гр. слів. М.п. відома з IV ст. до н.е. (поет Авзоній). Фривольні вірші, де чергувалися нім. і лат. рядки з уявно евфемістичною метою, зустрічалися в поезії **вагантів** (XI-XII ст.):

*Я скромной девушкой была
Virgo dum floberam
нежна, приветлива, мила,
Omnibus placebam.*

Термін М.н. походить від назви тричастинного поет. зводу коміч. поем "Макаронія" ("Le Maccheronee") італ. поета Т.Фоленго (1491-1544). "Макаронія" написана **мовним меланжем** — сумішем італ. літ. мови, різних діалектів, "кухонної" латини, класичної латини. Ці строкати первні було граматично оформлено саме за законами клас. латини. Зі слов'ян. л-р М.п. найміцніше вкорінилася в Польщі. Вже з XVI ст. була літ. розвагою доби Відродження, як. *Carmen Macaronicum* Я.Кохановського. Найбільшого поширення в Польщі досягає в XVII-XVIII ст. Напр., "Juvenalis redivivus to jest Satyrę..." К.Оргалінського (1609-55). У сх.-слов'ян. л-рах М.п. поширюється з XVIII ст. Часто це були тв., у яких висміювалась мода сусп. еліти на пріоритет чужоземних мов та сприйняття відповідних чужих культур (зфранцуження, знімеччення та ін.). Шодо цього яскравішою є рос. поема І.Мятлева "Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею — дан л'этранже" (1840-44). Відомі макаронічні вірші В.Маяковського "Блек енд уайт", "Американські росіяни" тощо.

Досить часто М.п. використовується як складова частина певної жанр. форми (поєми, балади т.д.) в якійсь сюжетно-композиційній ситуації. Напр., І.Котляревський у поемі "Енеїда" використовує макаронічний вірш у епізоді прибуття троянців до царя Латина:

*Енеус ностер магнус панус
І славний Троянорум князь,
Шмигляв по морю, як циганус,
Ал те, о рекс! Прислав нунк нас.
Рогамус, доміне Латине,
Нехай наш капут не загине
Пермітте жить в землі своїй
Хоть за пекуні, хоть за гратіс,
Ми дякувати будем сатіс
Бенефішенці твоєй*

М.п. має і фольклор. Побутування: це своєрідне пародіювання нар. пісень. Наведемо показові два слова. та один укр. приклад:

*— Cur amare ploras, me mile serdecko?
Cur, quia, quare, moja lastovičko?
— Dicerum cur, quare; Bojim se velice,
quod me derelinques, ze mne zanechate*

*Poved mi, ma mila,
Wer hat kemacht,
že ja nenodžem spat
die kantzte nacht*

*Іх бін тебе чекала,
Варум ти не прийшов?
Чи фатер не пускали.
Чи вассер з неба йшов?*

**Анатолій Волков,
Юрій Гречанюк**

МАКСИМА (лат. *maxima regula* — вищий принцип) — один з афористичних жанрів, лаконічний вислів моралістичного характеру. М. є найбільш вишуканим різновидом **сентенції**. Афористичність М. досягається за допомогою таких функціонально містких стил. та риторичних **фігур**, як **антитеза**, паралелізм та ін. Особливо раціоналістичної витонченості М. набула в добу **класицизму** та **Просвітництва** ("Роздуми, або Моральні вислови та максими" Ф. де Ларошфуко, 1656). До відомих творців М. належать, крім того, Ф.Вовенарг ("Максими", 1746) — у Франції та Й.-В.Гьоте ("Максими і рефлексії") — у Німеччині.

Борис Іванюк

МАЛІ ЖАНРИ В ФОЛЬКЛОРИ. Цей термін у фольклористиці об'єднує за ознакою мал. розміру різноманітні жанри: **паремії** (**прислів'я**, **приказки**), **загадки**, заклички, зичення, прикмети, примівки, **прокляття**, скоромовки; окрім цього до М.ж. зараховують однострофові пісенні тв.: **коломийки**, частушки і т.п.

Анатолій Волков

МАЛЯРСТВО І ЛІТЕРАТУРА мають тривалу історію взаємовідносин, яка починається з протописемності, з таких її варіантів, як піктографія аборигенів Америки, Австралії, деяких народів Сибіру, шумерська ідеографія тощо, які по суті були малюнковою оповіддю про тогочасні події та засобом спілкування. Пізніше з появою власне писемної культури її зв'язок з зображенням як таким набуває прикладного значення, про що свідчить сх. ієрогліфіка, каліграфія, графічна поезія, а з винайденням І.Гутенбергом друкарського верстата

— книжкова ілюстрація, екслібрис, поліграфічні прикраси (книга, афіша) тощо.

Але більш суттєвим для усвідомлення літ.-малярських контактів треба вважати **первісний синкретизм** архаїчного мист-ва, розподібнення якого привело до появи як власної історії малярства і л-ри, так і історії їх співіснування, яка розвивається в контексті двох визначальних тенденцій — христ. духовності, що структурується в книзі книг — Біблії, та чуттєвої свідомості гелленізму з його настановою на тілесну виразність світосприймання.

Чи не найпершим в європ. традиції, принаймні, зафіксованим (Плутархом) фактом співвідносності л-ри і малярства є судження давньгреч. поета Симоніда (VI-V ст. до н.е.) про те, що малярство — це німа поезія, а поезія — це мовлене малярство. Воно було підкореговано Леонардо да Вінчі (XV-XVI ст.), який назвав малярство — німою поезією, а поезію — сліпим малярством, а його співвітчизник Л.Дульче (XVI ст.) заявляв, що хороший поет мусить бути і добрим маляром. Значення подібних поглядів, незважаючи на їх конкретний зміст, полягає в тому, що вони, спираючись на худож. практику, стверджували живописність л-ри та літературність малярства). В останньому це проявлялось перш за все в розробці літ. (ширше — словесних) сюжетів, які вимагали від митця та глядача певної літ. освіченості. Ця традиція набула особливої ваги в іконографії, яка активно почала розвиватися в II-III ст. з поширенням христ-ва, а також в творчості Рембрандта, П.Брейгеля-старшого, Е.Делакруа, М.Врубеля, І.Шемякіна та ін. При такій залежності малярства від л-ри з'явилась проблема перекладу з мови одного виду мист-ва на мову ін., зокрема, виникла потреба трансформації часового, тобто оповідного за характером літ. сюжету в просторовий живописний. Напр., в Радзівілівському, або Кенігсбергському літописі (XVI ст.) ця проблема вирішувалась за допомогою умовно-емблематичного прийому **монтажу** в одній книжковій мініатюрі кількох пов'язаних між собою єдиним сюжетним мотивом епізодів євангельської історії (цей прийом в модифікаційному вигляді проіснував до XX ст., напр., у Дж. Балла, П.Пікассо). Неабияке полегшення при створенні малярського еквіваленту літ. образу пов'язане з іст. тривалою алегоричністю мист-ва (Алегорія), а саме з раціоналіст. характером відношення між абстрактним, а тому заг-живимим значенням та його конкретно-чуттєвим знаком.

Виняткове значення мало і має сполучення візуального образу картини з її словесною назвою (як зх., так і сх. традиція від сер-вічча до XX ст.), сполучення, яке не тільки корегує рецептивну настанову глядача і тим самим сприяє акту комунікації, але й створює семантичну напругу між словесним та малярськими рядами.

Що ж до л-ри, то її живописність проявляється, насамперед, у фактурному зображенні людини (портрет), природи (пейзаж), побутового начиння, в

гастрономічному натюрморті, баталістичних, мариністичних та ін. образах, що надає літ. тв. статичного характеру і сприяє створенню натуралістичного ефекту (Гомер, М.Гоголь, Е.Золя, Л.Толстой, Г.Флобер, Г.Сенкевич, В.Стефанік та ін.).

Саме проти такої живописності в суч. Г.Е.Лессінгові описовій та дидактичній л-рі, а також її теоретиків, перш за все Й.Брайтінгера ("Критичне мистецтво поезії", 1741) був полемічно спрямований його трактат "Лаокоон, або про межі малярства та поезії" (1766). Але попри всі аргументи нім. просвітителя щодо розмежування л-ри та малярства, спроба їх розлучити виявилася безперспективною (незважаючи на появу у XX ст. безпредметної поезії і безпредметного живопису), хоча ця праця мала велике значення, тому що вона об'єктивно містила нов. погляд на можливість самостійного розвитку л-ри, яка після розквіту архітектури в Дав. Єгипті, скульптури в Давній Греції, малярства в епоху **Відродження** стала домінуючим видом мист-ва Нов. часу. Ці можливості реалізувалися, насамперед, у психологізації л-ри (**Психологізм**), яка набула звичного характеру вже в сучасному Лессінгові літ. напрямі — сентименталізмі.

І все ж, віддаючи данину Лессінгові, критики його концепції усвідомлювали натуральність взаємозв'язання л-ри і малярства, яке не є простим **наслідуванням** одне одного і яке не заперечує ймовірність ускладнення взаємостосунків між ними в їх іст. розвитку, особливо у зв'язку зі зближенням Л. з ін. видами мист-в. Вже романти. естетика, відмовившись від класифікаційної визначеності кожного з видів мист-ва, до якої прагнули їх раціоналізовані попередники, відповідно зі своїм неоміфолог. світоглядом орієнтувалась на синтез мис-в. Пізніше живописний принцип відстоювали в поезії **гарнасії**, а один з їх теоретиків Ремі де Гурмон вважав, що око є домінуючим органом, що постачає худож. матеріал. До пластично-живописної мови удавалися, крім романтиків (В.Гюго, Е.Т.А.Гофман, М.Лермонтов, Т.Шевченко та ін.), і реалістично орієнтовані письменники, насамперед, XIX ст. (Ч.Діккенс, О. де Бальзак, Гоголь, Л.Толстой, І.Нечуй-Левицький, М.Коцюбинський та ін.). Невипадково В.Ван-Гог порівнював А.Доде з О.Дом'є, Е.Золя з З.Ф.Гальсом, Діккенсом з Ж.Ф.Мілле, знаходив у тв. Діккенса живописну перспективу, кольорові контрасти в романі Золя "Мрія", рембрандтівські барви у В.Шекспіра тощо. Активно впроваджували принцип малярського мислення у своїх пошуках нов. образу та його словесної виразності рос. футуристи, які в маніфесті прямо проголошували: "Ми хочемо, щоб слово сміливо пішло за малярством". Так, образність В.Хлебнікова створювалась не без впливу І.Босха, П.Брейгеля-старшого, Ф.Гойї, а також його сучасників П.Філонова, А.Лентулова, Н.Гончарової, Д.Бурлюка та ін., його тв. написані в лубочному, анімалістичному, плакатному та ін. жанрах, у його віршах часто зустрічаються імена художників

(Хокусаї, Ф.Малявін, К.Коровін та ін.). До цього можна додати факти "персоніфікованої" єдності л-ри та малярства. Так, водночас художниками та письменниками були Ван Вей, Мікеланджело, В.Блейк, Д.Росетті, А.Штіфтер, Лермонтов, Шевченко, Д.Григорович, Д.Якшич, Т.Готье, Хлебников, В.Маяковський, Г.Грас, Г. фон Рецшорі, К. і Й. Чапеки та ін.

Все це свідчить про продуктивність взаємонасичення Л. і М., які збагачують одне одного сюжетно-темат. мотивами, жанр. баченням дійсності, композиційними фігурами організації матеріалу тощо, що має певне значення для комплексного дослідження як окр. літ. тв., так і творчості письменника і літ. процесу взагалі.

Компаративіст. літ-знавство виявляє інтерес до типол. зіставлення словесних та малярських явищ або течій, напр., "Гаргантюа і Пантагрюеля" Ф.Рабле і нідерл. живопису XV-XVI ст., нідерл. майстрів бароко — драматурга і поета Й. ван дер Вондела і маляра Рубенса (XVII ст.), роману Д.Дефо "Моль Флендерс" і графіч. серії У.Хоггарта "Кар'єра повії", сентименталістської **міщанської драми** і картин Ж.Б.Гр'юза, "Жана Крістофа" Р.Роллана і митців барбизонської школи (Т.Руссо, Ж.Ф.Міль та ін.), "В пошуках втраченого часу" М.Груста, новелістики А.Чехова, Кошубинського і **імпресіонізму**, поезії Г.Аполлінера і кубізму, тв. Кафки і експресіонізму тощо. Такі зіставлення дають змогу вирішити низку питань, що пов'язані з міграцією традиційних сюжетів та образів, зі знаходженням (через посередництво малярства) опосередкованої подібності літ. тв., різних за жанром, родовою змістовністю, часовим виміром, нац. традиціями тощо.

Див.: **Інтерсеміотика, Музика і література, Кіно і література.**

Борис Іванюк

МАНАСЧІ — виконавець славетного героїчного епосу — нар. скарбу киргизів — "Манаса" (з сер. XIX ст., починаючи з перших записів казах. вченого-просвітителя Чокана Валиханова та рос. тюрколога акад. В.Радлова, письмово зафіксовано 48 **варіантів**). Протягом віків (шодо часу постання "Манаса" не існує узгодженого погляду) цей епос був синтезом кирг. культури. Містив у собі й жанр. включення: **прислів'я** і **приповідки**, крилаті слова, пісні, надто обрядово-весільні; визначається багатющою образністю, різноманітною стилістикою.

М. виступають на різних урочистостях, виконують частини "Манаса" речитативом без муз. супроводу, вносячи у виконання елементи театр. мист-ва (як казах. **жірші** та **акнини**). Існують місцеві школи М. Краші М. тримали в пам'яті від 250000 до 500000 вірш. рядків. З М. новішого часу найвідоміші Сагимбай Оразбаков, Саякбай Каралаєв.

Див. **Жірші, Жомончі.**

Анатолій Волков

МАНЬЕРИЗМ — (іт. *manierismo, maniera* — засіб, манера) — течія європ. мист-ва XVI-XVII ст. (малярство, скульптура, архітектура, музика, л-ра), який знаменує собою відхід від світоглядної та естет. цілісності Високого **Відродження** і характеризується стильовою надмірністю (плеоназм). М. виникає в 20-ті рр. XVI ст. у Флоренції та домінує в мист-ві Зх. Європи до 50-х рр. XVII ст. Перш за все М. проявився в пластичних мист-вах. Його риси відчуваються в пізній творчості Рафаеля Санті та Мікеланджело Буонаротті, їх учнів Я.К. де Понтормо та Б.Бандініеллі, а також у Л.Бронзіно, Ф.Парміджаніно, М.Караваджо, Ф.Приматтіччо, Ніколо дель Аббате, П.Тібальді, Ель Греко та ін., у скульптурі — Б.Амманаті, Б.Челліні, в архітектурі — Буонтоленті, Дж.Вазарі, який ввів в обіг термін М.

У М. на перший план висувається індивідуальна манера митця, його власне бачення людини та світу, в якому сполучається конвульсивна краса, примхлива елегантність, потяг до дисгармонії та деформації, хворобливої фантастики та абсурду, вигадливий еротизм. Для малярства характерні колористичні та світлотіньові дисонанси, експресивність, подовженість пропорцій фігур, віртуозний малюнок. Інакше кажучи, митець прагне емансипуватися від природи, від життєподібності, хоче проникнути в глибинний, символічний зміст явищ. Відроджується інтерес до ідеалістичних та містичних учень минулого — платонізму, неопіфагорейства, кабали, сакральних чисел, **емблематики**. В образному ряді М. часто зустрічаються міфол. фігури Леди, Нарциса, Гермафродита, характерним є символ-мотив лабіринту, який втілює невизначеність, хисткість, багатозначність людської долі.

У л-рі М. домінує духов. напруга, пошук "внутр. ідеї", "самовіддана несамовитість" (Дж.Бруно). Відповідно стиль М. відрізняє гранична метафорична насиченість часто в поєднанні з навмисно зниженою мовою, словесна еквілібрістика, плеоназм, наявність оксюмору та **антитези, гіперболи та гротеску**, складна композиція тв., фрагментарність. М. Перегріні у програмному маньєристичному трактаті "Про засоби проникнення" (1639) називає сім джерел "істинної поет.": неймовірне, двозначне, суперечливе, "темна" **метафора**, перебільшення, дотепність, софізм. Б.Грасіан-і-Моралес відзначає в трактаті "Дотепність та мистецтво витонченого розуму" (1642) такі риси М.: протиставлення та дисонанс, езотерична метафора — "королева словесних фігур"; ключовим поняттям М. є, за Грасіаном, внутр. словесний образ — "акт розуміння, який пояснює зв'язок між предметами". Прагнення до різнобічного "худож. зображення ідеї" (М.Бахтін) привело до підсилення амбівалентного начала в тв., що сприяло появі нов. жанрів та жанр. зрощень. Маньєристи започаткували пасторальний **роман, трагікомедію**; історія опери починається з тв. італ. маньєристів — "Еврідіка" (1600) Я.Пері та

"Орфей" (1607) К.Монтеверді. М. проявився в творчості Т.Тассо, М. де Сервантеса, П.Кальдерона, де ла Барка, К.Марло, В.Шекспіра, Сірано де Бержерака. Центр. фігура в поезії М. — Дж. Маріно (звідси назва італ. варіанту М. — **марінізм**). В Англії М. пронизує творчість "поетів-метафізиків" — Дж.Донна, Дж.Герберта, Р.Крешо, А.Марвела, які значною мірою заклали традиції англ. лірики. У Франції риси М. наявні в творчості драматурга Р.Гарн'є, поетів М.Сева, Ж. де Спонта, Ж.Пелет'є дю Манса, автора однієї з перших маньєристичних поетик — "Поетичне мистецтво" (1555). Найвидатніші франц. маньєристи XVII ст. — Т. де Віо, Л. де Нефжермен. В Іспанії видатним представником М. був Л.Гонгора-і-Арготе. Від його прізвища утворилася назва ісп. варіанту М. — **гонгоризм**. В Німеччині значного впливу М. зазнали Гофман фон Гофмансвальдау, Д.К. фон Лоенштайн, Г.Ф.Гарсдорфер — автор "Поетичного самовчителя". М.Гуковський виділяє період М. в рос. мист-ві XVI ст. (храм Василя Блаженного, 1561 — архітектори Барма та Постник, листування Івана Грозного з кн. А.Курбським).

Однією з центр. проблем літ-знавчих дискусій XX ст. є розмежування понять М. та **бароко** — явищ багато в чому подібних, що викликає труднощі в їх диференціації. Деякі дослідники обмежують М. лише сферою образотворчих мист-в, що видається неправомірним. Ін. — гостро відокремлюють М. від бароко, мотивуючи різною світоглядною спрямованістю цих явищ: М. просякнутий духом соц. та рел. нонконформізму (невипадково Тридентський Собор засудив цей стиль), в той час як бароко нахилилося кат. ідеєю та стало естет. інгредієнтом Контрреформації. Найбільш прийнятним є погляд, згідно з яким М. є сполучною ланкою між мист-вом Відродження та мист-вом XVII ст., тобто він є ранньою стадією **бароко**. Так, В.Сіфер розглядає розвиток мист-ва з 1400 до 1700 як єдиний процес, виділяючи в ньому 4 стадії: Ренесанс, маньєризм, бароко, класицизм. Е.Курціус визначає М. як "форму класики, що виродилася", як "доповнює явище" до "класики всіх епох", тобто збірне поняття для всіх напрямів, протилежних класиці. Р.Хокє ще більше розширює межі М., знаходячи його риси в мист-ві гелленізму, в пізн. Сер-вічі, в **рококо**, аж до європ. **декадансу** та авангарду кін. XIX — поч. XX ст. Він знаходить паралелі в поезії Л.Гонгори та Ф. Гарсія Лорки, Дж.Маріно та Дж.Унгаретті, Т. д'Обіньє та А.Рембо. Слід, мабуть, визнати, що в мист-ві постійно присутній маятниковий рух від інтеграції до дезінтеграції, і кожний вел. стиль епохи завершується тенденцією до розпаду (Ренесанс — маньєризм, бароко — рококо, **романтизм — символізм** та естетизм, **модернізм — постмодернізм**).

Безперечно заслуга митців М. полягає в тому, що вони першими в Європі ввели поняття власного оригінального стилю, відвоювали право на особливе, індивідуальне бачення світу — саме те, що домінує в мист-ві XX ст.

Юрій Попов

МА(Е)СНА(Е)ВІ (араб. "подвійне") — жанр сх. поезії, епіч. поема. Поширений в арабомов., персомов., тюркомов., а також мусульман. л-рі Індії (урду). Як і ін. жанри епіч. поезії, М. писався суміжноримованим двовіршем (**бейтом**), який також має термінологічну назву **месневі**.

За тематичними ознаками розрізняють дидактичні М. («Сіндбад-наме» персько-тадж. поета IX-X ст. Рудакі), романізовані М. («Варга і Гюльша» азерб. поета XI-XII ст. Месіхі), М. **утопії** («Книга мудрості Іскандара» фарсімов. поета XV Джамі) тощо.

Полілінгвізм нац. літ-р Сх., що зумовлював постійні взаємозапозичення, спричинив жанр. збагачення М. («Історія царювання Іскандара» урду-поета Нусраті (XVII ст.) створена під впливом героїчних пісень Пн. Індії (**віргаткі**). Зокрема, розповсюдженню М. як жанру сприяло подоме наслідування **епопеї** перс-тадж. поета X-XI ст. Фірдоусі «Шах-наме».

Борис Іванюк

МАСОВА ЛІТЕРАТУРА (ТРИВІАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА) — від лат. *trivium* роздоріжжя, вуличне перехрестя) — багатотиражна розважальна та дидакт. белетристика, позбавлена естет. вартості, розрахована на масове споживання її як продукту "індустрії культури". Розвивається і функціонує на основі популярних жанрів (**комікс**, вестерн, тріллер, **дайджест**, гіньоль та ін.).

Поняття "тривіальна л-ра" з'явилося в 20-ті роки в нім. літ-знавстві (Маріанна Тальман, 1923), термін "масова л-ра" належить амер. вченому Д.Макдональду (1944). До того часу мала багато красномов. визначень — таких, як "бульварна", "лубочна", "низова", "комерційна" л-ра та ін., або й просто "макулатура", "мотлох", "літ. ширпотреб", "банальна белетристика" тощо.

Однак, як підкреслює нім. літ-знавець Фрідріх, такі поняття мають надто сильний емоційний заряд, щоб бути наук. термінами. Сьогодні в наук. л-рі зустрічаються й ін. синоніми: "парал-ра", "субл-ра", "кітчлітература". До М.л. належать франц. "чорні романи", амер. сексуальні романи та романи жаків, нім. "солдатські романи" і т.п. В ієрархічній тріаді: висока л-ра — розважальна л-ра — тривіальна л-ра — вона займає третю, найнижчу сходинку. Аксиологічно, а також за методами створення й поширення та читацьким колом М.л. суттєво відрізняється від двох вищих ступенів. Але якщо межа між високою й розважальною л-рою все-таки окреслена, то водорозділ між розважальною й тривіальною л-рою досить умовний. "Розважальна л-ра може бути тривіальною, але тривіальна література є завжди розважальною" (Фрідріх). До М.л. примикають наук.-популярні видання сенсаційного та пропагандистського характеру, супроводжувана прозовими та вірш. текстами реклама та ін.

М.л. — складний феномен, який важко визначити за допомогою якогось одного критерію чи однієї формули. Однак можна виділити певну

систему ознак і принципів, які враховують й характер виробництва, й характер споживання, худож. рівень, ідейні та естет. функції М.л. З т. з. виробництва М.л. — це серійне, поточне, конвеєрне продукування естет. вартостей як звичайного ринкового товару. З т. з. споживання М.л. орієнтується на масового споживача, багатомільйонну читачку аудиторію, переважно дешевих кишенькових видань. М.л. має певні психол. функції — вона орієнтується на споживачку психологію, створюючи особливий тип пасивного, некрит. сприйняття. В М.л. специфічні засоби вираження: вона оперує не реаліст. образами, а використовує як образотвор. засоби іміджі, кліше, стереотипи, штампи, які шасливо "кочують" з од. тв. в ін.

Явища, що звітували М.л. з її прагненням долучитись до суч. культури в її адаптивному, полегшеному варіанті, де замість справжнього естет. задоволення наявний його сурогат, проглядаються вже в численних переспівах **лицарських романів** Сер-віччя ("Гюон Бородський", "Роберт-диявол", XIII ст., "Мелюзина", XIV ст., "Амадіс Гальський", XV ст.). Змістом були любовні перипетії, нечувані пригоди героїв, підступи злих королів, чари фей, викрадення й погоні, довголітня розлука й шасливі зустрічі, які увінчувались, як правило, законним шлюбом. Дана тенденція була продовжена у XVIII ст., скажімо, С.Річардсоном або Ретіфом де ля Бретону (останнього сучасники прозвали "Руссо зі смітника" або "Вольтер для покоївки"). Однак справжнє становлення М.л. відбувається в XIX ст. Її відправним пунктом послугувала вульгаризована естетика **романтизму**. Напр., після виходу в світ **роману** В.Гюго "Людина, яка сміється", з'явилась величезна кількість образів спокусниць, що дуже нагадували леді Джозіану.

Клас. прикладом "бульварного" романтизму став роман Е.Сю "Паризькі таємниці" (1842). Надавши життю суч. йому Парижа містичного колориту, автор тлумачить його як нагромадження загадкових таємниць, котрі прагне розгадати "благородний" аристократ Рудольф. "Паризькі таємниці" зажили нечуваної популярності. Роман став зразком для наслідування. Після "Паризьких таємниць" потік бульварної л-ри вже неможливо було зупинити. ("Вічний жид" Е.Сю, багатотомова серія "Рокамболь" П.дю Террайля, кн. Е.Габоріо — одного з хрещених батьків поліцейського роману, де діє невтомний детектив Лекок, "Арсен Люпен" М.Леблана, в якому створено образ "зłodія-дженгельмена", "Фантомас" П.Сувестра та М.Аллена та ін.). Такі тв. не потрібно було переписувати по декілька разів, а часто їх взагалі не писали: текст наговорювався на диктофон, а потім лише вивірявся — як це робили автори "Фантомаса", які встигли "відштампувати" 597 назв своєї серії.

"Кожен, хто спроможний написати поштову листівку, може написати і роман" — ось один із наріжних каменів М.л. В діяльності її авторів та

видавництва відсутній навіть далекий натяк на визнання твор. природи літ. продукції. Все поставлено на виробничу основу, організовано за принципом конвеєра. Видавництво випускає шомісяця певну кількість романів кишенькового формату. Воно утримує на договірних умовах авторів, які регулярно і в заздалегідь сплановані терміни постачають видавництву свою "продукцію". Переважно такі кн. видаються під **псевдонімами**, причому вони повинні бути гучними, легко запам'ятовуватись, викликати в обивателя асоціації з іст. особами, популярними політ. діячами або "зірками" естради, кіно і т.п. Видавництво має право, не узгоджуючи з автором, виправляти і переробляти такі тв. на свій смак, що диктується виключно кон'юнктурними міркуваннями. Найплодотивіші автори встигають писати по 15-20 романів за рік. Імена персонажів вони почерпують з телефонних довідників, а якщо роман з "аристократичного" життя, то для генеалогії героїв цілком підходять родоводи породистих собак. Т. ч., ключова характеристика М.л. — її товарність, прагнення догодити споживачеві, підлаштуватись під його смак. Ця л-ра — сурогат естет. задоволення: поезія стає тут псевдопоетичністю, пафос — патетичною мелодекламацією, кохання — сексуальним потягом і т.д. М.л. безнац., космополіт., легко піддається перекладаві і розходиться багатомільйонними тиражами на багатьох мовах майже одночасно. Кліше образів, ситуацій, розстановка сил, стосунки персонажів настільки стандартні, що, прочитавши декілька перших сторінок і познайомившись з героями і суттю конфлікту, можна з певністю сказати, чим все закінчиться. Бути оригінальним, мати власний голос і погляд на світ в М.л. непотрібно. "Автор, який прагне досягти успіху, може дозволити собі не більше 10% новизни своєї кн.", — гласить один із рецептів при створенні М.л. Однак вона й застаріває неймовірно швидко.

Т. ч., прямого відношення до історії справжньої л-ри М.л. не має: її розвиток здійснюється як кон'юнктурний відбір найбільш "ходового" літ. товару і серійне виготовлення продукції за його зразком. Рецепти М.л., як правило, складаються на основі спрощеного "популяризаторського" сприйняття тв. справжнього словесного мист-ва. "Моделями" М.л. слугували, тв. Е.По, К.Мей, А.Конан-Дойла, Ч.Діккенса, О. де Бальзака, Ф.Купера, В.Скотта, О.Дюма, П.Меріме, Ф.Достоевського, В.Фолкнера та ін.

Найбільшого поширення набула М.л. у жанрі **роману**. Розрізняють любовний роман, кримінальний роман, шпигунський роман, ковбойський роман (вестерн), пригодницький роман, фант. роман, солдатський роман, еротичний роман, чорний роман і т.д. Основним методом М.л. є ілюзіонізм, оскільки вона не відтворює реальної дійсності, а лише створює ілюзорний рожевий світ, в яому живуть такі ж ілюзорні псевдогерої зі своїми псевдопроблемами, далекими від реального життя. Але успіх М.л. вел.

мірою спричинений духом, вакуумом споживача, його намаганням досягти морального й психол. комфорту в умовах дискомфорту світу шляхом ототожнення себе з героями М.л., які втілюють всі ті риси, котрих йому самому не вистачає. М.л. розвивається сьогодні в декількох основних напрямках, активно експлуатуючи потребу в "героїзмі", інстинкти жорстокості і насильства, синдром страху, сексуальне почуття і т.п. "Героїчну" лінію репрезентують, скажімо, відома серія романів англ. письменника Я.Флемінга про "агента 007" Джеймса Бонда (його попередником у 20-30-ті рр. був Тарзан Е.Берроуза), яка завдяки технічно досконалому екранізаціям буквально заповнила собою книжковий та кінематографічний ринок. Серед романів жаху, біля витоків якого стоїть **"готичний роман"** (Г.Волпол, А.Радкліф, Ч.Р.Метьюрін та ін.), варто назвати передусім серію романів та фільмів про Франкенштайна, моделлю яких став роман М.Шеллі "Франкенштайн, або Сучасний Прометей". В 20-30-ті рр. з'являється ще декілька фільмів, а після 2-ї світ. війни починається справжня поєвінь: "Переслідування Франкенштайна", "Помста Франкенштайна", "Франкенштайн і пекельне чудовисько" Т.Фішера, "Повернення Франкенштайна", "Сліди Франкенштайна" Ф.Френсіса, добра дюжина подібних "шедеврів" ін. авторів. Таку ж неймовірну плодючість продемонстрували і кн. Брема Стоукера, в першу чергу роман "Дракула". 1922 нм. режисером Фр.Мурнау був створений фільм "Вампір Носферату", поставлений за мотивами роману Стоукера, який мав шалений успіх. Після нього з'явилося біля ста повнометражних картин, героєм яких є загадковий і страхотливий граф Дракула ("Жах Дракули", "Наречені Дракули", "Велике кохання графа Дракули", "Літургія для Дракули" та ін.). Експлуатація теми страху займає провідне місце в романах і фільмах багатьох ін. зх. представників масової культури: Альфреда Хічкока, Романа Поланського, Стівена Спілберга ("Щелепи"), Джона Гілберміна ("Кінг-Конг") та ін. А нестриманий потік порнографічної продукції, смакування найінтимніших сцен, розраховане на збудження фізіологічних інстинктів, не піддається ніякому облікові.

М.л. позбавлена нац. своєрідності, вона стандартизує й уніфікує місце дії, обставини, людський характер. Нац. реалії в М.л. завжди є умовними. Однак в кожній нац. л-рі існують, звичайно, "предтечі" М.л. і її "класики", переважають ті чи ін. форми і жанри. Так, напр., в М.л. США утвердився в першу чергу кримінально-політ. детектив за участю супермена-слідчого (М.Спіллейн), військово-пригодницький роман з обов'язковими еротичними елементами (Р.Мур), виробничий роман з претензією на викривальність (А.Хейлі), авантюрний роман, стилізований під історію фірми, клану, сім'ї (М.П'юзо, Г.Роббінс; англ. автори більше схильні до клас. детективу (А.Крісті), псевдоіст. колоніального роману

(Дж.Фарелл) або бойовика, стилізованого під документальний роман, іст. **хроніку, утопію** (К.Фітцгіббон). У Франції дуже популярний псевдоіст. авантюрний роман з любовними пригодами, нерідко порнографічного характеру (подружжя Голон) або поліцейський роман з елементами соц.-політ. критики (М.Лебланк, Ж.Сіменон, Буало-Насержак). Нім. автори надають перевагу жіночим романам-**мелодрамам** (Г.Куртс-Малер, М.Л.Фішер, Ута Даніела), солдатським романам, в яких жорстокі сцени війни цинічно зображені як веселі пригоди безстрашних сміливців (Е.Керн, Г.Г.Конзалік, Р.Газеманн), романам кар'єри й політ. детективам з меланхолійними любовними історіями "під Ремарка" (І.М.Зіммель) і т.п.

М.л., як правило, виникає й розвивається в суч. світі при наявності певних соц.-економічних умов, рівня технічної оснащеності сусп-тва тощо. При відсутності книжкового й кіноринку, низькому рівні поліграфічних можливостей, а також монопольному контролю держави й ідеологічному пресові, вона не мала сприятливих умов для свого розвитку в ССРСР, де до її заг-прийнятих стандартів наближались хіба що іст. романи В.Пікуля, політ. романи Ю.Семьонова, або детективні історії братів Вайнерів. Зате сьогодні цей вакуум надмірно компенсується цілою поєвінь низькопробної продукції.

В цілому М.л. як соц. та естет. (вірніше антиестет.) феномен досліджена ще недостатньо, що зумовлено, серед ін. чинників, і її неослажністю.

Петро Рихло

МЕДИТАТИВНА ЛІРИКА, поет. медитація.

Власне медитація (лат. *meditatio* від *meditor* — роздумую, обмірковую) — розумова дія, спрямована на приведення психіки людини до стану поглибленої зосередженості, передбачає розумову і псих. зрівноваженість, певну відстороненість. Здавна застосовується в культурних, рел.-філос., психотерапевтичних практиках, дістаючи відповідно конкр. напрям розвитку, змістове наповнення, техн. прийоми.

Медитативність є найхарактернішою рисою певних містичних формул, котрим надається властивість впливу на перебіг подій (напр., мантра "АУМ" та ін.) у ведичній л-рі, апеліяція до імені Ісусового в христ. аскетичній практиці.

У суч. л-рі — вірш-роздум, який характеризується поглибленою зосередженістю лір. суб'єкта, поет. рефлексія, що передбачає значущість предмету роздумів. Таке застосування медитативності знаходила в л-рі, зосібна в поезії віддавна: вірш медитації є у візант. (Григорій Богослов), зх.-європ. сер.-віч. л-рах, у ісп. поезії XVI ст. (Х.І. де ла Крус), у лат.-мов. поезії бароко XVII ст. (Гріфіус), укр. бароко XVII-XVIII ст.: вони торкалися здебільшого рел. теми. Поч. розквіту медитації як поет. жанру датують появою широковідомих поем англ. поетів Е.Юнга ("Скарга, або Нічні роздуми про життя, смерть та безсмертя", 1745), та Т.Грея ("Елегія, написана на сільському

цивтарі". 1751), на цю останню як на взірць орієнтовані меланхолійні медитативні *елегії* англ. поетів XVIII ст. (У.Шенстон, Р.Блер та ін.). У XIX ст. особливо впоетів-романтиків, М.Л. розвивається у формах не лише елегій, а й послання, *епітафії*, сприяючи утвердженню особистісного начала в поезії: ("Поетичні медитації", 1820, "Нові поетичні медитації", (1823), Ламартіна, окр. поезії Батюшкова, Є.Баратинського, О.Пушкіна, Ф.Тютчева. Натурфілос. етич., соц. конкретизація самого предмету М.л. поступово розвиває її жанр. визначеність, і вона стає радше домінуючою стильовою барвою, поет. тональністю. У суч. поезії можна говорити про деякі типол. структурні ознаки М.л.: тяжіння до жанрів елегій, *стансів*, мініатюри тощо, "класичність" метрики та строфіки, інтонаційну та композиційну відповідність білого вірша або *поезії в прозі* самій природі інтенціонального поет. роздуму).

У суч. літ. теорії спостерігається недостатнє розрізнення медитативної і філос. лірики: молд. дослідниця Е.Ботезату говорить про медитативно-філос. поезію, хоч таке визначення дещо вразливе через свою еклектичність. В.Дауїотіте-Пакерене, досліджуючи лит. філос. лірику, відмежовує її від М.л. на підставі різноспрямованості: перша містить рух від окр., індивідуального до глибоких проблем буття, друга заснована на постулюванні поетом власної індивідуальності. В.Мовчанюк вважає поняття М.л. ширшим, оскільки воно є визначенням жанр.-стильовим, а не жанр.-тематичним, як філос., лірика, і стосується самого характеру, "способу" лір. переживання поета. Такої диференціації особливо потребує суч. поезія, де відбувається стрімка філософізація поет. свідомості, внаслідок чого жанр. визначеність філос. лірики стає більш проблематичною, тим часом як стильова визначеність М.л. залишається досить стійкою.

М.л. у цьому розумінні характерна для таких укр. поетів як В.Самійленко, М.Вороний, для *неокласиків*, а також В.Мисика, Л.Первомайського, М.Бажана, П.Мовчана, О.Забужко. Довершені взірці М.Л. подає поезія В.Свідзинського ("Червоний, жовтий і зелений блиск...", "Хто мені повість, у які безодні..." та ін.).

Елеонора Соловей-Гончарик

МЕЛОДИКА — естет. категорія, яка являє собою сукупність звук. співвідношень у музиці та худож. л-рі, зокрема, поезії. Широке розуміння М. об'єднує багато понять: *мелодія*, *мотив*, *поліфонія*, *гармонія*, *евфонія*, *ономатопея*, *гучність* та ін. Елементи М. у музиці та худож. л-рі існують в естет. взаємодії з *ритмікою*. Найголовнішим поняттям М. є мелодія.

Мелодія (грец. *melodia* — співання пісні, від *melos* — пісня і *ode* — спів) — послідовність звуків музики або худож. мовлення, організована за законами співвідношень висоти і гучності. Синоніми — *наспів*, *мелодійний зворот*. Б.Асаф'єв

використовує термін "інтонування" для означення реального худож. буття ритм. та мелодич. інтонаційних. Складові частини мелодії, найменші мелодичні побудови називаються мотивами. Деякі вчені (напр., О.Должанський) вважають мотив аналогічним стопі у поезії. Правильніше — мотив збігається з тоноструктурою окр. слова, а стопа може збігатися з певною ритмоструктурою в межах такту. Мотив утворюється підвищеннями або зниженнями тону (вимірюється у Гц) і гучності (вимірюється у Дб), які улягають об'єктивним закономірностям. Чи є вони ідентичними у мист-ві слова (і, зокрема, поезії) та музиці — це питання у суч. мист-твознавстві залишається відкритим.

Проблемам М. приділяється уваги ще менше, ніж проблемам *ритміки*. За даними С.Гіндіна (1978), у колишньому Рад.Союзі з 1958 до 1974 видано приблизно 300 праць з поет. ритміки і тільки бл. 30 з М. вірша. Такі авторитетні вчені, як Б.Ейхенбаум, В.Жирмунський, Б.Томашевський, В.Холшевников, розробляючи теор. проблеми М. вірша, не наводять конкретних даних, уникають прямих аналогій з музикою, використовують термін "М. вірша" дещо умовно. Тактометр. теорія А.Квятковського встановлює певні ритміч. відповідності у поезії та музиці (напр., поняття ізометризму — *Ритміка*), але недостатньо уваги приділяє саме М. Проте, Л.Златоустова, В.Панов, Н.Шенко, О.Бичкова, Є.Сафронова доводять та експериментально підтверджують суттєві факти ідентичності М. у поезії та музиці. Значним внеском у рішення проблем М. вірша у порівнянні з муз. законами ладо-гармонійних тяжінь є монографія В.Васіної-Гросман (1978), але й в ній багато питань залишено без відповідей.

М. худож. л-ри складається в першу чергу з мов. інтонацій, які виступають у мист-ві слова як естет. елементи. До складу останніх треба додати також специфічно худож. інтонаційно-мелодійні *фігури* — напр., пов'язані з різними типами вірша — наспівним, ораторським, розмовним, багатьма різновидами виконання тощо.

Мов. інтонації можуть органічно переходити в муз. і навіть частково збігатися з ними. Це широко використовується у тв. різних муз. жанрів, які поєднують музику і слово (*Музика і література*) — від стародавн. часів до сучасності. Напр., рос. поет І.Сельвінський в авторському виконанні цікаво поєднував мовні, поет. та муз. інтонації.

Взаємозв'язок М. муз. та літ. ілюструють також різні типи суч. мелодекламатії. Серед них є й такий, де квадратні мелод. структури повністю збігаються, напр., з ритмоструктурами чотирисопового ямба або хорея.

У ст.-дав. часи виконання багатьох муз.-поет. тв., ймовірно, нагадувало суч. оперні речитативи або виголошення молитов у церквах.

Важко зараз твердити, що укр. *думи* в XVII ст. саме декламувалися речитативом, як традиційно вважається, а не співалися. Можливо, супровід бандури чи кобзи спонукав виконавців урізноманітнювати М. — і речитатив ставав іноді

піснею у нашому розумінні слова, з М. близькою до нар. пісні.

Можна також із вел. долею впевненості припустити, що сер.-аз. *акини* не просто декламували свої тв., а саме співали: сх. М. має специфічні ладо-гармонійні особливості, які відрізняють звучання не тільки за тонами та напівтонами (як у переважної більшості европ. народів), але й за чвертями тону, що наближає муз. інтонування до мов.

М. пісень *скальців* VII — X ст., можливо, була більш примітивною, але ближчою до мов. інтонацій порівняно з ним. *міннезангами* XII — XIV ст.

Приклади можна продовжувати, але висновок один: мов., поет. і муз. інтонування тісно поєднані спільними законами М., а факти відмінностей пов'язані з природою звук. матеріалу музики та мист-ва слова. Діапазон звуків у музиці ширший від таких у худож. л-рі. Остання має справу з мов. діапазоном, який найчастіше вкладається в одну октаву, хоча коливання діапазону чол. та жін. голосів сягає 300 Гц — від 60 до 360. Все ж таки неповний збіг частот музики та літ. тв. в їхньому виконанні не свідчить про відмінність законів М. у музиці та худож. л-рі.

Музика і мист-во слова відрізняються також роллю елементів тону і шуму. Музика використовує переважно такі звуки, кожний з яких має певний тон, висоту звучання (тобто періодичну частоту), і порівняно рідко худож. ефект досягається використанням шуму (тобто звуків неперіодичної частоти).

У тональних мовах (в'єтнамська використовує приблизно 7 тонів, кит. — 4) худож. л-ра має значно ширший мелодійно-мелодійний діапазон, ніж у акцентних мовах. В останніх висота звуку менше використовується як худож. засіб. Тональномов. поезія поступається музиці в різноманітності варіантів мотивів. М. вірша не використовує висоту тону та інтервали так свідомо і широко, як муз. М. У М. вірша не регламентується, на відміну від М. муз. тв., висота тону та точність інтервалів. Однак це не заперечує факту, що самі інтервали існують у мові або поезії. Є.Сафронова (1978) доводить існування "різної величини інтервалу тону між сусідніми голосними" залежно від типу вірша (наспівного, ораторського, розмовного), наявності монотонії "при використанні різних типів мелодійних контурів у віршах" ("монотонні ділянки" складають приблизно 30 відсотків від заг. числа голосних у поет. тв.).

На відміну від музики, шум у худож. л-рі має більше виразних можливостей. Матеріал л-ри — слово — містить багато приголосних, частота вживання яких в усій мові світу перебільшує в цілому частоту використання елементів шуму в музиці. Хоча з цього правила є чимало винятків. Достатньо послухати запис нар. музики Кенії, де використано іноді кілька десятків ударних інструментів з різними за тембрами звучаннями. У суч. музиці роль шуму значно підвищується: звертають до себе увагу самостійні партії ударних

у І.Стравинського, соло ударних у численних концертних виступах рок-груп, джазові композиції, еко-джаз, "конкретна музика" та її елементи у тв. англ. групи "Пінк Флойд" та ін. Т.зв. "атональна музика" наближає муз. мову до шуму, до розмовної мови. Шумові елементи мовлення сміливо використовує К. Пендерешкий. Яскравим прикладом є використання комп'ютерних ефектів у поп-музиці останніх років, синтезованих шумів та звуків у "Катарсисі" Ч. Немена і т.д. Отже, тон, інтервал, шум, хоча й відрізняються своєю роллю у музиці та л-рі, є за суттю спільними для цих мист-в.

Не викликає сумнівів повний збіг естет. ролі багатьох ін. елементів М. вірша (і л-ри в цілому) та музики, таких, як гучність, звуконаслідування та ін.

Ці факти дають можливість уважати, що муз. і літ. М. в основі є єдиною, спільною, ідентичною у двох мист-вах.

Валерій Юрушкевич

МЕЛОДРАМА (від грец. *melos* — пісня та *drama* — дія).

1. Первісне значення (XVII — XVIII ст.) — одна з назв опери (в Італії в цьому значенні часом вживається й дотепер).

2. Муз.-драм. тв. переважно на *традиційні античні сюжети*, у яких монологи та діалоги виконуються під муз. акомпанемент. У цьому значенні слово М. вперше вжив Ж.Ж.Руссо, теор. обгрунтувавши поєднання слова й інструментальної музики ("Лист панові Бернею про музику...") і створивши зразок такої М. ("Пігмаліон", 1762). Дійові особи в М. говорять (декламують) під муз. супровід. З текстом чергуються муз. "репліки". Часом виконуються вокальні (переважно хоріві) номери, пантоміми (теж з муз. супроводом). Мета використання музики — надання емоційності та виразності окр. реченням і сцен. дії назагал. Першим композитором класиком М. є чех І.А.Бенда — автор траг. дуодрам (п'єс, де лише дві дійові особи): "Аріадна на Наксосі" (1774), "Медея" (1775), "Пігмаліон" (за Руссо). У Росії приклад М. — "Орфей" Є.Фоміна на текст Я.Княжніна (1792), "Кавказький бранець" та "Безумна" О.Аляб'єва (20-ті рр. XIX ст.). У XIX ст. інтерес до цього жанру зменшується. Натомість розвивається мелодекламатія — концертна декламатія під фортепіано (балади Р.Шумана, Ф.Ліста, рос. композитора А.Аренського). У ХХ ст. з 2-ої чверті XIX ст. цей жанр активно функціонує в обох варіантах: концертна М. (мелодекламатія) композиторів З.Фібіха, Л.Челенського, 1933; концертна М. "Той, що конає" В.Неєдлого) і сцен. М. (трилогія Фібіха на текст Я.Врхлицького "Іпподамія", 1890).

3. М. — жанр драм. тв. з гострою *фабулою*, підвищеною емоційністю, морально-повчальною тенденцією. Зацікавленість зосереджується на гострому конфлікті й сюжеті. Конфлікт у М. зовн., напружений, з багатьма ускладненнями драм. вузла. Часто дія побудована на винятковій ситуації:

вбивства, отруєння, пожежа і т.ін. Герой М. найчастіше позитив., але не глибокий. Він — втілення доброчесності, сміливості. Як правило, герой рятується, але його нещастя і порятунок — наслідки низки випадковостей. М. викликає співчуття до страждань персонажів, доля яких різко змінюється від щастя до нещастя. Дія тут напружена, багато перипетій. Фінал М. часто шасливий, але несподіваний. Психол. характеристики персонажів нерозвинуті, дрібні та схематичні. Дійові особи поділені за принципом контрасту на шляхетних героїв й авантюристів або безпомічних цнотливих та злодіїв. Побут чи історія не розроблені, а залишаються ледве окресленими. Остаточо оформилась у Франції наприкін. XVIII ст. Засновником та теоретиком жанру М. вважають Ж. де Пиксерекура (1773-1844), автора більше 100 М., деякі з них витримали до 1000 вистав. Він широко запозичував **мотиви** та прийоми сюжетоскладання **готичного роману**. Надзвичайна популярність Пиксерекура серед демократичної публіки здобула йому прізвисько "король бульварів" У роки буржуазної революції кін. XVIII ст. М були спрямовані проти тиранії і рел. фанатизму: "Монастирські жертви" Ж.Монвеля (1791), "Робер, ватажок розбійників" Ламартельєра (1792), "Віктор, або Дитина лісу" (1797), "Селіна, або Дитина таємниці" (1800) Пиксерекура, "Фальшивомонетник, або Помста" (1797) Кювельє де Трі, де панували ідеї соц. справедливості, боротьби проти тиранії.

Згодом М. втрачає революційну забарвленість, стає жанром "низького" театру, який полюбляє демократичний глядач. Вона поєднує співчуття до простого люду із симпатіями до ідеальних героїв, що захишають слабких, знедолених. М. насичується фатальними загадками, таємницями; вел. фабульної ваги набуває випадок, що визначає подальший розвиток дії. Така М. мала вплив на П.О. де Бомарше, який створює п'єсу "Злочинна мати, або Другий Тартюф" (1792). Цю п'єсу визначають як сентиментальну драму. На франц. театрі йдуть також М. Л.Ш Кенє — "Сорока-злодійка, або Служниця з Палезо" (разом з д'Обіньї, 1815).

М. порушувала систему вимог до драм. тв. класицизму і підготувала появу **романтичної драми**. У Франції це М. В.Дюканжа "Тридцять років, або Життя гравця" (1827), "Ламмермурська наречена" (1828); Дюверье "Інженер, або Вугільні копальні" (1836); Сувестра "Багатий та бідний" (1836); Ж.Бошарді "Рибалка Гаспардо" (1837), "Пастух Лазар" (1840); М.Ф.Сулє "Робітник" (1840); Ф.Піа "Два слюсарі" (1841), "Паризький ганчірник" (1847). Під впливом М. в романтичній драмі В.Гюго та О.Дюма-батька (1830 рр.) з'являється дуже вагомий мелодрам. первень: "Ричард Дарлінгтон", "Антоні", "Нельська вежа". "Кін, або Безпутність та геній" та ін. Деякі літ.-знавці (В.Волькенштейн) через це вважають М. тв. Гюго та Дюма-батька. Пізніше часто виставлялася М. "Дві сирітки" д'Єннері й Кормона (1874). Характер М. носили деякі п'єси О.Е.Скріба.

У XVIII — поч. XIX ст. М. формується в Англії, сюжети для якої автори брали переважно з готичних романів, "романів жаху й таємниць" М.Г.Льюїс — "Привид в замку" (1797); Т.Холкрофт — "Глухий та німий" (1801), "Оповідання про таємницю" (1804). Д.У.Джеролд — "Чорноока Сьюзан" (1829); Е.Дж.Булвер-Літтон "Герціогиня де Лавальєр" (1836), "Ліонська красуня" (1838). О.Анісе-Буржуа "Кривава черниця" (1935), "Господиня Сен-Тропеза" (1844).

Елементи М. мали місце і в першій нім. **мішанській драмі** "Міс Сара Сампсон" (1755) Г.Е.Лессінга, а також у мішанській драмі "Дітовбивство" (1776) Г.Вагнера. В Німеччині на поч. 80-х рр. XVIII ст. створилися своя, відмінна від франц., М., що її протиставили п'єсам, породженим буржуазною революцією у Франції. Навіть драми Дідро "Батько родини" та "Побічний син", що не утримались на франц. сцені, користувалися популярністю у глядача. О.Геммінген створив "під Дідро" п'єсу "Німецький батько родини". Увага випадає на долю А.В.Іффланда та, особливо, барона А. фон Коцебу, що поєднали сентиментальну п'єсу з повчальним елементом. З часом М. Коцебушироко гралися на рос. сцені: "Ненависть до людей і каютя" (1786), "Син любові" (1790), "Бідність й великодушність" (1794), "Наклепник" (1795), "Іспанці в Перу". Найчастіше М. розповідали про нещасливу любов, в якій бідна дівчина зраджена й покинута своїм коханцем, лишається з дитиною, яку втрачає чи гине сама. Конфлікт будується на зіткненні багатого й бідної, навіть зміст цих слів змінювався на "злий" та "добрий" під впливом ненависті молоді буржуазії до ст., але ще сильного панства. Тисячі тв. побудовані на цьому конфлікті, він лежить і в основі шляхетної М. Ф.Шіллера "Підступність та кохання" (1784).

В Італії дуже популярною була М. П.Джакометті "Громадська смерть" (1868).

У Росії в 1820-40 рр. М. як перекладна, так і оригінальна, мала величезний успіх, надто коли у ролях гол. героїв виступали корифеї сцени П.Мочалов (1800-48), В.Каратиїн (1802-53). М. з дидактично-консервативними тенденціями створював Н.Кукольник: "Рука Всевишнього врятувала батьківщину" (1834), "Князь Михайло Васильович Снопін-Шуйський" (1835), "Роксолана" (1835), "Іван Рябов — рибалка архангелогородський" (1839), "Князь Данііл Холмський" (1841). Р.Зотов переклав та створив більше 100 М., які користувалися успіхом, але згодом були забуті. Романтич. драму з елементами М. створює юнак М.Лермонтов: "Іспанці" (1830). Проти М. на рос. сцені активно виступали В.Белінський, М.Гоголь, протиставляючи їй реал. драму. Проте навіть у п'єсах О.Островського можна знайти елементи М.: "Бідність не порок" (1854), "Ліс" (1870), "Пізня любов" (1873), "Без вина винні" (1883).

В Україні М. створював М.Кропивницький: "Дай серцю волю, заведе в неволю" (1863), "Доки

сонце зійде — роса очі виїсть" (1882); І.Гушалевиц: "Підгор'яни" (1869); С.Воробкевич: "Гнат Прибулда" (1875); М.Старицький "Циганка Аза", "Ой, не ходи Грицю" (1890 р.р.); Л.Манько "Нешасне кохання" (1890 рр.); І.Тогобочний "Кохайтеся, чорнобриві..." — за мотивами поеми Т.Шевченка "Катерина" (1897); О.Суходольський "Помста, або Загублена доля" (1930 рр.). Разом з тим проти примітивності стандартних тодішніх М. виступали І.Франко, Кропивницький, І.Карпенко-Карий, П.Саксаганський.

Згодом під назвою М. виступає п'єса, в якій стерті ті риси, що відокремлювали М., мішанську драму, "слізу драму", **романтичну драму**. М. стала ширшою за ознаками, наблизилася до життєвих страждань людини. Широко розуміли М., Р.Роулан в кн. "Народний театр" приєднав до неї "Царя Едіпа" Софокла, багато п'єс В.Шекспіра: "Гамлет", "Король Лір". Подібну позицію займав А.Луначарський, підкреслюючи, що М. — **любимий глядачем жанр**. К.Станіславський у репертуар МХАТ долучав М., вважаючи, що вони дають вихід почуттям глядача. Він заперечував несправжній пафос та ефектність погані М., але побутував М. вважав естет. М. Через що відкидав драм. спадщину Гюго, за винятком "Марії Тюдор". З цього погляду естет. вважається М. "Засіб Макропулоса" (1922) К.Чапека.

"Революційна" М. було широко репрезентовано в репертуарі совєтського театру 20-30-х рр.: "Червоне орляенко" Слав'янського, "Фатальна зустріч" Фіногенова, "Підпалювачі", "Отрута", "Велике весілля" А.Луначарського. В творчості О.Арбузова з'явилися М. "Іркульська історія" (1959), "Втрачений син" (1961), "Жорстокі ігри" (1978) та ін., в яких теж наявний мелодрам. первень: "Таня", "Старомодна комедія". В укр. рад. драматургії М. створював І.Рачада: "Полинь — гірка трава".

Суч. М. привертає до себе увагу глядача як на сцені театру, так і в кіно-та телеміст-ві ("мильня опера"). Вона поєднує різні явища, які несуть мелодрам. світосприйняття: **детектив**, біографічний фільм, **комедію**, вестерн, соц. драму, **мюзикл**. М. є одним з найпоширеніших і найпопулярніших видів кінематографії з 1900-х рр. аж дотепер. Серед постановників кіномелодрам такі відомі режисери як Дж. фон Штернберг, Д.В.Гріффіт, А.Корда, Р.Капур, К.Лелуш, Дж.Евілндсен, Є.Гофман. У їх фільмах мелодраматичні жіночі ролі виконували такі кінозірки, як Ф.Бертіні, А.Нільсен, В.Холодна, Г.Гарбо, М.Дітріх, В.Лі.

Людмила Волкова

МЕНЕСТРЕЛЬСЬКІ ВИСТАВИ, ТЕАТР МЕНЕСТРЕЛЬСЬКИЙ (Minctrel shows) — своєрідний театр-драматургічний жанр США, особливо поширений у другій пол. XIX ст. Унікальність М.в. полягає в тому, що білі виконавці виступали в них у гримі умовно-протескових "негрів". Виникнення жанру (друга третина XIX ст.) пов'язане з

прагненням білих підприємців-північан використати у комерційних цілях багатий муз., пісенно-танцювальний та гумор. фольклор півд. афроамериканців-рабів. Розквіт жанру починається з 1843 (діяльність трупи "Вінгрові менестрелі" під проводом музиканта та композитора Денієла Емметта). Протягом наступних чотирьох десятиліть М.в. стають першою демократичною формою театр. мист-ва в США і найпопулярнішим естрадним жанром серед усіх сусп. верств. Найвищою піку вона популярність досягає у 1850-1870 рр. (діяльність трупи "Менестрелі і Кентуккі", "Мелодисти з Конго", "Справжні менестрелі Крісті", колектив під керівництвом Філаса, Мак-Ілпайра та Хіта, Геверлі та Брайанта). До 1860-х рр. до участі у М.в. не допускали чорних американців, а протягом всієї історії жанру — жінок. На зламі століть М.в. були витіснені на периферію розважальної індустрії муз. комедію, але остаточно припинили своє існування лише у 1940-х рр., хоч окр. представники жанру (Е.Кантор, Е.Джонсон, Ф.Тінні, Л.Гольд) виступали в ньому і пізніше, в тому числі, у кінематографічному та радіо-варіантах.

Ранні зразки М.в. являли собою набір муз.-гумор. номерів, що виконувалися у довільному порядку. Поступово вони набули чіткої сценічної форми, усталився також склад виконавців, до якого обов'язково входили ведучий (interlocutor) та основні коміки (end-men) або Тамбо і Боуыз (прізвиська, що походили від назви муз. інструментів — тамбурина та кастаньєт). Трупа включала також співаків, танцюристів, акторів, які розігрували сценки "з негр. життя" та пародії на відомі п'єси. Вистава починалася з виходу на сцену всіх учасників (у роки розквіту жанру вона кількісно сягала кількох десятків), які на запрошення ведучого розсаджувалися напівколом. Обмін дотепами та жартами між ведучими та коміками переривався виконанням гумор. та лір. пісень. На закінчення першого відділення всі учасники йшли в спільний танок (walk-around). Друга частина — "оліо" — нагадувала естрадний дивертисмент, що включав вокально-інструментальні і т.зв. спеціальні номери — акробатичні етюди, фокуси, скетчі та інтермедії, коміч. **монологи**. Наприкін. виконувалася коротка п'єска (afterpiece) — нею могла бути бурлескна версія популярного тв. будь-якого жанру (надто часто об'єктом **пародії** ставали тв. В.Шекспіра) або саморобна сценка.

Надзвичайна популярність жанру пояснювалася, насамперед, естет. чинниками, такими як легкість та мелодійність музики, невимушеність гумору, свобода від обмежень сценічного реалізму, імпровізаційність. Водночас М.в. виконували важливу сусп. психол. роллю, діючи, як клапан, що давав вихід негативним емоціям у прийнятній естет. переживанні. Расова травестія підсилювала "терапевтичний" ефект М.в. бо окарікатування негра сприяло подоланню як страху білих американців перед ним — ворожим "іншим", так і почуття колективної провини сусп-ва перед своїми чорними пасербами. З ін. боку, уявне існування "чорних" в умовному раю, де не було місця виснажливій праці та суворим заповідям пуританської моралі, впливало на масовому рівні

просвітницьку утопію "Нового Едему" — одну з чільних міфологем амер. ментальності. Основним джерелом комізму у М.в. при цьому залишався спотворений образ негра.

Позаяк саме в М.в. склався стереотип афро-американця як "безтурботної істоти, що широко посміхається, гучно регоче, грає на банджо, танцює..." (Дж.У.Джонсон), ставлення чорних митців та діячів культури до цього жанру довго було різко негативним, хоч об'єктивно він сприяв виходу негра на нац. сцену як одного з провідних учасників шоу-бізнесу. Аж донедавна домінувала "північна" теорія походження та природи М.в., за якою вони лише наслідували англо-амер. мист. форми у "чорному" варіанті. Проте, останнім часом з'явилися переконливі розвідки щодо наявності в них значного афро-амер. і навіть афр. культ-фольклор. первня. Сьогодні М.в. розглядаються найчастіше як худ. феномен, що первинно спирався на нар.-негр. підгрунтя, і лише пізніше був пристосований до зах. моделей. Т.ч., попри свою багату в чому негативну роллю в становленні культури чорношкірих, вони були ранньою видовишною формою в США, в якій відбувся синтез европ., заг.-амер. та афро-негр. естет. складників і яка, бодей частково, донесла до наших часів автентичний дух афро-амер. фольклору.

Виходячи з цього, суч. афро-амер. драматурги (О.Девіс, Д.Т.Уорд, А.Барака, Н.Шанге, Дж.Вулф та ін.) рало звертаються до засобів та прийомів М.в., переосмислюючи їх згідно зі своїм розумінням природи та завдань негр. мист-ва.

Див.: **Негртянське відродження, Спірічуелз**

Наталія Висоцька

МЕНІПЕЯ — узагальнюючий термін, вперше вжитий М.Бахтіним для позначення певного типу тв., що належать до т. зв. області серйозно-сміхового в л-рі і за принципами композиційного розташування матеріалу та власне жанр. особливостями виявляються генетично спорідненими з **Меніпповою сатирою**. Сам Бахтін використовував терміни "Меніппова сатира" і "М." як синонімічні, але, очевидно, є необхідність їх розрізняти, розуміючи під першим літ. жанр, чиє існування обмежене конкретно-іст. епохою, а під другим — універсальний жанр. тип, що — з тими чи ін. змінами — може актуалізуватися в різні часи.

Започаткований ще **сократичним діалогом** розпад клас. трагедійної та епіч. цілісності людини й світу знаходить вираження в М. на всіх рівнях. М. — наскрізь діалогічна: в її межах протиставляються та взаємодіють різні філос. ідеї, типи мовлення, жанр. форми, стилі і т. ін. та формується образ діалогічного героя, тобто М. (ще на стадії Меніппової сатири) демонструє нове ставлення до самого слова як матеріалу л-ри, характерне надалі для всієї діалогічної лінії розвитку худож. прози.

Незважаючи на досить часте звертання до трад. образів іст. чи бібл. походження, **сюжет** М. може бути насичений, на перший погляд,

вольонтаристсько-фант. елементами, але насправді вони зумовлюються основною метою — створення виняткових ситуацій для перевірки істинності тих чи ін. ідей, життєвих позицій, рел. догм та ін.

М. тяжіє до часово-просторового та морально-психол. експериментування. Особливо цікавим є дослідження незвичайних внутр. станів героя, коли його "я" не збігається з самим собою: через роздвоєння, манії, суїцидні потяги і т. ін. М. відкриває прірву між сутністю та існуванням, якої не знали давньогрец. архаїка та висока класика і яка стала чи не найважливішою проблемою в л-рі та філософії нов. часів.

В М. часто зустрічаються такі прийоми, як оруднення, трансцендентні стрибки в ін. виміри, гра контрастів, оксюморонні поєднання та ін.; особливою популярністю користуються "недоречні" слова і вчинки, котрі — знову ж таки з метою випробування ідей — здатні руйнувати звичну картину світу.

Будучи, за словами Бахтіна, жанром "кінцевих питань", М. разом з тим відзначається злободенністю, публіцистичністю, в ній завжди можна знайти відгомони ідеологічної полеміки, **алюзії** або й прямі виступи як проти тих чи ін. концепцій, систем, так і проти окр. особистостей. Іноді М. не задовольняється лише критикою існуючого стану речей, але й пропонує альтернативні соц. утопії (як правило, вони подаються через сновидіння, мрії чи подорожі до ін. країн). Універсальна символіка, містико-рел. мотиви в М. можуть поєднуватися (особливо на ант. етапі розвитку) з відвертим натуралізмом, позаяк передбачається, що ідея не повинна боятися нічого, зокрема й життєвого бруду.

Сформована в епоху раннього еллізму, М. виявляється — через свою жанр. універсальність та прагнення до всебічного охоплення буття — надзвичайно життєздатною в наступні часи. Ті чи ін. "меніппейні" ознаки можна знайти в т. зв. "діалогах на порозі" та "розмовах мертвих" (популярних аж до XVIII ст.), новелах Відродження, "Меніпповій сатирі" періоду рел. воєн у Франції (XVI ст.), філос. повістях просвітителів (показовий приклад — "Мікромегас" Вольтера), і навіть "Фаусті" Й.В. Гьоте. Особливо тісним є взаємозв'язок М. з романом: від ант. через шахрайський та романи Ф. Рабле й Дж. Свіфта — до Е.Т. Гофмана, М. Гоголя, Ф. Достоевського. У XX ст. М. продовжує бути одним з чинників заг. розвитку л-ри: її жанр. природа властива пізнім романам Т.Манна, "Майстрові й Маргариті" М. Булгакова, численним постмодерністським творам, пд.-амер. "магічному реалізмові", "поєми" Вен. Єрофєєва "Москва-Петушки" та ін. Найяскравішим прикладом суч. Меніппеї в укр. л-рі є "Рекреації", "Московіада" та "Перверзія" Ю. Андруховича.

Олександр Бойченко

МЕНІПОВА САТИРА — один з провідних т. зв. карнавалізованих жанрів ант. л-ри, головною диференційною ознакою якого є суміш віршів і

прози. серйозного й смішного, високого й низького, натуралістичного і фант. і т. ін. Разом з тим, така на перший погляд строката картина відкриває нов. для античного тип худож. цілісності: тв. будується як низка випробувань тих чи ін. філос. ідей, але не "академічного" (як це було в **сократичних діалогах** Платона), а обов'язково екзистенційного характеру. Фант. пригоди героїв на Олімпі, на землі та в підземному царстві в М.с. важливі виключно як етапи такого випробування; при цьому особистісні характеристики носіїв ідей по суті не мають жодного значення.

Безперечним є генетичний зв'язок М.с. з карнавальним фольклором, в якому "верх" і "низ" часто міняються місцями, серйозне і смішне легко переходять у свої протилежності, завдяки чому, власне, й створюється амбівалентний образ світу. Значний вплив на М.с. здійснив і **сократичний діалог**: перш за все це виявляється на прикладі прийому синкрізи, тобто навмисного зіштовхування різних поглядів, ідей, світоглядних концепцій. Нарешті, сам принцип поєднання віршів і прози, якого клас. грец. л-ра не знала, очевидно, запозичений зі Сх.

На стадії розродження М.с. досить важко розрізнити з-поміж ін. споріднених жанрів (**діатриба** та солілоквиум, майстрами яких були Антісфен, Біон Борисфені та ін. кіньки IV — III ст. до н. е.; логісторикус, створений, якщо вірити Цицеронові, Гераклідом Понтіком у IV ст. до н. е., симпозіон та ін.). Про М.с. у чистому вигляді можна говорити, починаючи з кінця писемника й філософа III ст. до н. е. Меніппа з Гадари, від імені якого жанр і отримав свою назву. Шоправда, його тв. до нас не дійшли, але відомо, що за ант. часів воно користувалося вел. популярністю (Показовими є вже самі їхні назви: "Викликання мертвих", "Листи від імені богів", "Народження Епікура" та ін. — всього 13). Наступним представником цього жанру слід вважати рим. енциклопедиста Варрона (II — I ст. до н. е.), від тв. якого залишилось близько 600 фрагментів; саме Варрон вперше вжив назву "М.с." З певним застереженням можна зарахувати до М.с. і "Огарбузенья" Сенеки (I ст. до н. е.), де наявні і чергування типів мовлення, і розмови з померлими та богами, і стильове пародіювання, але на суд виносяться не філос. ідеї, а вчинки особистого ворога Сенеки — імператора Клавдія. Приклади М.с. можна знайти у Лукіана ("Меніпп", "Ікароменіпп", "Розмови в царстві мертвих" — II ст. н. е.), окремі тв. якого, на думку вчених, були прямими **переробками** сатир Меніппа (взагалі рим. переробки грец. тв., як відомо, зустрічаються дуже часто). На відміну від попередніх тв. цього жанру, діалоги Лукіана добре збереглися до наших днів, але й вони не дають змоги повністю реконструювати клас. варіант М.с., оскільки сам Лукіан свідомо намагався пристосувати виклад "меніппівського" матеріалу до смаків рим. читача II ст.

М.с. — жанр певною мірою симптоматичний: він є чи не найадекватнішим відображенням тих

процесів, що мали місце в ант. культурі та сусп. житті, починаючи з Сократа і аж до остаточного встановлення християнства. Шлях від Меніппа до Лукіана — це шлях від сумнівів ант. культури в своїх силах до її повного самозаперечення (не випадково всі представники М.с. світоглядно близькі до кінчної філософії або до пізнього стоїцизму). М.с. формується в епоху руйнування наївно-міфол. нащ. свідомості та клас. етико-естет. ідеалів, коли гострі суперечки між численними рел. та філос. школами з найважливіших питань буття стали повсякденним явищем, що зрештою призвело, з одного боку, до повного знецінення величезної кількості "об'єктивних" ідей та зовн. станів життя, а з ін. — до відкриття "внутр. людини", тобто ідеалу наступних епох.

Можна назвати ще чимало явищ ант. л-ри, що зазнали впливу М.с.: це, окрім вже вказаних філос.-популярних, і аретологічні (Див. **Аретологія**) жанри, і сатура (хоч Квінтіліан і вважав її цілком рим. набутком), і т. зв. "грец. роман" та ін. М.с., "розгорнутою до розмірів роману", називає М.Бахтін "Сатирикон" Петронія та "Метаморфози" Апулея; відголоски М.с. помітні в рим. сатирі (Горалій, Ювенал), "гіппократовому романі" і навіть у "Розраді філософією" Боєція.

Трансформуючись у взаємодії з ін. жанрами, М.с. продовжила свій розвиток в усі наступні епохи і, по суті, її історія триває й нині. Стосовно тв., жанр. ознаки яких тією чи ін. мірою генетично пов'язані з М.с., останнім часом вживається заг. назва — **"меніппея"**.

Олександр Бойченко

МЕТАЖАНР — позародова жанр. ознака, яка зумовлює типол. подібність різних жанр. форм.

Спираючись на широко визнане судження М.Бахтіна про жанр як модус бачення та розуміння дійсності, Р.Співак визначає М. як "структурно виражений, нейтральний щодо літ. роду, усталений інваріант багатьох іст. конкретних засобів худож. моделювання світу, що об'єднуються заг. предметом худож. зображення".

До М. відносяться **притча, пастораль, ідилія, бурлеск, художня утопія, антиутопія** тощо. Напр., пастораль як М. обіймає пасторальний роман ("Аркадія" Я.Санназаро), пасторальну повість ("Естелла" К.Флоріана), пасторальну драму ("Амінта" Т.Тассо), пасторальну поему ("Ф'езоланські німфи" Дж.Боккаччо) та ін. По відношенню до літ. жанрів значення М. набуває фольклор. казка, позаяк вона об'єднує такі жанр. утворення, як повість-казка ("Три товстуни" Ю.Олеші), драма-казка ("Аріана та Синя Борода, або Марне порятуння" М.Метерлінка), вірш-казка ("Цар Плаксії та Лоскотун" В.Симоненка).

Треба відрізнити М. від, з од. боку, жанрів, що утворилися на перетині різних літ. родів (**байка, лір, драма**, романт. поема тощо), а з ін. боку, жанрів, що належать до різних нащ. жанр. систем, але типол. подібних за своїм жанр. пафосом (европ. **ода**, інд. **гімн**, сх. **касида** та ін. з їх панегіричним

ствердженням "високих" життєвих реалій, подій, іст. та трансцендентних персонажів тощо).

Поняття М. ще не набуло спійкої змістовності і потребує подальшого професійного осмислення, а тому можливі розбіжності у його визначенні і тлумаченні. Так, не без підстав деякі літ-знавці розуміють під М. видову узагальненість низки жанрів, тобто типол. подібність жанрів в межах їх видової спрямованості (філос., детективні, афористичні жанри, наук. фантастика тощо), ін. — по суті надають М. значення жанр. методу, або гносеологічної настанови на об'єкт жанр. рефлексії автора, яка втілюється в системі типол. подібних жанрів.

Загалом, поява цього поняття в контексті чергової актуалізації проблеми жанру як такого свідчить про пошук *жанрологією* продуктивних параметрів, спроможних прояснити зміст структурних стосунків в системі жанрів (Див.: *Жанрова система*) і тим самим налаштувати останній більшої доцентрової усталеності. Зокрема, поняття М. орієнтоване на подолання застарілої, сформованої ще в раціоналістичному XVIII ст., уяви про класифікаційну підпорядкованість жанрів літ. родам, що не узгоджується з реальною генезою жанру як такого і конкретних жанр. форм.

Борис Іванюк

МЕТАЛОГІЯ (грец. *meta* — через + *logos* — слово) — вживання слів у переносному значенні. Металогічна мова обіймає такі явища, як порівняння, епітет, *метафора*, *символ*, *метонімія*, *синеждоха*, *гіпербола*, *ліпота* та їх численні різновиди. Протилежне явище — *автологія*.

Анатолій Волков

МЕТАТЕКСТ — термін, що означає онтологічну єдність всіх худож. проявів л-ри та культури. За словами Р.Барта, будь-який текст є М. щодо якогось ін. тексту. Це не означає, що у будь-якого тексту є певне, чітко виявлене походження; на думку франц. постструктураліста, "текст утворюється з анонімних, невловимих, разом з тим, вже дець читаних цитат? цитат без лапок". М. ? текст, який "примушує усвідомити природу і значення самого створення тексту" (Борхес Хатлен). Позаяк саморефлексивність робить проблематичною реальність тексту, автора і читача, М. уводять їх у тканину тексту як героїв худож. тв., не дозволяючи їм залишатись пасивними спостерігачами метатекстуальних худож. уявлень.

М. можна називати і своєрідний літ. тв., який складається з текстів різних авторів, об'єднаних спільним сюжетом і внутр. драматургією. Створення єдиного М. (подібного *Біблії*) часто стає своєрідним підсумком творчості багатьох письменників. Як правило, єдиний цілісний М. формують всі тексти автора (напр., романи В.Набокова). Дж.Джойс є рідкісним виключенням прозаїка, М. якого цілком впливає в межах одного роману "Улісс".

Композиційними принципами, що об'єднують різноманітні тексти у єдиний М., є імпозія хаотичності, перерваності, нерегулярності. Поряд з наведеними тв. можна згадати й ті, що мають ознаки композиційної метатекстуальності: "Москва-Петушки" В.Сорокіна, "Школа для дурнів" та "Між собакою і вовком" Самі Соколова.

Наталія Лихоманова

МЕТАФОРА (від грец. *metaphora* — перенесення) — троп, заснований на перенесенні за подібністю ознак і властивостей одного предмета, явища (не названого, але вгаданого у М.) на ін. Місце М. серед тропів дещо особливе: на переносному значенні засновані також *метонімія*, *персоніфікація*, *алегорія* тощо, різноманітні або модифікаціями М. є низка тропів (оксюморон, катахреза та ін.). Ієрархічна перевага М. підтверджується і активним використанням у мові як засоби спілкування т.зв. (побутову, "заяложено") розмов. М. (*наближається весна, гребінь гори чи хвилі, зуби борони чи гребеня*) як важливого засобу "вторинної номінації". В основі М. — злітність слова, при активізації різних граней його семантики, розширювати, примножувати свою номінаційну функцію, яка переростає у функцію образу. Напр.: "Гашу над столом моїм Полум'я зблідлий листок..." (В.Свідзинський).

Особливу роллю відіграє М. в таких структурах як *прислів'я* та ін. *малі жанри фольклору*. Якщо основний елемент прислів'яної моделі — абстракція сукупності часткових випадків, то для виразного й дохідливого втілення в слові оптимальною є М. Позаяк така М. вже відносно незалежна і може в різних ситуаціях (контекстах) слугувати для вираження різних, навіть протилежних ідей, то, вживаючи прислів'я, ми інтерпретуємо М. щодо даної ситуації.

Побутує тлумачення М. як скороченого порівняння (*листок полум'я — полум'я, як листок*), проте смислова структура в М. твориться дещо відмінним чином: обидва плани виступають у злитті, а не в тій якійсь окремішності, що нею характеризується порівняння (на цій принциповій різниці наголошував ще Митрофан Довгалевський). Загалом давні укр. поетики цілком успадкували нормативний підхід до М., що бере поч. в античності і дістає нові стимули в естетиці *класицизму*: "Треба, щоб М. була приємною, помірною, гарною, відповідною..." (Довгалевський. "Сад поетичний").

Серед багатьох аспектів М. (предметний, логічний, психол., лінгвістичний) — літ-знавчий найбільше виявляє у М. як поет. засоби її досить універсальний характер. Цьому не суперечать існуючі детермінанти М.: тип твор. індивідуальності (поетії, л-ри і всієї нац. культури), худож. *метод*, *напрямок*, *стиль* — миття і доби.

Лінгвістичні аспекти М. розроблені повніше, бо мов. М. більше надаються до систематизації; засновані на заг-зрозумілих асоціаціях, вони підлядають очевидним закономірностям. М. поет.

(живана і в проз. тв.) несе вел. заряд суб'єктивного сприйняття, індивідуального світовідчуття, особистої системи цінностей миття. Своєрідність поет. світу письменника вел. мірою зумовлена його метафорикою.

М. відображає особливості відповідної регіональної та зональної культурно-літературної системи, а також нац. менталітету, світобачення, *традицій*, що властиво всім тропам, але в М. виявляється найповніше. Це спричиняє проблему в *художньому перекладі*: складність перекладення, часом неперекладність М. Попри таку детермінованість М. яскраво відбиває твор. хист автора.

Для укр. поет. традиції (надто в Т.Шевченка та його послідовників) характерна досить усталена система М., заснована на порівняній стриманості й ошадливості тропів, укоріненості їх у фольклорі та нар. символіці, на функціональності образів та реаліст. основи асоціації. Це не виключає яскравих, підвищено-експресивних "спалахів" інакомовлення (Шевченко: "І хліб насущний замість Кровавим потом і сльозами"). Романтизм і надто символістська поетика, навпаки, тяжіли до підвищеної метафоричності. На противагу їм народницька поезія культивувала *автологію* (П.Грабовський). У ХХ ст. яскравою і шоразу своєрідною метафорикою позначені творчість раннього П.Тичини, Б.-І.Антонича, М.Бажана, В.Мисика, Л.Первомайського, Д.Павличка, і надто поетів «шістдесятників» І.Драча, М.Вінграновського, Ліни Костенко, Б.Нечерди. Витонченість метафоричного письма засвідчують у своїх тв. В.Герасим'юк, І.Римарчук, Ю.Буряк, Ю.Андрухович.

Метафоричність є істотною ознакою суч. худ. мислення (М. кінематографічні, малярські тощо). Вивчення М. вийшло за межі стилістики та поетики: стало предметом пильної уваги в *семіології*, логіці й методології науки, в теорії пізнання.

Елеонора Соловей-Гончарик

МЕТОД 1. Худож. — сума творч. засад худож. самовираження та зображення життя, зумовлена, в першу чергу, світоглядом миття. М.х. визначає обрання митцем певного кола худож. засобів, що утворюють відносно гармонійну індивідуальну стильову систему. Подібність чи близькість світогляду та індивідуального стилю у різних митців спричиняються до виникнення худож. напрямів, течій та груп. Таким чином, можна говорити, напр., про *класицизм*, *сентименталізм*, *романтизм* і т.д. і як про певний худож. метод, і про *напрямок* (*течію*), і про *стиль*, але це є три іпостасі єдиного цілого. Шоправда, в межах одного твор. об'єднання існує величезний простір для індивідуальних проявів — так, в романтизмі спостерігається справжня градація відтінків позиції миття — від змалювання суб'єктивно-психолог. рефлексії до створення широких соц.-утопіч. панорам, але й те й ін. зумовлене відразу до існуючої реальності. З ін. боку, існують в рамках

одного напряму й окр. значні течії, котрим притаманний власний метод: так в модернізмі виразно виділяється *символізм* як чітко окреслена ідейно-стильова єдність. Поняття М.х. формується на межі ХІХ-ХХ ст. й канонізується у формалістів, згодом, в радянському літ-знавстві воно набуває ідеологізованого насичення (зведення методу художника лише до відбиття його класово-політ. позиції).

2. Літ-знавчий, який об'єднує вчених у межах тієї чи ін. методології, наук. *школи* (міфол., біографічний, культурно-іст., порівняльно-іст. та ін. методи вивчення л-ри).

Семен Абрамович

МЕТОНІМІЯ (грец. *metonymia* — перейменування) — троп, індивідуалізоване позначення цілого явища його характерною ознакою. Може розглядатися і як риторична *фігура*. М. близька до *перифразу*, але на відміну від нього зв'язок між "предметом" і "предикатом" має не асоціативний, а логічний характер. Метонімізація об'єкту є однією з властивостей худож. мислення, особливо реальтистичної орієнтації. До окр. видів М. належать антономасія. Інколи видом М. називають також синеждоху.

Борис Іванюк

МЕТР — ритм, визначене чергування сильних і слабких складів у вірш. рядку. Значення М. полягає в тому, що, будучи ідеальною мірою вірша, його нормою. М. дозволяє виявити відхилення в ритм. структурі, ритм. перебої, і в цьому розумінні вірш. ритм можна визначити як "наслідок взаємодії метр. завдання з природними якостями мов. матеріалу" (В.Жирмунський). М. не виявляє себе при звичайному читанні поет. тв., а лише при скандуванні, тобто штучному відтворенні ритм. закономірності рядка. Графічний запис, що відповідає метр. виконанню, зветься метрич. схемою, а графічний запис, що відповідає ритм. виконанню — ритм. рисунком:

Вечірнє сонце, дякую за день!

Вечірнє сонце, дякую за втому.

За тих лісів просвітлений Едем

І за волошку в житі золотому.

(Л.Костенко)

Метрична-схема: Ритмічний рисунок:
 U-U-U-U-U- U-U-U-UUU-
 U-U-U-U-U- U-U-U-UUU-U
 U-U-U-U-U- U-U-U-UUU-
 U-U-U-U-U- UUU-U-UUU-U

Поняття М. використовується в метричному віршуванні та *силабо-тоніці*, у тоніці воно стосується *дольника*.

Борис Іванюк

МІГРАЦІЙНА ШКОЛА або **ШКОЛА ЗАПО-ЗИЧЕННЯ** — напрям у європ. фольклористиці, який виник у 3-ій чверті ХІХ ст.

Цей був час, коли в гуманітарних науках замість романтичного ідеалізму воцарювався *позитивізм*.

Його вихідним постулатом було: єдиним джерелом позитивного (достеменного) знання є вивчення конкретних фактів, а не будь-яка теорія. Наука повинна безсторонньо відповідати на запитання "як?", але аж ніяк, не "чому?". Виходячи з такої світоглядно-наукознавчої позиції, М.ш. заперечувала основні положення панівної до того часу в науці про словесний фольклор **міфологічної школи**: віднаходження прадавн. інд.-європ. джерел і пояснення цими джерелами будь-якого образу або сюжету. Заслугою міфол. школи була постановка другого корінного питання — про причини подібності тв. різних народів (передусім казок). Проте однозначне пояснення спільністю походження (**генетичний чинник**) руйнувалося введенням в коло європ. наук. матеріалів творчості мовно неспоріднених народів.

М.ш. всупереч міфологам рішуче й однозначно твердила: подібності в худож. творчості народів пояснюється, не їх спорідненістю, не спільністю походження, а міжнац. культ.-іст. контактами — **запозиченнями**, міграціями сюжетного матеріалу. Це явище дістало назву **мандрівних сюжетів**. Питання про те, що лежало в основі фантаст. образів і сюжетів, рівно ж чому сюжети переходили і сприймалися, М.ш. відповідно до позитивістських настанов не розглядала.

Як досить часто має місце в історії науки, двоє вчених практично синхронно й взаємозалежно дійшли тих висновків, що згодом дістали назву теорії запозичень. 1859 рос. літ.-знавець О.Піпін оприлюднив "Нарис історії старовинних повістей і казок рос.", де дослідив зв'язки древньої рос. л-ри як із Зх., так і зі Сх., і дійшов висновку про вирішальне значення **контактологічного чинника** — впливів і запозичень для формування сюжетного репертуару не лише давн.-рос., але кожної нац. л-ри.

Проте засновником М.ш. став не Піпін, а Т.Бенфей, який видав 1859 свій нім. переклад санскритської зб. "**Панчатантри**". В розгорнутій передмові до зб. він звертав увагу на величезну подібність казк. репертуару різних аз. та європ. народів до давн.-інд. казок. Основним постачальником репертуару європ. казок, переказів, новел. За Бенфеєм, був Сх., передовсім Індія. Отож його теорія отримала назву **східної або орієнталістської**, поряд з поширеним пізніше терміном теорія запозичення. Бенфей визначив час надто активних запозичень зі сх. культур: 1) доба завоювань Олександра Македонського та **гелленізму** (кін. IV – II ст. до н.е.); 2) доба араб. завоювань та хрестових походів (X – XI ст. н.е.). Орієнтальний вплив здійснювався кількома шляхами: 1) Сер. і Мала Азія > Балк. п-ів, зокрема Візант. імперія; 2) Бл. Сх. > грец. архіпелаг > Сицилія та Італія; 3) Левант > Магриб (Атлас) > Піренейський п-ів, де впродовж VIII-XI ст. існувала мавританська арабо-гебр. культура. Переконалим доказом творчості Бенфея були ретельно ним досліджені іст. маршрути рецепції "Панчатантри".

Теорія Бенфея поширювалася в європ. науці. Те що засновником М.ш. став саме Бенфей а не Піпін пояснюється, по-перше, вел. мірою тим, що в XIX ст. нім. мов. наука передувала в гуманітарних дослідженнях, нім. мова була міжнар. наук. мовою. По-друге, Піпін оперував матеріалом писемності, а Бенфей насамперед фольклор. матеріалом, а компаративістика того часу розвивалася переважно в межах фольклористики. Саме тому праця Бенфея дістала заг.-європ. відгомін. Чи не найбільше досліджувано фольклор.-літ. контакти в жанрах казки та **новели**: праці австрійця М.Ландау "Джерела "Декамерона" (1869), французів Г.Паріса "Сх. казки і л-рі Сер-віччя" (1875, скорочений рос. переклад надруковано в Одесі 1886), Е.Коскена "Нар. казки Лорені" (1887, вступну статтю в рос. перекладі видано в Києві 1907), англійця А.Кловстона (1887, укр. переклад "Нар. казки та вигадки, їх вандрівки та переміни" оприлюднено у Львові 1896).

М.ш. (**бенфеїзм**) довела неспроможність міфол. школи. Це визнав, напр., один з її репрезентативів нім.-англ. фольклорист М.Мюллер, розвинувши дослідження Бенфея у статті "Мандрування переказів".

Надзвичай активно постулати М.ш. було розвинуто в рос. науці, де ґрунт був до цього підготовлений "Нарисом" Піпіна та величезними публікаціями акад. А.Шіфнера — монг. фольклор (1866), акад. В.Радлова — творчість пд-сибірських тюрк. народів (1866-1904). В дузі М.ш. працювали В.Стасов ("Походження рос. билін", 1868); акад. Ф.Буслаєв ("Мандрівні повісті та оповідання", 1874); акад. О.Веселовський ("З історії літ. спілкування Сх. і Зх. Слов'ян оповіді про Соломона і Китовраса та зх. легенди про Морольфа і Мерліна", 1872); акад. В.Міллер ("Погляд на "Слово о полку Ігоревім", 1877, "Експурси в область рос. нар. епоса", 1892).

В укр. науці М.ш. репрезентована насамперед працями М.Драгоманова ("Байки Лафонтена та сх. оповідання", 1884, "Тур. анекдоти в укр. нар. словесності", 1886, "Церк.-слов'ян. історія кровосумішника Юди", 18...), "Слов'янські перерібки Едіпової історії", 1892 тощо). Фольклор Драгоманов поділяв на дві частини: 1) тв., які відображають нац. нар. життя, побут, історію: переважно пісенні жанри; 2) тв. з мандрівними сюжетами: казки, притчі, байки, легенди, балади. Погляди М.ш. дотримувалися акад. М.Сумцов ("Дума про Олексія Поповича", 1894, "Відгомін христ. переказів у монг. казках", 1899 та ін.); акад. А.Лобода ("Білор. нар. поезія і рос. билинний епос", 1895).

М.ш. самообмежувалася проблемою запозичень і разом з тим дуже часто не була в змозі остаточно вирішити хто власне в кого запозичував. Це викликало крит. ставлення до неї. В Англії в 1870-х виникла **антропологічна школа**. В Росії від М.ш. відійшов В.Міллер, який став засновником **історичної школи** у фольклористиці. Веселовський, не відкидаючи цілком теорію

запозичення, створив концепцію, яка виходила далеко за межі М.ш., охоплювала не лише науку про фольклор, але й літ.-знавство і стала підвалиною напрямку в літ.-знавчій **компаративістиці**, отримала назву **школи Веселовського**.

Див. **Фінська школа**.

Анатолій Волков

МІМ (лат. *timus* від гр. *timos* — актор, лицедій; наслідування) — 1. Карнавалізований жанр (див. **Карнавалізація**) малої коміч. драми в ант.-л-рі, одна з форм нар. імпровізаційного театру, заснований на наслідуванні певної особи або ситуації в коротких реаліст., нерідко грубуватих-непристойних сценах для розваги масового глядача, переважно побутового характеру. М. не можна розглядати як попередника ант. театру, оскільки він існував поряд з виставами **трагедій і комедій**, пов'язаний з культовими святами бога Діоніса, і зберігся аж до кін. античності як нар. розважальна гра світського типу. М. ставилися під час нар. свят, переважно на майданах або в приватних палацах і будинках, де його сприймали як невибагливу масову розвагу — поряд з мист.-вом акробатів, мандрівних співців, танцюристів тощо. Об'єктом зображення в М. майже завжди були нижчі сфери сус.-тва. Основні типи — *parasitus* (паразит, нахлібник), *stupidus* (дурень), *sannio* (той, хто корчить гримаси) та ін. Діалоги часто декламувалися на місцевому діалекті. Голов. інтерес викликала не змістовна сторона вистави, а самі актори: мімум (чоловіча роль) і міма (жіноча роль). Сцена і трад. для ант. драми хор в М. відсутні, костюми прості й невибагливі: чоловіки носили т.зв. *centunculus* (куртка з ганчір'я), жінки — *ricinium* (коротка накидка). На свята плодороддя *Ludi Florales* жінки, на вимогу розбешеної публіки, виходили голими. Керував постановкою М. т.зв. архіміди. Замість масок актори користувалися косметикою, яку накладали у вел. кількостях на обличчя, щоб увиразнювати міміку. Батьківщиною М. вважають Сицилію, перші мімічні вистави зафіксовано вже в VI ст. до н.е. Згодом М. поширився в багатьох полісах Давн. Греції, а пізніше і в Стародавн. Римі. До V ст. до н.е. відносяться спроби замінити імпровізацію фіксованим літ. текстом. Авторами М. були також Феокрит (III ст. до н.е., "Свято Діоніса" та ін.) та Герод (біля 250 р. до н.е.). Герод використовував т.зв. "культульну" **ямби** (міміямби). З приходом у давньогрец. комедію Менандра, який писав тв. на побутовому матеріалі, і з появою професійного актора М. відтісняються на другий план, однак

після занепаду "нов." аттичної комедії знову оживають в гелленістичну добу. Найвишого розквіту М. досягає в імператорському Римі — спершу як муз.-танцювальне **інтермедіо** (емболій) або ексод трагедійної вистави. Згодом витісняє **ателлану** і стає улюбленою формою театр. вистави. Відомим рим. автором М. був Децим Лаберій (106-43 рр. до н.е.), у М. якого вперше з'явилися актуальні-політ. мотиви (напр., випадки проти Цезаря), а також Публій Сірус, **сентенсії** й **афоризми** з М. якого ввійшли в підручники імператорської доби в Римі і були поширені також в сер.-віч. Європі. На жаль, від М. збереглися лише окр. назви і фрагменти, хоча елементи М. (ситуації й типи) наявні у всіх різновидах європ. імпровізаційної л-ри (**фарси, шванки, фастнахтшпілі**, пантоміма, ляльковий театр і театр тіней, нар. вистави тощо), а часом проникали навіть у форми серйозної драми.

2. Бродячий професійний комедіант у європ. Сер-віччі, здебільшого ром. походження, що виступав при королівських та князівських дворах та на міських майданах з веселими історіями скабрезного характеру або легковажною лірикою пустотливо-коміч. та бурлесного типу. Часом — за дорученням церкви — М. включали до свого репертуару і житійні **легенди**.

Петро Рихло

МІННЕЗАНГ (нім. *Minnesang* — любовна пісня) — форма сер.-віч. придворної нім. поезії XII-XIII ст., яка поряд з нар. піснею та поезією **вагантів** входила до основного складу сер.-віч. світської **лірики**. Змістовно М. розпадається на пісні хрестових походів, танцювальні пісні (**баллада**), пісні вранішньої зорі (**альба**), шпругову поезію (**шпруг**) і власне любовну пісню. За формою М. розділяється на **лейх** (**ле**) і майстерзангову строфу з викінченням римкуванням, довершеною архітектонікою вірша. М. закорінений в європ. феодальній культурі і має чимало паралелей в багатьох, особливо ром., л-рах. Походження М. дослідники виводять з різних витоків — араб. любовної лірики, культу діви Марії, ант. та сер.-віч. нар. поезії. Основним джерелом, однак, вважають прованс. куртуазну поезію поч. XII ст. (див. **лицарська лірика**). Звідси через Пн. Францію, завдяки **трубадурам та труверам**, вона потрапляла в Німеччину.

М. втілював основні постулати феодального етич. кодексу, зокрема служіння благородній дамі, Богові і сюзеренові. Найтипішою ситуацією М. було неподілене кохання — пристрасне любовне прагнення чоловіка й недосяжність або відмова жінки. М. не стільки виражав індивідуальні почуття, як радше втілював рольову функцію. Найбільш ранні зразки т.зв. нар. М. виникають в сер. XII ст. в приднаунських землях (Кюренберг, Дітмар фон Айст). Наприкін. XII ст. М. проникає в рейнські області і Тюрінгію, запозичуючи ром. мотиви, строфи і мелодії (т.зв. куртуазний М. — Фрідріх фон Гаузен та ін.), а також в Австрію (Рейнмар

фон Гагенау) та Швейцарію (Рудольф фон Феніс). Клас. довершеності М. надали передусім Генріх фон Морунген та Вальтер фон дер Фогельвайде. В XIII ст. виникли два напрямки — трад. (Буркгард фон Гогенфельз, Готфрід фон Нейфен) та пародійний (Нейгардт, Тангейзер, Штейнмар) з елементами побутового натуралізму, які різко знижували високий пафос лицарського кохання, переносючи його колізії, скажімо, в атмосферу сільського життя, де протагоністами виступали не шляхетні лицарі й дами, а пастухи, служниці тощо. Останній злет М. знаменувала творчість Конрада фон Вюрцбурга. Основними жанрами М. спочатку були однострофова пісня та співаний шпрук з любовною тематикою, пізніше пісні мали дві або декілька строф. М. складав, т.ч., єдність слова й мелодії, поезії й музики. Мист-во поета полягало передусім у віртуозних варіаціях арсеналу існуючих форм і мотивів, що згодом призвело до посилення стилізаторських та епігонських тенденцій. Більшість поетів не знали грамоти, вони диктували свої пісні школярам. Однак мист-во М. було складовою частиною виховання молодого лицаря. В XVI ст. на зміну М. приходить бюргерський **майстерзанг**.

Збирання та вивчення М. починається вже в епоху Відродження, а у XVIII-XIX ст. з'являються антологічні видання М. (Й.Я.Бодмер "Взірці старовинної швабської поезії", 1748; Л.Тік "Пісні кохання зі швабських часів", 1803 тощо). В СРСР М. найтипніше було представлено в окр. томі серії "Библиотека всемирной литературы" — "Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов" (1974).

Петро Рихло

МІННЕЗІНГЕРИ (нім. *Minnesinger* — співці кохання) — нім. придворні поети-співці XII-XIII ст., творчість яких формувалася під впливом прованс. **трубадурів**. Основною поет. формою вважається лір. **міннезанг**.

Петро Рихло

МІРАКЛЬ — один із ранніх **жанрів** сер.-віч. рел. драми, дуже близький до **містерії**. Виділившись з **літургійної драми** на самому поч. XII ст. у Франції, М. був поширений у Зх. Європі. На відміну від містерії, основою якої було канон. Св. письмо, **сюжети** М. є **переробкою** оповідей про Діву Марію і **апокрифів** та **легенд** про діяння, життя та чудеса святих, які відрізнялися один від одного у певних місцевостях та нац. релігіях і культурах.

Подібні жанри виникали в різних нац. л-рах (ауто сакраменталь в Іспанії, юанська драма цацкою XIII-XIV ст. у Китаї та ін.) приблизно в той самий час і мали низку близьких, типол. рис: 1) орієнтація на широкі верстви глядачів; 2) звертання до сюжетів про життя та діяння святих; 3) утвердження рел. ідеології; 4) актуальність проблематики (зидної, проблеми індульгенцій, культу святих, ходіння на прощу, віротерпимість, приречення долі людини та ін. в **ауто**); 5) наявність

обов'язкових чудес, які творилися святими або силами добра; 6) поступове посилення реаліст., нар.-побут. рис, елементів **комедії**, **фарсу** та ін.; 7) наявність умовних, алегоричних елементів, які поширюють сферу зображення дійсності; 8) чисельність персонажів — від побутово-реальних осіб (іноді іст.-конкретних) до алегоричних образів; 9) специфічна літ. форма; 10) відсутність єдності дії; 11) особливе місце і час виконання (М. і ауто); 12) певна структура (нестабільна — від 1 до 4-5 і більше актів в ауто, в М. відносно постійна — 3-5 актів, між якими або спочатку містились **інтермедії**, а дія оформлювалася розкішною буафорією і костюмами, і мала в юанській драмі — 4-5 актів, у кожному акті — цикл арій однієї тональності і на одну і ту ж риму для одного персонажа, між актами або спочатку 1-2 **сецзи** (інтермедії).

М. ніс в собі тенденції, які ставали заг. для всієї міської л-ри (зокрема, для драми) розвинутого і пізнього Сер.-віччя. У ньому чулися різкі викривальні нотки, які відображали настрої городян, виявлялися реаліст. риси, які входили в драму разом з деталізованим і конкретизованим зображенням побуту. Це давало простір для введення у п'єсу світського начала, побутовий або авантюрно-романт. елементів. Дана тенденція інтенсивно використовувалася саме у XII ст., а з XIV ст. (за винятком Італії) в жанрі М. стала домінуючою ін. тенденція — абстрактно-моралістична. Посилилось рел.-дидактичне начало, яке виявлялося через алегорії, умовність, символи. Найдавн. з М., які дійшли до нас, — "Гра про св. Миколу" Жана Боделя (1200, Франція). В ньому оповідається про хрестовий похід, чудеса св. Миколи. Звільнення від канон. тексту дало авторіві більшої свободи, бо дозволило влігати в рел. текст побутові, життєві характери, сцени і стосунки.

Поступово побутовий первень витісняв рел. п'єса перетворювалася на драму про життя простої людини. Ця тенденція проявилася уже в "Міраклі про св. Теофіла" Рютбефа (1261 Франція), який мав вихідним пунктом сх. сказання і був першою літ. переробкою легенди про продаж людиною душі дияволу і яка згодом отримала широкий розвиток у тв. про доктора Фауста. Подібний сюжет розроблено і в М. "Марікен з Неймегена" (1500, Нідерланди), де трад. фінал з врятуванням героя і покаранням зла за допомогою чуда — це все, що залишилося від жанру М.

У XIV-XV ст. в низці М. розроблялися сімейно-побутові теми ("Міраклі про Гібур", Франція), мотиви соц. критики: свавілля лицарства, порочні звичаї феодалів ("Міраклі про Роберта Диявола" з франц. зб. "Сорок міраклів діви Марії") і кат. духівництво ("Врятована абатиса"), приділялася увага розробці психол. характерів та конфліктів ("Вистава про Стеллу" і "Вистава про св. Уліве", Італія). Відбувався процес витіснення божественних персонажів, перетворення М. на побутову повчальну драму при збереженні засад христ. моралізування ("Міраклі про Грізельду").

У драматургії Сер.-віччя М. став домінуючим жанром з тих чи ін. причин в Іспанії (XV-XVIII ст.) і Франції та одним з другорядних в Італії, Нідерландах, а у Великобританії термін М. застосовувався й до жанру містерії. В XVI ст. (в Італії — у XIV ст., у Великобританії — в XV ст., в Іспанії — у XVII) М. поступово відмирає, даючи поштовх розвитку таких жанрів, як **мораліте**, побутова драма, комедія. В XVII-XVIII ст. М. існував у деяких країнах (Франція, Україна, Хорватія, Словенія) в рамках **шкільної драми**. В XIX-XX ст. жанр М. спорадично зустрічається в європ. л-рах (М. Метерлінк, П.Клодель), зате є одним з трад. жанрів у драматургії Лат. Америки: Аріако Суассуно "Дійство про Жалісливу" (Бразилія). Спробою відродити М. на сцені була вистава нім. режисера М.Райнгольда "Міраклі" — пантоміма за "Сестрою Беатріче" Метерлінка.

Андрій Ближнюк

МІСТЕРІЯ — один з найпоширеніших **жанрів** сер.-віч. **драматургії**. М. прийшла на зміну **літургійній драмі** на зламі XII та XIII ст. і стала етапом у процесі **секуляризації** драматургії, тому що М. синтетична за своєю природою і поєднує різні жанри — рел. дійство, нар. **анекдот**, **фарс** та ін., вперше використала живописні декорації (з умовним, але ретельним зображенням пекла та раю), поєднала драм. дійство зі співом і танцями й була розрахована на широкі нар. маси. М. домінувала впродовж XIV-XVI ст. у драматургії Італії, Іспанії, Англії, Швейцарії, Нідерландів, але особливо розвинулася у Франції. Вистави відбувалися в громадських місцях, на вулицях і майданах міст і вел. селищ під час церк. свят, ярмарків — виконувалися майже цілком нац. мовою, а не латиною. М. організовувалися міською владою (муніципалітетом) та ремісничими цехами, які були спільними постановниками, цензорами та виконавцями дійства. Це зумовило внесення в бібл. канон. текст життєвого реалізму, "грубу відвертість нар. пристрастей", "вільності суджень майдану" (О.Пушкін), введення коміч. нар. персонажів у комедій.-побутові **інтермедії**, які входили до складу М.

Постійних театр. будівель для виставляння п'єси не було, в місті споруджувалися тимчасові рухомі й нерухомі майданчики ("альтанки", кількість яких доходила до 20), використовувалися умовні симультанні декорації, різноманітні сцен. ефекти — "вознесіння" святих, "катування" мучеників, "пожежі" та ін. (зображення сер.-віч. М. та убрань її учасників зустрічаємо в романі Ф.Рабле, гаргантоа і Пантагрюель" (кн.4, гл. XIII).

З кін. XIV ст. постали налівопроефісійні "братства", які виставляли М. Вирізнялося "Братство страстей Господніх", яке існувало з 70-х рр. XIV ст. і 1402 мало монополне право на постановку М. у Парижі, а 1548 об'єднало для цієї мети одну з перших театр. будівель — Бургундський готель.

Тематика М. була трад. для клерикальної драми — інсценізація та драматизація рел. сюжетів. Цим вона генетично близька М. Ісиди та Осіріса (Єгипет), Таммуза (Вавилон), Вакха та Аттіса (Рим), елевсинським, орфічним і самофракійським М. (Греція), конфуціанським, буддиським та коранічним вузькоклерикальній л-рі, літургійній драмі, **міраклі**, **комедіас де сантос** і **ауто сакраменталь** (Іспанія), візант. церк. драми, юаньської драми XIII-XIV ст. (Китай), флорентійської **священній виставі** (Італія), **фастнахтіплію** (Швейцарія, Німеччина) та ін.

Перші М. були обробками оповідей про життя Ісуса Христа ("Воскресіння" XII ст. Англія). Пізніше вони ввібрали й ін. бібл. тематику й розділилися на три основні групи (відповідно до структури Св. письма): найпоширеніша — новозавітна, менш поширена — ст.-завітна і апостольська. Найчастіше М. створювалося безіменними автор. колективами чи шляхом пристосування ст. п'єс до потреб і можливостей міста, чи шляхом складання нов., оригінальних у "циклічній" містерії, які з'явилися з 1450. Ці п'єси виставлялися протягом кількох днів, а іноді тижнів, мали величезні розміри ("Містерія Старого Завіту" складалася з 40 п'єс, 49.200 віршів, 250 акторів, йшла кілька тижнів).

Лише деякі М. мали одного автора. Одним із найталановитіших творців М. був Арнуль Гребан (Франція, "Містерія страстей Господніх", 1450 — 34.574 віршів, 393 актори, йшла 4 дні; "Містерія діянь апостолів", II пол. XV ст. — 62.000 віршів, 494 актори, йшла 9 днів). Крім нього були відомі Жан Мішель та П'єр Гренгор (Франція), Кр. Гансен (Данія), лицар Хіллан (Меллершгадт), Хіль Вісенте (Португалія).

М. відрізнялася не стільки використаним матеріалом, авторами, постановками у різних містах, скільки тими чи ін. акцентами й нюансами, важливими для автора. Так, для швайц. М. була характерна широчінь охоплених подій, екстенсивність дії, натяки та висловлювання з актуальних питань релігії та політики, а не глибина внутр. мотивування. В М. Гребана, на відміну від ін. було мало чисто буафорських місць. Автор приділяє увагу розкриттю характерів (особливо вдалі образи Христа, діви Марії, царя Ірода), душевним переживанням героїв (переживання Іуди після зради, причому розлад в його душі зображений як діалог з Розпукою). Мішель захоплювався побутовими сценами, не позбавленими гумору (епізод спокуси Ісуса Христа Марією Магдалиною).

Відмінність франц. від ін. нац. драм полягала в тому, що в ній у сер. XV ст. з'явилися М. нов. характеру — світські, в яких оброблялися ант. **сюжети** (Ж.Міле "Містерія про зруйнування Трої", 1452) або події нац. історії ("Містерія про святого Людовика", 1470; "Містерія про облогу Орлеану", 1483, що була поставлена невдовзі після перемоги під Орлеаном (1429) і в якій була виведено Жанну д'Арк). У Великій Британії подібні М. з'явилися значно пізніше.

В XVI ст. М. була заборонена в деяких європ. країнах за профанацію Св. писма. Але це не кінець М., в цьому причини занепаду містеріального жанру.

Розвиток у М. світського начала, посилення реаліст. та комедійних первнів, поява сатирич. замальовок та образів спричинило те, що в XVI-XVII ст. М. майже зникла, але дала поштовх до розвитку ін. жанрів сер-віч. театру — **фарсу, соті** (Франція, Португалія), **клухта** (Нідерланди), **мораліте** (Англія, Франція), **шкільної драми** (Швеція, слов'ян. країни), **вертепу** (Україна), **шопки** (Польща), **батлейки** (Білорусь).

У XVII ст. М. продовжує існувати в деяких слов'ян. країнах чи то в рамках шкільної драми (Словенія, Польща, Україна, Білорусь, Росія), чи то як один із самостійних жанрів (Польща — **совіжальська л-ра** та **л-ра рибалтів**). А в Болгарії М. тісно переплелася з **дамаскинами**.

У XIX-XX ст. у різних країнах Європи з тієї чи ін. нагоди виставляли М. ("Містерія страстей Господніх" в Обераммергау у Німеччині і періодично перед собором Нотр-Дам в Парижі, "Містерія тіла Господнього" у Ельчі в Іспанії, йоркський і честерський цикли М. у Великій Британії). У 2-й пол. XX ст. М. і містеріальні вистави в деяких країнах почали наповнюватися рел. фанатизмом і проходили з добровільними "христосими муками" аж до розп'яття (Філіппіни).

У XIX-XX ст. спорадично в тих чи ін. нац. л-рах з'являються тв., які використовують форму сер-віч. жанру або його назву з тією чи ін. метою (В. Кюхельбекер "Іжорський", Е. Золя "Віолет", Панас Мирний "Спокуса" (1901), П. Клодель "Обмін", В. Маяковський "Містерія-буф", поль. драматург Е. Зегдалович "Ніч святого Іоана Євангеліста", Т. Шевченко назвав М. своєю **поемою** "Великий льох", К. Гамсун — психол. **роман** "Містерії" (1892)). Франц. поет Ш. Пегі написав поеми "Містерія про милосердя Жанни д'Арк" (1910) і "Вступ до містерії про другу чесноту" (1911). Містеріальний характер мали новачі рос. театру 1920-х рр.

Андрій Близнюк

МІСТИФІКАЦІЯ (від гр. *mystes* — той, хто знає таємницю, *facere* — робити) — умисне введення в оману. Літ. М. — написання тв., який приписувано ін. авторів. М. є поліжанр. феноменом: існують М. чи не всіх літ. і параліт. жанрів: поезії, **поєми, драми, романи**, мемуари, листування, іст. документи, **псевдопереклади** й фольклор. тексти. М. часто мають політ.-культурологічне підґрунтя (зокрема важать патріотичні міркування авторів), можуть бути засобом літ. боротьби, розіграшів, вправлінням у чужому стилі або й просто жартом.

Класифікацію таких підробок найдоцільніше чинити не за жанрами, а залежно від того, кому приписувано даний текст: нар. творчості або індивідуальному авторові. Цей другий різновид розподіляється на три групи: тв., приписувані

письменникам, які справді існували ("История русовили Малой России" псевдо — Г. Кониського), іст. особам — не письменникам (третомові мемуари д'Артаньяна, справжнім автором яких був Сандра де Куртіль, 1801), вигаданим особам, що ніколи не існували (Самійло Зорка — козацький писар сер. XVII ст., автор діаріуша, тобто **щоденника**, на який багаторазово покликується в своєму "Літописі" Самійло Величко, — на думку більшості дослідників, є вигаданою особою).

У всіх випадках містифікатор прагне ввести в оману читача щодо справжнього автора. Твор. процес містифікатора має особливості. При звичайному твор. процесі письменник відображає об'єктивну дійсність, виходячи з суб'єктивного сприйняття та розуміння світу й особистого досвіду, втілює свої думки та почуття. Твор. процес містифікатора двоетапний: спочатку — побудова суб'єкта — вигаданого автора. Відтак — вивчення відповідної іст. дійсності, побуту, біографічних подробиць. Це стає засновком для відображення дійсності з погляду уявного автора. Основним засобом М. є **наслідування, стилізація** цілої худож. системи, імітація автентичної оригінальності тексту.

М. мають місце як у внутр. літ. процесі, так і в міжн. літ. взаєминах. У різні літ. епохи, в різних регіонах і зонах М. спричинені неоднаковими чинниками й мають неоднакову міру розповсюдження. За ант. часів та за Сер.-віччя М. чинилася для надання текстові вагомості — їх приписувано найавторитетнішим авторам.

Бл.-сх. культ.-літ. зоні притаманна задавнена традиція побутування серед реципієнтів тв. індивідуального походження шляхом переписування з рукопису до рукопису (особливість спільна з європ. Сер.-віччям). Надто поширене побутування таких тв. усним шляхом. Відтак постає вел. кількість текстів, що їх суч. філол. наука визнає за підроблені. Так, видатний єгип. філолог Таха Хусейн у праці "Про доісламську поезію" (1927), використавши європ. методи визначення автентичності тексту, дійшов висновку, мовляв, уся давня пд.-араб. бедуїнська поезія не збереглася до нашого часу: тексти, які до неї зараховують, являють судільні М. Пізніші дослідники (рос. акад. І. Крачковський, Ханна аль-Фахурі) вважають це твердження перебільшенням, зокрема наголошують, що вже давні араб. філологи дбали про збереження чистоти бедуїнських текстів і в той спосіб забезпечували їх автентичність, проте визнають М. вел. частини цих текстів. Подібна ситуація й у фарсімов. л-рах. Напр., традиція приписує Омару Хайяму чи то 400 чи то 1300 бейтів. Питання про М. серед текстів, що їх традиція вважала за приналежні Омару Хайяму, вперше висвітлив рос. акад. В. О. Жуковський у монографії "Омар Хайям і "мандрівні" чотиривірші" (1897). Далі цим питанням займалися А. Крістенсен (Данія), Форуґі, Нафісі (Іран) та багато ін. сх.-знавців. На думку суч. учених, безсумнівне авторство Омара Хайяма лише щодо

264 бейтів (66 **рубай**). Походження геть усіх ін. рубайів є непевним. Невел. обсяг чотиривіршів не дає змоги застосувати статистичні методи, аби остаточно з'ясувати справу.

У європ. літ. процесі М. найбільше важили за часів **преромантизму** та раннього **романтизму** — в 2-й пол. XVIII — 1-й пол. XIX ст. Саме тоді було створено найславетніші М. 1759 шотл. учитель Дж. Макферсон сповістив, що посідає рукописи текстів епіч. пісень гелів (гели. — кельтське плем'я, одвічні заселенці Шотландії). 1760-63 Макферсон такі тексти видавав. Це були начебто фольклор. тв., записані ним у гірській Шотландії та перекладені англ. мовою — героїчні епіч. поеми, які склав у III ст. **бард** (нар. співець) Оссіан. "Пісні барда Оссіана" мали величезний міжн. відгомін, під їх впливом у багатьох європ. л-рах виник такий феномен як **оссіанізм**. 1814-15 славетний серб. будитель-фольклорист Вук Караджич видав свої записи справжніх серб. епіч. пісень, які громадськість слов'янства та Зх. Європи зустріла із захопленням. А П. Меріме (який 1820 переклав разом із Ж. Ампером "Поєми Оссіана") 1827 надрукував "Гузу", тобто "Гуслі" — зб. пд.-слов'ян. пісень, що їх він начебто почув від іллірійського (хорв.) нар. співця І. Маглановича, записав і переклав франц. мовою. "Гузу" схвально оцінили два найбільші поети слов'янства А. Міцкевич і О. Пушкін. Вони перекладали з "Гузли", вважаючи, що це справжній фольклор. "Гузула" мала відгомін й в Україні. Так, Я. Драгоманов зробив з цієї зб. вільний рос. переклад (1836) — "Морлах у Венеції (Думка з сербської казки)", знайшовши там близькі собі мотиви туги за батьківщиною. 1817-23 кустош (хоронитель) Чес. нац. музею В. Ганка оприлюднив кілька героїко-патріотичних за духом рукописів: "Краледворський рукопис" (1817) оспівував збройну боротьбу чехів проти нім. феодалної експансії, "Зеленогорський рукопис, або Суд Любуші" (1818) розповідав про передісторію чес. народу. За твердженням Ганки, "Краледворський рукопис" було віднайдено в підвалі церк. вежі, "Зеленогорський рукопис" — на горищі давн. кляштора. "Ст.-чес. рукописи" мали величезний відгомін у нац. мист.-ві: л-рі, малярстві, музиці, стали важливим чинником міжслов'ян. літ. взаємин, перекладалися різними слов'ян. та неслов'ян. мовами. В Україні "ст.-чес. рукописи" перекладали М. Костомаров, М. Шашкевич, І. Вагилевич, І. Срезневський, М. Онуфрієвич, С. Руданський, І. Франко, І. Верхратський та ін.

Згодом з'ясувалося, що в усіх трьох випадках мали місце типол. подібні М. Автентичність оссіанівської поезії було підставлено під сумнів англ. критиком і лексикографом гр. С. Джонсоном (1709-84) незабаром після публікації Макферсона. Полеміка в справі справжності цих підробленості тривала бл. ста років, аж містифікаторський характер поем Оссіана було остаточно доведено. Вони містять лише кілька фрагментів фольклор. гельських текстів. Подібно до Оссіана "ст.-чес.

рукописи" спричинили наук. дискусію, що в ній першими взяли участь чес. будители. Й. Добровський уважав "Суд Любуші" за підробку, а втім не заперечував справжності самі "Краледворського рукопису". Й. Юнгман і П. Шафарик були переконані, що обидва тексти — дійсно пам'ятки чес. писемності. Допіру в 1880-х рр. було доведено, що це М.: тексти створив сам Ганка за участю чес. лінгвіста Й. Лінди, певною мірою під впливом Оссіанових пісень, пісень із записів Караджича та рос. **билин**, а відтак переписав на старовинний пергамент. Містифікаційність публікації П. Меріме помітив чи не один Й.-В. Гюте в статті "Гузула" (1828). Пізніше це підтвердив сам Меріме. Після **переспіву** Пушкіним одинадцяти пісень з "Гузли" ("Пісні західних слов'ян", 1835) Меріме в листі до приятеля Пушкіна — С. Соболевського, а відтак у передмові до другого видання засвідчив своє авторство (1842).

Отже недарма кін. XVIII — сер. XIX ст. звуть добою. Крім вищезгаданих, це приписана В. Шекспірові трагедія У. Г. Айрленда "Ворґінґерн і Ровена" (1795), виданий як тв. В. Скотта роман В. Герінга "Уалладмор" (1823) та багато ін. Повідь М. і доведеність у багатьох випадках їх сфальшованості спричинили крит. ставлення до ін. текстів, насамперед, фольклор. або сер-віч. стилю. Так, у Росії т.зв. скептична школа поставила під сумнів автентичність "Слова о полку Ігоревім", позаяк воно було надруковано в "добу містифікацій" (1800), а єдиний рукописний примірник згорів під час пожежі Москви 1812. І в подальшому походження "Слова" неодноразово бралася під сумнів (франц. А. Мазон, поль. Ю. Кшижановський, рос. дослідник А. Зимін). У зв'язку з тим особлива заслуга дослідження Д. Лихачова, який поклав край сумнівам. Скептики висловлювали сумнів й на адресу першого друкованого зб. **билин** — "Древних російських стихотворений, собраних казаком Киршею Даниловим" (1804, 1818). Проте, оскільки весь час з'являлися нові записи **билинних** текстів, цей скепсис очевидно виявився безпідставним.

Протягом 1833-38 І. Срезневський видав у Харкові 6 чисел фольклор.-іст. зб. "Запорожская старина", який посеред ін. матеріалів з історії козацтва містив **думи**. Справжність текстів зразу-таки викликала сумніви. Вже В. Антонович і М. Драгоманов у коментарях до зб. "Історичні пісні малоруського народу" (1874-75) вказали на сфальшованість низькі дум, що були надруковані Срезневським. Щодо цього зб. в науці досі немає одностайності. Згідно з одним, найпоширенішим поглядом, Срезневський не лише редагував і контамінував фольклор. тексти ("Втеча трьох братів із города Азова", "Подвиги Сави Чалого", "Мазепа" тощо), він, подібно до Макферсона та Ганки, вдавняв до М. Безперечно підроблено частину дум та іст. пісень ("Дари Баторія", "Смерть Богданка", "Битва Полтавська", "Палій", "Таборський похід Серпяги" та ін.). На ін. думку, М. створював не лише Срезневський, а й поети

харківського гуртка романтиків. Тільки деякі фольклористи (О.С.Романець) обстоюють справжність окр. визнаних за М. дум з цієї зб. Отож, "Запорожская старина" аж ніяк не вважається вірогідним фольклорист. джерелом. Натомість вона відіграла позитивну роль у популяризації козацького минулого, вплинула на тематику й стиль укр. романт. поезії 1830-40 рр., а згодом на Т.Шевченка (іст. поезії), П.Куліша (поема "Черниш Мар'яна"), О.Стороженка ("Марко Проклятий", "Маруся Богуславка").

Дискусії навколо М. сприяли розвиткові фольклористики, мовознавства, естетики, виробленню філолог. наук. методології, зокрема, методиці дослідження давн. рукописів, критики тексту (або текстології) та герменевтики. Проте, є досить багато випадків, коли на питання чи не є даний текст М., відповіді не легко й при застосуванні суч. наук. методик. Так, пастіш Пушкіна "Останній зі своїх Іоанні д'Арк" (1837) було визнано М. лише наприкінці XIX ст. Дотепер не розв'язано питання про автентичність оприлюднених 1803 віршів трувереси XV ст. Клотільди де Сюрвіль.

Причиною містифікування може бути боротьба з цензурою. Так, П.Куліш у другому томі "Записок про Південну Русь" (1856) як тв. невідомого автора видрукував "Наймичку" — поему Т.Шевченка, що в той час перебував на засланні. 1934 в Варшаві з'явилася книжка "У службі пруських юнкерів. Переживання вихованців офіцерської школи в Ерлау. Авторизований переклад з нім. рукопису". Насправді ж автор — Кароль Замойський — розповів про свої враження від перебування в поль. офіцерському училищі в Новограді-Волинському. Як засіб містифікування цензури використовується також алонім.

Різновидом М. є псевдопереклад. У цьому випадкові автор. **заголовок** або підзаголовок виконує функцію відсилання до неіснуючого, тобто містифікованого джерела: "До Ліцінія. З латинської" (1815) О.Пушкіна; псевдопереклади М.Некрасова з Дж.Байрона та А.Барб'є. Псевдопереклади переважно застосовують як засіб ошукати державну владу та цензуру.

Отож, у більшості випадків М. спричинені дуже поважними літ. і позаліт. обставинами. А вже "Пісні барда Оссіана", "старочеські рукописи", "Запорожская старина" спричинені піднесенням нац. гідності, зростанням нац. самоусвідомлення крашних синів своїх народів — шотландців, чехів, українців — народів, що в час створення М. були обездержавлені. Відтак — бажання спонукати збудження патріотизму в співвітчизників, зображаючи величну героїчну минувшину.

Але М. може бути й своєрідною письменницькою грою. Відомим прикладом є "Театр Клары Газуль" (1825) — це начебто п'єси ісп. ярмаркової актриси. Автором насправді був П.Меріме, що навіть додав до видання цих п'єс свій портрет в жіночому одязі. На поч. XX ст. подібне явище надибуємо в Росії, де з'являються майже

водночас три М.: зб. віршів поеток: Герубіні де Габріак (1909), якоїсь Неллі (1913) й Анжеліки Іполітівни Сафьянної (1913). Справжніми авторами цих М. були відповідно М.О.Волошин разом з О.І.Дмитрієвою, В.Я.Брюсов, Л.В. Нікулін.

М. бувають не лише літ., а й параліт.: рел. — апокрифічні тв. ст-завітного та євангельського змісту; наук., напр., надруковане 1867 листування Б.Паскаля, що торкалося справи пріоритету в науці; політ. — їх використовувано як брудний засіб у політ.-ідеологічній боротьбі. Так, 1927-28 у часописі "Минувшие дни" з'явилася публікація "Фрейліна її величності. Інтимний шоденник і спогад А.Вирубової". Цей **пасквіль**, що суцільно містив найбрудніші інсинуації з досить високою професійною майстерністю було сконструйовано істориком П.Є. Шоголевім і письменником О.М.Толстим на замовлення советської влади для дискредитації останніх Романових. М. — настільки поширене й вагоме явище в історії, що часом кажуть, будімо сама історія є суцільною М.

Від власне М. треба відрізнати **псевдомістифікацію**.

Анатолій Волков

МІФ (від грец. — оповідь, **байка**) — творіння, в якому у вигляді конкретно-чуттєвих персоніфікацій і одухотворених істот постає узагальнено відображена первісна свідомістю дійсність. М. виникають як результат колективних твор. зусиль загальнонар. фантазії. М. містять в собі об'єм людських знань про світ. Хоча М. буквально означає розповідь, М. не є жанр. формою словесного мист-ва, бо його синкретична свідомість містить не лише слово, але й дію (обряд, ритуал), що завжди супроводжується танцем, пісню, музикою тощо. Така форма побутування М. вимагає визначення його як певного комплексу уявлень, у термінах і категоріях якого сприймається і описується модель космосу.

Всі форми сусп. свідомості, що відмежувалися від **міфології** (мист-во, наука, л-ра, релігія тощо) містять первні та моделі М., які переосмислюються, адаптуючись в нов. структурах відповідно до специфіки самостійного, відокремленого від заг-міфол. контексту, статусу їх побутування. Т.ч., М. продовжують своє життя, утримуючись в тій чи ін. формі сусп. свідомості. Особливе зацікавлення міфологія викликає в зв'язку з генетично спорідненими з нею фольклором і л-рою (**Міфи в літературі**).

Помилковою з методологічного погляду є усталена думка про те, що міф це вигадка, фант. вимисел, фікція тощо. Дійсно, М. виступає вигадкою і вимислом, якщо його розглядати з позицій раціоналістичної науки. Правильне розуміння міфології полягає в тому, щоб М. аналізували і сприймали з погляду самого М., а не з т. з. наук., худож., рел., сусп. і т.д. світогляду. М. є те, чим він є сам для себе. Його змістовність в ньому самому й тільки ним пояснюється. Лише за таких умов аналізу М. постає таким, яким він є.

Тобто, для міфол. свідомості міфічна реальність у жодному разі не може бути названа фікцією, фант. вимислом або вигадкою. Ритуальні дієства багатьох народів в епоху поганства вимагали від їх учасників дій, що часом були причиною їх смерті: принесення людських офір міфічним божеством у пд.-амер. древніх культурах або вбивство челяді та її поховання при померлому в Єгипті, Китаї, у давн. слов'ян тощо. Ці приклади переконують, що в міфічній свідомості М. є максимально напруженою та згушеною реальністю. Це не вигадка і гра фантазії, а об'єктивна реальність, в межах і за законами якої регламентується життя суб'єкта. Ця реальність є категорією мислення та буття, в якому все закономірне, логічне та необхідне, позбавлене свавільної випадковості.

Ін. усталеною помилкою є твердження, що М. це наук. або примітивно-наук. форма пізнання дійсності. Цей погляд започатковано О.Контом, Г.Спенсером, Е.Б.Тейлором. Він існує й у суч. науці. Наук. мислення за своєю природою є абстрактно-логічним, ідеально-числовим. Його завдання полягає в побудові закономірності, якій підпорядковується хаотичний плин життя. Тому наука є строго логічною ідеальною системою. На цій підставі можна стверджувати, що М. і первісна наука не можуть отожднюватись, бо міф ніколи не зводить життя до абстрактних схем і формул. М. описує його за участю живих особистостей, в емоційній та інтимно-відчутній формі вирішує долі особистостей. Наука в своєму об'єктивізмі прагне досягти збігу її абстрактного закону чи формули з плином процесів буття, виключаючи при цьому емоційність, художність тощо. Міфічна свідомість загальнозрозуміла, наївна і безпосередня. Наук. — вимагає абстрактних навичок та досвіду в своїй логічно-послідовній закономірності зв'язків між операціональними елементами. Ін. справа, що наука може бути міфол., якщо при цьому мати на увазі ступінь об'єктивізму первісної науки в описанні навколишнього світу. В кінцевому визначенні міфол. свідомість можна сприймати як прагнення людини вписати в космос себе, а науку — як прагнення описати космос навколо себе. Треба визнати, що ці дві форми свідомості завжди існували паралельно, і міфологія не відноситься до науки як стадія попередня до наступної. Наука не перемагає міфологію, але вона завжди є міфол. О.Лосев наводить приклад геометрії Евкліда, що сама по собі не є міфологічною за змістом, але її міфологічність полягає в переконанні, що крім простору Евклідової геометрії не існує ін. просторів. Такою ж міфологічністю характеризується механіка Ньютона, що базується на гіпотезі однорідного та безконечного простору, або вчення про безконечність прогресу сусп-ва і культури, в якому кожна з епох не має самостійного сенсу, а виступає тільки як ґрунт для майбутнього і т.д. Отже, наука міфол., але міфологія не є наукою.

Свідомість М. не базується на наук. досвіді, тому вона не може заперечуватися або

стверджуватися з наук. погляду. Наука може лише усвідомлювати міф на його логічному, числовому і т.п. рівнях.

На особливу увагу заслуговує проблема співвідношення релігії і міфу. Трад. і усталеною є думка про те, що М. — це релігія. На позірний погляд може здатися, що це дійсно так. Він неможливий без релігії, але М. не є спеціальним рел. творінням. Міфологія діалектично пов'язана з релігією тим, що в ній відбувається відображення чистого почуття і об'єктивізація останнього в формі худож. образу в сфері релігії. Поза межами релігії і питань субстанційного самоутвердження особистості в вічності (хоча б і частково субстанційного і в частковій вічності) міфологія неможлива (Лосев). Релігія створює форми, в яких фактично відбувається таке самоутвердження. В цих формах полягає сама суть релігії. А цією суттю є таїнства, які, в свою чергу, є формами субстанційного утвердження особистості в вічності. Таїнство в християнській існує завдяки Церкві, що є Тілом Христовим. Христос же — Боголюдина, тобто одна і єдина субстанція Бога як субстанції і людини як субстанції. Відтак стає зрозумілим таїнство як вселенська еманация боголюдства — основа і безперервна можливість субстанційного утвердження людства в вічності. Враховуючи що основну рису релігії, слід зауважити, що міфологія стоїть ближче до поезії, ніж релігія. Міфологія в зв'язку з цим сама по собі не є релігією, тобто вона не є спеціальним рел. творінням, як і релігія не є просто міфологією.

Т.ч., відсутність у М. субстанційного і абсолютного самоутвердження особистості відрізняє міфологію від релігії. В міфології субстанційне самоутвердження присутнє як діалектично і логічно необхідний момент, але воно не подається очевидно і безпосередньо. Інакше кажучи, самоутвердження особистості завжди мається на увазі, але воно в М. виступає тільки своїм змістом, своєю ідеєю, своїм зображенням, а не самим собою. М. по відношенню до субстанційного самоутвердження особистості виступає як картина, зображення останнього, а не як вирішення проблем і відтворення субстанційного буття особистості. В остаточному формулюванні співвідношення М. і релігії Лосев визначає богослів'я як рел. науку, обряд як рел. поведінку, а міфологію як рел. поезію та мист-во.

За тематикою, структурою, проблематикою М. поділяються на **космогонічні**, **антропологічні**, **етиологічні** та **есхатологічні**.

Космогонічні М. посідають особливе місце, бо описують просторово-часові параметри Всесвіту, тобто умови, в яких проминає життя людини і розміщується все, що стає об'єктом міфотвірного процесу. Особливої уваги приділяється описуванню актуального стану Всесвіту, його структури: первням і частинам, з яких він складається, взаємодії між ними, а також їх кількісним властивостям. Таке описування Всесвіту відповідає синхронічному аспектові його

осмислення. В діяхронічному аспекті пояснюється виникнення Всесвіту. Ці два аспекти взаємозв'язані як два прояви однієї суті: все, з чого складається космос, є наслідком його творіння і розвитку. Т.ч. діяхронічний аспект стосовно синхронічного виступає як причина до наслідку.

Міфол. свідомість в космогонічному М. охоплює дуже широку сферу осмислення та пояснення космосу, бо ототожнює або однозначно пов'язує природу (макрокосм) та людину (мікрокосм). Цей процес реалізується як створення людини з первнів Всесвіту або створення Всесвіту із тіла першолюдини. Людина подібна до Всесвіту і є елементом космогонічної схеми. Профанічний рівень життя людини не входить до системи вищих цінностей міфопоет. свідомості. Життя соціуму, його структура і діяльність ("мезокозм") пояснюється міфопоет. свідомістю за принципами та аналогіями космологічних знань та уявлень. Основною ідеєю є перехід від неорганізованого хаосу до упорядкованого космосу. Це стосується не тільки М., де йдеться про організацію всього космосу, що є характерним для розвинених міфологій, але й найархаїчніших М. про походження тих чи ін. тварин, явищ природи, звичаїв, ритуалів тощо.

Операційні прийоми та уявлення космологічного світогляду впливали на формування власне міфол. матеріалу, виступаючи щодо нього як взірць. Під впливом космогонічних М. та уявлень формувалася структура ін. міфів, які пояснюють походження, причинність і т.п. (етіологічні міфи), а також багатьох фольклор. жанрів (**легенда**, **сага**, **переказ** та ін.). Космогонічні М. та уявлення притаманні більшості міфологій світу. Найхарактерніше вони представлені в сканд., ведійській, шумерській, аккадській, юдаїстській, грец. сибірській, полінезійській, ін. міфологіях.

Антропологічні М. оповідають про походження, а також створення людини. Вони є складовою частиною космогонічних М. Описується походження людини, першої людської пари, в деяких випадках сотворіння людини різнитьсь від сотворіння її душі, що існує як окрема її частина або частини. До антропологічних М. належать і ті, в яких іде мова про походження окр. людських органів (очей, серця тощо). При цьому момент творення органів і самі органи для міфол. свідомості є важливішими, ніж момент виділення людей, напр., з тваринного світу, істот, предметів та явищ. Антропоморфність Всесвіту в усіх його складових частинах та властивостях є основною ознакою багатьох М.: людина, всі ін. істоти та природні явища і всі предмети походять (створені) з різних частин тіла "першолюдини".

Людина створюється богами, деміургами та культ. героями з різноманітних матеріалів: із кістяків птахів, тварин та риби (М. пн.-амер. індіанців алгонквіської мов. сім'ї), горіхів (меланезій. М.), дерева (М. зх.-сибірських кетів, деяких народів Океанії та пн.-амер. племен); землі і глини (міф

ірокезів, один із варіантів шумерського М., в якому Енкі і Нінмах ліплять із глини людей, в аккадському варіанті антропологічного М. Мардук разом з богом Ейя робить людей з глини, перемішуючи її з кров'ю вбитого ним чудовиська Кінгу. Бог Хнум в егип. міфології робить людей на гончарному крузі, Прометей в грец. М. ліпить їх з глини, як і Ульчень в алтайському М. Епітет "земна людина" має пряме відношення до створення із землі людського племені згідно з індоевроп. та семітськими міфологіями).

М., в яких іде мова не про створення людей, а про те, як їм вдалося вийти на землю, в земний світ (без пояснення їх появи до цього моменту) складають особливий тип. Перші дві жінки в М. племені акома (Пн. Америка) у снах дізнаються, що люди живуть під землею. Вони виколюють яму, випускаючи людей на поверхню. В М. немає пояснення ні появи рятувальниць людського роду, ні його виникнення. Бог Енкі в шумерському М. теж робить дірку в землі і випускає людей на землю, бо до цього вони, як трава, росли під землею.

Окр. групу складають М. тотеміч. характеру, згідно з якими людина походить від тварин і свого часу не відрізнялася від них. Напр., селькупи (Зх. Сибір) мають М., в якому перша людина покрита шерстю. В тибетському М. й у племені халзапі (Пд.-Африка) людина походить від мавпи. Протилежне трактування походження людей і тварин знаходимо у бушменів. Вони оповідають про те, що міфол. Цагн за вбивство свого сина перетворює винуватців у мавп (бабуїнів). Про те, що шимпанзе є давн. народом, який пішов у ліси, щоб уникнути постійних утисків та обманів з боку пігмеїв, розповідається в міфі афр. народів бамбуті й ефе.

Етіологічні М. пояснюють в уособленій формі причини виникнення явищ природи або соц. життя. Так чи інакше в широкому розумінні причинності всі М. без винятку є етіологічними. Але під етіологічними розуміють насамперед ті, які прямо вказують на причину походження. Тому такі М. можна об'єднати в окр. тип, а термін в зв'язку з цим набуває вужчого, обмеженого змістом тільки таких М., значення. Найпоширеніші етіологічні М. у аборигенів Австралії, папуасів, жителів Андаманських островів, бушменів та ін. народів, що донедавна (а деякі й дотепер) знаходились на дуже низькому рівні розвитку цивілізації. Наївними поясненнями зовн. вигляду тварин обмежується зміст М. австралійських аборигенів. Напр., кажан не бачить влень тому, що свого часу зазирнув у дупло і вибив собі очі, наштовхнувшись на сучок, а сумчастий ведмідь тому безхвостий, що коли пив воду з волоймиша, кенгуру йому цього хвоста відкусив.

Складнішими є М., в яких пояснюється поява тварин взагалі. В них, як правило, розповідається, що ті чи ін. тварини були людьми, або людиноподібними істотами. Пояснення появи тих тварин, що згідно з тотемічними віруваннями певного народу (австралійці, папуаси тощо), займають важливе місце в його міфології.

Етіологічні М. про походження тварин від людей є не тільки у народів ранньої стадії розвитку, але й у народів з високим розвитком культури. Напр., за давньогрец. уявленнями дельфіни — це жорстокі тиренські корабельники, яких покарав Діоніс; павук — дівчина Арахна, яка теж була за самовпевненість у ткацькій справі покарана Афіною.

М., що пояснюють походження землі, неба, гір, річок, моря, озер і т.п., відповідають більш високому рівню розвитку. Всі народи світу мають М., що пояснюють походження Сонця та його добового руху, Місяця і його фаз, небесних світил, сузір'я тощо.

Явища соц. дійсності теж знаходять пояснення. Як правило, це М. про походження смерті, про обряд ініціації, про походження вогню та різних ремесел, царської влади і влади взагалі тощо. До етіологічних можуть бути віднесені також культові М., які сакралізують і узаконюють ті чи ін. обряди.

Есхатологічні М. оповідають про прийдешній кінець світу на відміну від більшості міфів з оповідями про минуле. В космогонічних та етіологічних М., які власне не є есхатологічними, припускалася можливість світ. катастрофи (потоп, пожежа, загибель велетнів, нартів, онарів). В індістській міфології есхатологічний мотив про космічні цикли загибелі та оновлення світу реалізувався найбільш яскраво та послідовно: коли настає ніч Брагми, і він засинає, всесвіт гине. Наступає день, і Бог наново творить землю. Крім цього, в індістській міфології є мотив загибелі всесвіту внаслідок падіння моралі, вибуху жорстокості і розбещеності, заг. занепаду. З дна океану підніметься вогонь і спалить землю, настане кінець світу. В европ. М. есхатологія втілилась в концепції зміни чотирьох віків (Гесіод, Овідій). Есхатологічними концепціями сприйняття всесвіту є егип. Книга Мертвих і буддійська Нірвана, іранська, юдаїстська та христ. міфології, які спрямовані на очікування кінця світу як спасіння від нужденного земного буття.

В періоди соц. криз і потрясінь есхатологічні міфи та мотиви стають актуальними. Так, це мало місце в пророцтвах Мані та в коментарях Талмуду. Розкол і Реформація, суч. сектантські вірування та інтерпретації канонічних христ., мусульман., та ін. вір, філос. та культурологічні доктрини (М.Бердяєв, О.Шпенглер, П.Сорокін і т.д.) так чи інакше (іноді зі свідомою спекулятивною орієнтацією) актуалізують есхатологічні міфи й мотиви.

Міфічна реальність з усіма її особливостями основних параметрів фіксації земного буття (час та простір), зі своєрідністю зв'язків між складниками міфопоет. моделі, зі своїм донаук., дологічним мисленням, яке по суті своїй протистоїть іст. та природничо-наук. мисленню (пор. дослідження К.Леві-Строса, М.Еліаде, Г.Франкфорта та ін.), не стала фактом далекого минулого. Міфотворчість варто вважати постійною властивістю людської свідомості, людського мислення. Переплітаючись

із зовні зрозумілими людям фактами сусп. життя, з явищами природи тощо, М. народжуються, розквітають і змінюються, інколи заперечуються і руйнуються, але, як правило, знову ж таки нов. міфом або міфами. Прикладом, зокрема, може бути М. про СССР, про Леніна та Сталіна. Такими є М. про Америку для самої Америки, М. про Америку для Європи тощо. При широкому розумінні міфотворчості ми можемо говорити, що кожна епоха людської цивілізації творить про себе саму М. зі своєю міфопоет. моделлю, картиною світу.

Крім цього, кожна окр. людина творить про себе М., живе в міфологізованій нею реальності. Ця реальність в найзагальніших рисах збігається із заг. контекстом міфопоет. моделі її часу і доповнюється в деталях своєрідністю її особистості. Причини перманентної міфотворчості людської свідомості залежать, на наш погляд, не від освіченості чи розумових здібностей, а від того, що можна назвати уявою про зміст часу минулого (історія родини, племені, етносу, нації), часу теперішнього (результат засвоєння минулого), часу майбутнього, який в своєму прогнозуванні вже сам по собі передбачає явну міфологізацію. З уявою про зміст часу тісно пов'язані т.зв. архетипи, які формують заг. зміст культ. коду.

Позаяк актуальність М. як такого відчувалася людьми в усі часи, він завжди був продуктивним як жанр у л-рі (**Міфи в літературі**), його вивчали і досліджували філософи (Платон, Ф.Бекон, Вольтер, Д.Дідро, Ф.Ніше та ін.), філологи (бр. Грім, А.Кун, Ф.І.Буслаєв, О.М.Афанасьєв та ін.), лінгвісти (О.О.Потебня, М.Мюллер, В.В.Іванов, В.Н.Топоров та ін.), етнологи (Е.Тейлор, Е.Ланг, Д.Фрезер, Е.Станнер, Б.Малиновський та ін.), психологи (В.Вундт, З.Фройд, К.Г.Юнг, Дж.Кемпбелл, М.Еліаде та ін.).

Ігор Зварич

МІФЕМА — використання в л-рі імен, реалій та фактів міфол. генези. Мета такого використання — викликати певні асоціації-**алюзії**. Напр., класицисти у своїх тв., надто **одах**, часто порівнювали оспівуваних осіб та діяння з міфол. персонажами та їхніми подвигами. Яскравим прикладом використання М. укр. л-рі є тв. **неокласиків** (М.Зеров, Юрій Клен та ін.). Вел. кількість М. зустрічаємо також у Лесі Українки, Є.Маланюка, О.Бердника, І.Білика, В.Шевчука.

Ігор Зварич

МІФИ В ЛІТЕРАТУРІ. Безпосередній взаємовплив л-ри та міфів відбувається постійно. **Міф** "перетікає" в л-ру у вигляді сюжетно-композиційних схем (міфологема) та окр. елементів (**міфема**). Але вплив міфів на л-ру може бути опосередкованим. Найбільш активними чинниками в цій сфері виступають ін. види мист-ва, рел. **містерії**, нар. свята, ритуали. Такими ж опосередкованими чинниками можуть бути наук. розробки і концепції з питань міфології. Напр.,

дуже близька до міфу нар. поезія все-таки як явище мист-ва ближче до л-ри. Фольклор в цьому випадку пов'язує л-ру з міфом, а наук. фольклорист. розробки встановлюють характер впливу і взаємодії міфології та л-ри, тобто філол., естет. та філософ. концепції міфології знаходять свою опосередковану реалізацію у взаємовпливі міфів та л-ри.

Міф і л-ра розділені часом існування. Вони протилежні за своїми світоглядами, і в цьому розумінні л-ра, утверджуючи свої позиції, руйнує основні позиції міфичного світобачення (Міф). З еволюційного погляду щодо міфу л-ра має справу лише зі зруйнованими, реліктовими формами міфології. Напр., подрібнення одного міфол. образу, що мало місце при прочитанні міфол. матеріалу з позицій побутової, а не міфичної свідомості, починаючи з творчості Менандра, александрійської драми, творчості М. де Сервантеса, В.Шекспіра, романтиків, М.Гоголя, Ф.Достоевського і закінчуючи романом ХХ ст. Ця тенденція реалізувалась у тому, що героя постійно супроводжує супутник-двійник або багато супутників-двійників.

Незважаючи на домінуючі позиції іст.-побутової нарративності, дискретно-словесного мислення, в мист-ві та л-рі вплив міфопоет. свідомості супроводжується неусвідомленим народженням міфол. творчості та елементів. Такий вплив на л-ру з боку міфології передбачає існування останньої водночас з писемною л-рою. Л-ра та міфологія є два різні способи світобачення, опису Всесвіту. Напр., циклічна повторюваність міфопоет. свідомості яскраво представлена в **шахрайському та пригодицькому романах**, в **новелах** про вел. слідчих, невольних злочинців, циклом **анекдотів** про іст. осіб і т.п., де вона реалізується як багаторазове використання інваріантної моделі, яка в кожному конкретному випадковій набуває нов. змісту при збереженні основної типол. семантики та структури. Така неусвідомлена, спонтанна міфологічність мист-ва виникає без визначеної орієнтації на вплив міфології. Але кожна доба певним чином все-таки визначає для себе співвідношення мист-ва з міфологією. З виникненням писемності міфологія і л-ра остаточно усвідомлюються як протилежні в своєму функціонуванні феномени.

На ранній стадії існування писемності зв'язок міфології з л-рою був найбільш очевидним (античність). Але цей зв'язок дуже яскраво демонструє і функціональне протистояння міфології та мист-ва в цілому: в ньому проявляється боротьба, протистояння та переосмислення міфол. матеріалу, його упорядкування, приведення до певної систематизації, бо міфологія в цей час мислиться як продукт докульт. періоду. Нова літ. свідомість перетворює міфи на історію про богів, культ. героїв, на чарівні оповідання, на оповіді про демургів та родоначальників. Тобто міфи підкоряються не циклічному за своїм характером поглядові на Всесвіт, а готовому типові свідомості

— лінійному, іст., перетворюючись в **епоси** народів. У цьому процесі вмотивовані і зрозумілі в межах міфичної свідомості образи та події міфів набувають характеру оповідей про порушення моральних норм, вироблених культурою. Напр., герой, який у міфі вмирає і відроджується відповідно до циклічних міфичних уявлень людей, на цьому етапі перетворень постає в двох особах — батька і сина, при цьому останній може вбивати батька. А "безперервний" шлюб цього ж героя може бути трансформований в гріховний (аморальний) зв'язок сина з матір'ю (інцест). Т. ч., нове протистояння міфів приводиться у відповідність до системи раціональних законів та законів моралі (Гесіод, Піндар). Розквіт грец. трагедії (Есхіл, Софокл, Евріпід) супроводжується збереженням впливу міфол. свідомості в літ. творчості. Але до цього ж періоду трансформації міфів слід віднести і вкрай різке висміювання міфології (Арістофан).

У рим. поезії міфи здобули подальшу інтерпретацію у Вергілія ("Енеїда") в зв'язку з рел.-філос. проблематикою та осмисленням історії. Іронізуючи над окр. міфами, Овідій ("Метаморфози") залишає недоторкованою божественну природу міфол. системи.

Для сер-віч. мист-ва характерним є ставлення до міфів як до продукту язичництва, варварства. Християнство займає домінуючі позиції, тому негативне ставлення до міфів позначилося й на мист-ві в цілому. Разом з тим міф, перестаючи бути елементом віри, входить в світську поезію на правах словесно-орнаментального елемента.

У добу **Відродження** орієнтація на секуляризацію і дехристиянізацію культури спричинила різке збільшення фольклор. елементів в літ. творчості. В "Божественній комедії" Данте сполучає в єдине худож. ціле христ. і ант. міфи з міфол. матеріалом особистої долі. Відродження, продовжуючи овідійську традицію ставлення до міфології, особливо яскраво при цьому демонструє антиаскетизм ("Сказання про Орфея" А.Поліціано, "Триумф Вакха і Аріадни" Л.Медічі, "Ф'езоланські німфи" Дж.Бокаччо та ін.). Нар. культура, зберігаючи в своїй карнавальності міф як один із домінуючих її елементів, мала безпосередній вплив на л-ру. Напр., у Ф.Рабле ("Гаргантюа і Пантагрюель") традиції нар. карнавальної культури з її фольклор.-міфол. первнем та деякі типол. риси міфол. свідомості ("подорожі" в нетрях людського тіла, образ людини явно космічного характеру з характерною для міфології опозиційністю "верху — низу"). В поезії А.Гріфіуса, прози П.Ф.Каведо-і-Вільгаса, драматургії П.Кальдерона знайшли своє втілення бібл. мотиви. Але л-ра **бароко** продовжує разом з тим розробляти матеріал ант. міфології.

Класицизм остаточно канонізував ант. міфологію як універсальну систему худож. образів та мотивів, перетворивши їх на своєрідні образи-алегорії. Типовим для л-ри класицизму є звертання до міфол. героїв при описанні подвигів та діяльності іст. осіб. Особливо характерним таке звернення є для "високих" жанрів класицистичної

л-ри (Ж.Расін "Андромаха", "Іфігенія в Авліді", "Федра", П. де Корнель "Медя", "Едіп", "Есфірь"). Бурлескна поезія ("Переодягнений Вергілій" П.Скаррона, "Енеїда" І.Котляревського) розробляла міфол. сюжети при їх пародіюванні.

Епоха **Просвітництва** використовувала міфол. мотиви та образи, мотивуючи це гол. чином вирішенням тих чи ін. політ. або філос. проблем. Напр., Й.В.Гьоте ("Прометей", "Ганімед"), Ф.Шіллер ("Скарга Церери") використовували міфол. матеріал для формування узагальнень універсального характеру, а Вольтер ("Магомет", "Едіп") та Ф.Клопшток ("Мессіада") за допомогою міфол. сюжетів будували **фабулу**.

Звертання до нац.-язичницьких та христ. міфологій, свідомо переорієнтація уваги з раціоналізму на міф стали гаслами **романтизму**. Зацікавлення філол. науки вивченням міфології різних народів було одним з визначальних чинників впливу на л-ру в процесі використання та розробки нею міфол. матеріалу. Використовуючи трад. міфол. матеріал. романтики разом з тим дуже вільно оперували ним як засобом для самостійної міфотворчості. Напр., Й.Гейдлерлін в число олімпійських богів включає Геліоса, Аполлона, Діоніса, Землю. Під керівництвом верховного бога Ефіра в поемі "Єдиний" братом Геракла і Діоніса, а також сином Зевса виступає Христос. Романтизм дуже широко проявляється у вільній, часом іронічній грі з міфичними образами, в поєднанні елементів різних міфологій, в творенні своєї особистої міфоподібної реальності. ("Крихітка Цахес" Е.Т.А.Гофмана, "Пентесілея" Г.Кляйста). Особливість міфотворчості Гофмана полягає в тому, що за зовні казковою реальністю прихована певна міфол. модель світу ("Елексир диявола"), а фантастика повсякденного життя, яка є дуже далекою від трад. міфології, все-таки певною мірою базується на її моделях.

Поч. ХІХ ст. ознаменовано богоборчими мотивами міфол. характеру, створенням естет. романтизму (демонізм Ж.Н.Байрона, П.Б.Шеллі, М.Лермонтова). Романтизм приніс на л-ру **демонізм** не як готові образи героїв-богоборців (Прометей, Демон), а створила свою самостійну міфологію з вел. впливом на поведінку і стиль життя цілого покоління.

Відмовляючись від ірраціонального в іст. процесі, деміфологізуючи культуру заради природничих наук і раціональної організації на їх засадах людського сусп-ва, реаліст. культура ХІХ ст. все-таки продовжує започатковану романтизмом тенденцію міфологізування як літ. прийому. Міфологізування найпрозаїчнішого матеріалу виявляється не в трад. міфол. іменах чи сюжетах, а в тому, що гра фантазії подібна до архетипного архаїчного моделювання людського існування, відкриваючи його глибинний зміст. Цей прийом, започаткований Гофманом, проходить через фантастику М.Гоголя ("Ніс") до натуралістичної символіки Е.Золя ("Нана"). Основна ж тенденція **реалізму** ХІХ ст. спрямована на

деміфологізацію культури. Але в кін. ХІХ ст. зароджується прагнення повернути "цілісне" архаїчне світовідчуття, яке реалізоване в міфі. Це пов'язано з розчаруванням в аналітичному шляху пізнання, з заг. кризою позитивізму. Так виникає **неоміфологізм**, який у різноманітних проявах та шляхах розвитку зберігає своє значення для всієї культури ХХ ст.

Назагал звернення до міфології в кін. ХІХ — поч. ХХ ст. базується на реаліст. традиції та позитивістському світобаченні і тому у всіх своїх проявах так чи інакше є співвідносним з цією традицією. Тому міфологізм у л-рі цього періоду відрізняється від міфологізму романтиків. З од. боку, під впливом Р.Вагнера та Ф.Ніше культура прагне організувати всі форми пізнання як міфопоет., а з ін., напр., орієнтовані на міф символісти та експресіоністи тяжіють до наук. узагальнень, інколи відкрито беручи їх з наук. концепцій доби. Таким, напр., був вплив вчення К.-Г.Юнга на Дж.Джойса, на творчість ін. представників неоміфол. мист-ва в 20-30 рр. ХХ ст.

Взірлі міфол. роману ХХ ст. дали Дж.Джойс та Т.Манн. Вони є характерними для суч. мист-ва взагалі. Якщо в "Уліссі" міфологізм є символічною інтерпретацією реаліст. поданого життєвого матеріалу, то в романі "Поминок по Фіннегану" повністю ототожнюються персонажі з їх міфол. двійниками (мотиви кельт. міфології). Дж.Джойс користується міфологією помираючого та воскресаючого бога як метафорою циклічності історії, Манн у романі "Чарівна гора" надає перевагу ритуально — міфол. моделям, а сюжет його роману "Йосип та його брати", як і сюжет роману Дж.Джойса "Поминок по Фіннегану", в цілому має міфол. характер. Бібл. сюжет у Манна подається як історизований міф або міфологізований переклад і в цілому протиставляється джойсівській концепції безконечних, позбавлених сенсу іст. процесів, які в циклізованій міфологізації повторюють один одного. Міфологізм Ф.Кafka (романи "Процес", "Замок", новели) проявляється в створенні універсальних моделей людства. В них протиставляються первісний та модерністський міфи. В первісному міфі герой органічно входить в соц. та природне середовище, в модерністському втілена міфологія соц. відчуження. Англ. письменник Д.Г.Лоренс (роман "Пернатий змія") використовує концепцію Дж.Фрезера при створенні міфол. моделі світу. Його міфологізм — втеча в світ інтуїції, своєрідне спасіння від суч. цивілізації. Міфологізм має свої прояви і в поезії ХХ ст. (англо-амер. поет Т.С.Еліот, ірландець І.Б.Йітс, росіяни В.Іванов, Ф.Сологуб, В.Хлебніков та ін.). Дуже активно і широко міфологізація проникає в драматургію ХХ ст. Найяскравішими взірцями такої міфологізації можуть слугувати тетралогія Г.Гауптмана "Атріди", трагедія Ж.Ануя "Медя" і "Антігона", п'єси Ж.Жіроду "Зіґфрід", "Амфітріон", "Електра" та ін.

В л-рі 2-ої пол. ХХ ст. міфологізування виступає не як засіб створення глобальних моделей

світу, а як прийом, що акцентує увагу на певних ситуаціях, образах та колізіях за допомогою прямих та контрастних паралелей із міфологією. Найпродуктивнішими в цьому процесі стали сюжети Одиссеї (А. Моравія "Зневага", Г. К. Кіртс "Повідомлення про Телемаха", Г. Е. Носсак "Некля"), Іліади (у Г. Брауна — "Зірки ідуть своїм курсом", у К. Бойхлера — "Перебування на Борихоммі"), Енеїди (у Г. Броха "Смерть Вергілія", у Х. Боргеса "Видіння битви"), історія аргонавтів (у Е. Лангезера "Подорож аргонавтів із Бранденбурга"), мотив кентавра (у Дж. Агдайа ("Кентавр") та ін. В 50-60 рр. XX ст. бурхливого розвитку набуває поетика міфологізування в л-рах латиноамер. та деяких афро-аз (Ж. Амалу "Габрієла, гвоздика та кориця" — бразилець, А. Карпент'єр "Царство від світу цього" — кубинець, М. Астуриас "Зелений батько" — гватемалець, Х. М. Аргалес "Глибокі ріки" — перуанець та ін.). Широко спирається в своїй творчості на латиноамер. фольклор, доповнюючи його ант. та бібл. мотивами колумбієць Г. Гарсія Маркес ("Сто років самотності", "Осінь патріарха"), Христ.-юдейські мотиви та образи знайшли своє втілення і в л-рі радянських часів ("Майстер і Маргарита" М. Булгакова), а на основі аз фольклору написана повість Ч. Айтматова "Білий пароплав".

В укр. л-рі XX ст. привертає увагу міфосвіт Б.-І. Антонича. Його міфологізування пов'язане з усвідомленим прагненням відродити світогляд сх. слов'ян. Ця позиція чітко вираховується на всіх рівнях побудови автор. міфопоет. моделі світу. Його модель базується в основному на бінарному (міфічному) протиставленні основних параметрів: Хаос (природа) — місто, село — місто, Космос — Хаос і т.д. Все життя в міфологізуванні Антонича постає космічним "обрядом буття" завдяки символічному трактуванню кожного факту земного існування. Але міфологізм Антонича — це не реалізація "натуралістичної свідомості" з її біологізмом та стихійністю, а постійне асоціювання дикої природи з явищами культури. Міфосвіт Антонича складався впродовж усієї творчості поета (зб. "Привітання життя", "Три перстені", "Зелене Євангеліє"). В новітній укр. л-рі міфологічні риси яскраво представлені в поезії В. Барки, в прозі В. Земляка, В. Шевчука, І. Білика та ін.

Ігор Зварич

МІФОЛОГЕМА — чітка наявність у літ. тв. міфол. заг. відомого **сюжету**, сюжетної схеми або **мотиву**. Тобто М. називається така присутність **міфу** в тв., яка структурує його. Подорож Одиссея в "Улісі" Дж. Джойса чи історія Ісуса Христа в "Реліквії" Ж. М. Еса де Кейроша, "Майстри і Маргариті" М. Булгакова або "Пласі" Ч. Айтматова мають безперечний міфол. характер. У XX ст. л-ра дуже широко використовує М. Найчіткішими і найяскравішими втіленнями М. можна вважати **традиційні сюжети** міфол. генези: сюжети про царя Едіпа, про Атлантиду, про Ісуса Христа та ін.

Ігор Зварич

МІФОЛОГІЧНА ШКОЛА — наук напрямок в фольклористиці та літ-знавстві, що вивчає міфологію як джерело нац. культур і перш за все фольклору. Виникла в епоху европ. **романтизму**. На ранній стадії теорія міфу знайшла розробку в книзі італ. мислителя Дж. Віко "Нова наука" (1725). Він висунув концепцію розвитку поет. та проз. мови, тропів з міфу ("кожна **метафора** або **метонімія** — "маленький міф"). Теорія Віко випередила основні напрямки у вивченні міфу: гердерівський та романтизм. Й. Гердер розглядає міфи як елемент нар. творчості, вираження нац. своєрідності. В гуртку енських романтиків під головуванням Ф. Шлегеля виникла ідея про значення міфології для суч. худож. творчості, а також про можливість створення нов. міфології. Романтизм теорія міфу найповніше виражена в праці Ф. В. Й. Шеллінга "Філософія мист-ва" (1803), який вважав міфологію "світом і ґрунтом, на якому тільки і можуть квітнути та зростати витвори мистецтва, ... отримати вираження вічні поняття".

Романтизм етап формування М. ш. отримав розгорнуте вираження у вел. дослідженні історика нім. мови та фольклориста Я. Грімма (1785-1863) "Німецька міфологія" (1835). Іст. і порівн. вивчення мови дало можливість авторові реставрувати сервіч. давнину в мові, міфології, поезії та побуті. Він дійшов висновку про взаємне протиставлення історії та міфології в епосі, виникненні з міфології **казки**, **легенди**. Грімм прагнув визначити методику виявлення міфол. основи худож. тв., спираючись на те, що "поет та художник поступово відступають від древніх взірців і переходять до зображення божественних предметів в міру своїх сил... Прикрашання міфу і є проминанням деяких його рис, гуманізація давн. святих взірців, яке прагне наблизити богів до нашої душі, зробити їх більш людськими і в той же час знайти безпосередній шлях до душі людини". Цим положенням визначався характер еволюції міфа в л-рі, накреслювалися шляхи його дослідження в худож. тв. Романтизм, ідеалізація міфа містила ряд спірних з'явлень, не завжди враховувала різницю між образами міфології та схожими метафорами й уособленнями поетів. Бр. Грімм пояснювали подібність явищ в області фольклору різних народів спільністю їх давн. міфології, "праміфом". І все ж Я. Грімм, його сучасники та учні А. Кун, В. Мангардт (Німеччина), М. Мюллер (Англія), М. Бреаль (Франція), О. М. Афанасьєв, Ф. І. Буслаєв, О. Ф. Міллер (Росія) глибоко вплинули на вивчення культури, дали початок міфол. методі дослідження фольклору. Були закладені засновки порівн. та типол. вивчення міфології і фольклористици, подальшого розвитку М. ш. в їх нац. різновидах. Засновником "порівняльної міфології" є англ. філолог М. Мюллер (1823-1900). Він виводив давні міфи з особливостей первісних мов, що вели до персоналізації явищ природи та створення образів.

Забуті синоніми створювали ґрунт для міфотворчості. Прототипом багатьох міфів стало сонце та пов'язані з ним явища (солярна теорія).

Засновник антропологічної школи Б. Б. Тайлор (1832-1917) висунув теорію антропологічної походження міфів, їх основою вважав ідеї, а не словесні форми, в міфотворчості вбачав вираження первісної "філософії" природи.

Першим представником рос. М. ш. був Ф. Буслаєв (1818-1897). Засновком його дослідження пам'ятників фольклору і давн.-рус. л-ри стає ідея нерозривного зв'язку мови та міфу, мови та нар. оповідання. В дисертації "Про вплив християнства на слов'ян. мову. Досвід історії мови за Остромировим євангелієм" (1848) Буслаєв встановлює два періоди в історії давн.-слов'ян. мови: міфол. (поганський) та христ., коли первісна міфологія починає витіснятися христ. поняттями. Подібність **казок** та оповідей він пов'язував не тільки з запозиченням, але й із заг. законами логіки. О. М. Афанасьєв (1826-1871) у тритомовій праці "Поетичні погляди слов'ян на природу. Досвід порівн. вивчення слов'ян. оповідей та вірувань у зв'язку з міфічними розповідями споріднених народів" (1865-1869) розкрив міфол. основу рос. казок, вказав на значення порівн. методу. Він зіставив різні варіанти **билин** зі спорідненими пам'ятниками та оповідами ін. народів з метою відновлення первісного тексту. Подібне завдання розв'язав О. Міллер (1833-1889) у дисертації "Порівняльно-критичні спостереження над шаровим складом російського епосу. Ілья Муромець і богатирство київське" (1869). Словесність, в його уявленні, містить ряд послідовних шарів, які повинні бути предметом дослідження ("наука нар. словесності є свого роду палеонтологією"). Подібність і принципову відмінність міфу та худож. образу найбільш точно визначив укр. філолог О. Потебня (1835-1891) в "Записках з теорії словесності": "Для нас міф, що приписується нами первісній людині, є лише поет. образ. Навпаки, в міфі образ і значення різні, інакшею чиною образ існує, але самим суб'єктом не усвідомлюється, образ повністю переноситься в значення". З цього положення випливає те, що міфологія минулого в суч. л-рі може бути тільки засобом створення худож. образності.

У XX ст. співвідношення міфів, ритуалу, фольклору та л-ри досліджує **неоміфол. школа** **Микола Нефьодов**

МІФОПОЕТИЧНА МОДЕЛЬ СВІТУ — найбільш узагальнена і спрощена сума уявлень про світ у сер. будь-якої традиції. При цьому враховуються всі елементи цих уявлень у системності та їх операціональних значеннях. Взаємодія людини з навколишнім середовищем є основою створення моделі світу як наслідку реалізації переробленої інформації про довкілля і про людину в ньому. Часто "людські" схеми та структури екстраполюються на середовище і знаходять своє вираження мовою антропоцентричних понять. У М. м. с. реалії космосу злучаються в єдину семіотичну систему, первні якої не мають автономного існування в міфопоет.

свідомості, а тісно пов'язані між собою єдністю названої системи. Тому при вивченні М. м. с. завжди були актуальними проблеми тотожності (механізми становлення і стану традиції на рівні інваріантно-варіантних відносин), які визначають синхронний аспект дослідження, а в діахроному аспекті вивчалися зв'язки між складниками системи та їх іст. перспективами розвитку (зв'язок "логічного" і та "іст.").

Єдність та стабільність М. м. с. прийнято обмежувати космологічним або міфопоет. періодом, тобто до моменту виникнення цивілізації Індії та Китаю, Бл. Сх. та Середземномор'я. Цьому періодові відповідає особливий (протилежний наук. та іст.) тип мислення, який описує світ міфом, ним же вирішує конфлікти та суперечності космосу в міфол. системі. Ця риса міфопоет. свідомості є основою і найхарактернішою. З виникненням цивілізації починається відлік іст. часу з його наук. мисленням, що описує світ на ін. засадах у профанному (іст.) часі.

Окрім особливого типу мислення для цього періоду характерним є також ритуал з його орієнтованістю на безперервне та цілісне (див. дослідження К. Леві-Стросса, М. Еліаде, Г. Франкфорта та ін.), яке з початком іст. часу втрачає актуальність і розвивається, руйнуючись, як всякий **анахронізм**, в поступальному русі хронологічного.

Космологічному періодові в описаній М. м. с. належать перш за все тексти трьох схематичних типів: 1) власне космологічн. схеми, які є основними (**Міф**); 2) схеми, які описують шлюб та родинні відносини; 3) схеми міфо-іст. традиції. Останні включають в себе ті тексти, які умовно можна назвати "іст." переказами — власне **перекази**, **легенди** та міфологізований іст. матеріал (В. Топоров). М. м. с. завжди поєднує у собі нерозривний зв'язок синхронії та діахронії: всі міфи, як і міфологізовані "іст." перекази містять у собі пояснення походження, цим зумовлюють суч. стан і прогнозують майбутнє космосу.

У М. м. с. особливо акцентується увага на тісних зв'язках між макрокосмом та мікркосмом, між природою та людиною. Надто яскраво ця риса виявляється в **замовляннях** та примовах, які базуються на магичних симпатійних і контагіозних зв'язках між людиною та космосом.

Антропоморфні моделювання космічного простору та землі, житла і одягу, посуду тощо виражається в мов. та надмов. рівнях, співвідносячись з назвами частин тіла людини (підніжжя гори, ніжка стільця, келиха, ручка коси і т. п.).

Характерною рисою М. м. с. є також доведена до максимуму орієнтованість на космологізований зміст усіх процесів життя: все співвіднесене з космосом, все ним підтримується, всі сьогоднішні зміни ним пояснюються, а майбутні прогнозуються, бо ним спричиняються. Тому М. м. с. описують Всесвіт настільки універсально, що такі параметри, як простір і час, втілюються у відповідні образи

єдиного континууму — небо, рік, дерево світове і т.п. У зв'язку з цим встановлюються також найбільш сакралізовані точки простору та часу: центр світу, час творіння і т.п. У священні дні (космологізація часу) в священних місцях (космологізація простору) відбуваються ритуали для підтримання безперервності та єдності космосу, для запобігання ентропії та заперечення хаосу.

М.м.с. встановлюють також причинні параметри Всесвіту, які описують і визначають в заг. схемах усе, що існує в космосі, що в ньому виникає і змінюється, тобто йдеться про певний світ. закон (ріта у Давн. Індії, логос у Давн. Греції, Маатт у давн. єгиптян і т. ін.).

Окрім вже названих аспектів, М.м.с. містить в собі етич., кількісні, семантичні та ін. характеристики буття, яке або повністю ототожнюється з космосом, або максимально космологізується у всіх проявах.

М.м.с. базуються на використанні т.зв. бінарних (подвійних) відмінних ознак, за допомогою яких описують світ. Такі ознаки здебільшого включаються в 10-20 пар відповідно з позитивною та негативною семантикою. Ці пари для міфопоет. свідомості є універсальним засобом описування Всесвіту: 1) структура простору (верх — низ, небо — земля, правий — лівий, захід — схід і т.д.); 2) структура часу (день — ніч, весна — осінь, літо — зима і т.д.); 3) описування соц. характеру (чоловічий — жіночий, старший — молодший) і т.д. Правила та механізми описання семантики та структури М.м.с., що зародились та утвердились у надрах космологічного періоду розвитку людства, стали тією основою, на якій базуються не тільки елементарні логічні схеми, але і тропи та **фігури** як поштовх до майбутньої поет. образності. А ритуал у цьому розумінні став основою та початком зародження **драми, епосу та лірики**, танцю та музики, а також ін. родів і жанрів мист-ва, на матеріалі яких, на думку Топорова, часто може бути відтворена архаїчна М.м.с.

Ігор Зварич

МІШАНСЬКА ДРАМА — драм. жанр у л-рі **Просвітництва**, в якому, на противагу династичним, державним і громадянсько-патріотичним мотивам високої **трагедії** або гумор. висвітленню життя серед. соц. верств у "низькій" **комедії класицизму**, зображуються побут і звичаї третього стану, драм. стосунки особистості із сусп-вом. Як жанр просвітницького **реалізму** М.д. представляє не стільки характери, скільки "становище" в сусп-ві звичайної людини, її приватне життя. Заперечуючи вагу знатного походження, М.д. висуває принципи позастанової цінності, особистості гідності індивіда, руссоїстичний культ добродійної "природної людини". Для М.д. характерні інтерес до соц. укладу, побуту демократичного середовища, морально-етична проблематика, дидактична спрямованість, простота **сюжету**, жива нар. мова; у краших

зразках відображені психологія "середньої людини", протест проти соц. нерівності.

М.д., що знаменувала відкритий розрив з естетикою класицизму, зародилася як самостійний жанр у 1-й пол. XVIII ст. в англ. л-рі: "Лондонський купець, або Історія Джорджа Барнвелла" Дж.Лілло (1731), "Гравець" Е.Мура (1753). Дальшого розвитку М.д. набула у 2-й пол. XVIII ст. у франц. і нім. л-рах у творчості Д.Дідро ("Позашлюбний син", 1757; "Батько родини", 1758), М.Ж.Седена ("Філософ, сам того не знаючи", 1765), П.О. де Бомарше ("Євгенія", 1767), Л.С.Мерсьє ("Незможний", 1772; "Суддя", 1774). Реаліст. М.д. в нім л-рі представляють "Міс Сара Сампсон" (1755), "Мінна фон Барнгельм" (1767) Г.Е.Лессінга, "Гьот фон Берлінген" І.В.Гьоте (1773), у Росії "Іменинники" М.Верьовкіна (1774), "Друг нещасних" (1774), "Гнані" М.Хераскова (1775). Теор. обґрунтування М.д. дано у "Гамбурзькій драматургії" Лессінга, "Міркуваннях про драматичну поезію" Дідро, "Про театр, або Нове есе про драматичне мистецтво" Мерсьє, "Замітках про театр" Я.М.Р.Ленца, в естетичні штурмерів. М.д. сприяла зміцненню реаліст. начал у європ. мист-ві.

В укр. л-рі з М.д. межує "Наталка Полтавка" І.Котляревського. На відміну від Дідро, який на перше місце висуває зіткнення ситуацій, і Лессінга, який, нехтуючи фактичною та іст. достовірністю обставин, вимагає зображення типових (родових) характерів, Котляревський прагне показати типові характери у типових нац. обставинах. Зосередження конфлікту у сфері повсякденних людських контактів об'єктивно наближає укр. письменника до відкриття причинних зв'язків між людиною і середовищем, до зображення особистості як сусп. характеру.

Микола Яценко

МОВНИЙ МЕЛАНЖ (фр. *melange* — суміш) — змішування слів з кількох мов у одному висловлюванні. В красному письменстві використовується для передавання мовлення персонажів, здебільшого із сатир. метою змалювання бездумного схиляння перед чужим (напр., англоманія, галломанія). Так у поль. комедії гр. О.Фредра "Чужоземщина": *Bon jour, guten Morgen, good day, skarby, skarby, panie. Jak sie masz? How do you do? Co za przywitanie.* Л.Мартович, змальовує в повісті "Забобон" зх.-укр. попадю Галю Радович, яка вчила в інституті поль. та нім. мови, жодною як слід не володіє, але балакає М. з трьох мов: "Нашо би-м так дуже *гадала* (поль. — балакала). Її чоловік такий... такий *ангелем* (нім. — приємний), такий якийсь чемний, такий *анштендінг* (нім. — пристойний), а в неї рот *ходзі як на коловротку рухається*".

Анатолій Волков

МОДЕЛЬ — (лат. *modulus* — "міра, зразок") — речова, знакова або мислима **система**, що відображає принципи внутр. **структури**,

функціонування та характеристику об'єкта пізнання. Термін М. має кілька значень:

1. У теорії мист-ва — реальний об'єкт, що став предметом худож. зображення (напр., відома письменникові особа, риси якої він втілює у худож. **образі**);

2. У літ-знавстві — зображення, структура яких є в тому чи ін. відношенні аналогом структури літ. явищ або процесів; літ-знавчі моделі можуть мати вигляд наук. текстів (напр., кн. Ю.Лотмана "Структура худож. тексту"), схем (напр., схеми систем літ. комунікації та метакомунікації у працях А.Поповича) або систем знаків (напр., зображення вірша за допомогою знаків "U", " ", "/"). Моделі у літ-знавстві створюються з метою збереження знань і використовуються для пояснення та передбачення.

3. У семіотичі л-ри — іконічний знак (**образ** зображуваного об'єкта) в літ. тв. та літ. тв. як іконічний знак: у л-рі семіотика вбачає одну з моделюючих систем (до них, окрім л-ри, відносять образотвор. мист-во, **міф**, етикет та ін.), стосовно ін. робиться гіпотетичне припущення про набудованість їх над первинною моделюючою системою — природною мовою; особливістю л-ри як вторинної моделюючої системи є те, що вона оперує сукупністю створених засобами природної мови іконічних знаків; певна подібність їх структури до структури конкретних об'єктів (реальних та ідеальних) робить їх М. цих об'єктів; в літ. тв. поєднання іконічних знаків утворює нов. іконіч. знак, що являє собою вище знакове ціле — систему іконічних знаків; ця система становить М. можливого світу;

4. У генеративній (породжуючій) поетиці, яка вважає своїм завданням створення М. літ. явищ та процесів, — кінцевий результат дослідження, зафіксований у наук. текстах, схемах та системах знаків; розрізняють глибинні та поверхневі структури у літ. об'єктах, генеративна поетика виходить з того, що глибинні структури породжуються за твердо діючими правилами та відбивають найсуттєвіші властивості об'єкта моделювання, а поверхневі структури виводяться з глибинних шляхом застосування до них правил трансформації та відображають властивості об'єкта моделювання з точністю до ізоморфізму, тобто до однозначної відповідності між **структурою** М. та структурою об'єкта;

5. У англоамер. **новій критиці** — точно сконструйований об'єкт, що відтворює властивості тв. як "можливого висловлювання" і дозволяє дослідити особливості його структури через використання автором засобів природної мови.

Віктор Зінченко

МОДЕЛЮВАННЯ — непряний, опосередкований метод дослідження об'єктів пізнання на їх **моделях**, якщо безпосереднє вивчення неможливе, ускладнене або недоцільне. Основи М. виникли в природознавстві вже в епоху **Відродження** (в працях М.Галілея), але лише в

XIX-XX ст. перетворюється на заг.-наук. метод пізнання.

У вивченні худож. л-ри поняття М. актуалізується у зв'язку з розвитком **структуралізму**, семіотики і теорії інформації. Раннім його теоретиком виступив франц. лінгвіст Клод Леві-Стросс, який зазначив, що кінцевим етапом структурного і семіотичного аналізу літ. тв. є побудова системи з його складників, створення моделі як цілісного об'єкта дослідження.

Згідно з положенням про витвір мист-ва як своєрідну модель та худож. творчість як різновиди моделі дійсності визначались найважливіші специфічні ознаки худож. моделі. Вона відтворює не весь об'єкт, а певні його сторони, володіє значною здатністю єднати різні ознаки змісту, що моделюється, емоційно-експресивним забарвленням. Це надає худож. моделі, на відміну від наук., широкого смислового, інформативного та естет. змісту. Нім. дослідник Г.Клаус підкреслює здатність моделі виявляти додаткові риси об'єкта, як структурні так і змістовні. Худож. тв. є одночасно моделлю явищ дійсності і особистості автора. Митець хоч і формує модель за логікою своєї свідомості, але і вона нав'язує йому свою структуру.

Введення в літ-знавчу термінологію понять М. і "модель" висунуло проблему їх співвідношення з такими поняттями як "худож. **образ**" та **символ**. З цього приводу в 1960-70 рр. висловлювано різні думки. Так, Б.Глінський вважає, що худож. образ завжди ідеальний, а модель може бути як ідеальною, так і матеріальною. Л.Резніков і А.Синицький співвідношення цих категорій розглядають на основі понять "знак" і "значення". Модель і символ в цьому аспекті є складниками худож. образу. Модель виявляється там, де є конкретна детальна аналогія, коли її будова повторює об'єкт дійсності буквально, як внутр., так і зовн. його ознаки і властивості. Образ більшою мірою продукт уяви митця, втілення худож. умовності. Символ визначається як модель, що пов'язана з об'єктом лише за аналогією в найзагальніших рисах. Співвідношення образу і моделі в заг. структурі тв. залежить від твор. позицій митця. В романах натуралістів, авторів біографічної, наук.-фантаз. прози **структури** тв. моделюють дійсність за аналогією. Романтики, символісти, модерністи з їхнім суб'єктивізмом, тяжінням до умовності віддають перевагу образним структурам.

На думку М.Храпченка, поширення принципів М. на всі області духов. життя випливає з ідеї подібності. Воно не враховує різноманітні шляхи і міру пізнання життя, які виявляються в тв. різних літ. напрямів, не рахується з неоднорідним характером естет. освоєння світу. Тому Храпченко не вважає за можливе визначити синтетичний худож. образ поняттям "модель", а процес його створення М. Т.ч., можна виділити дві позиції: прихильників поширення М. на композиційну структуру всіх жанр. форм і тих, хто вважає, що модель характеризує лише певний структурний тип

тв. Стверджуючи правомірність структур.-функціонального методу, не можна не визнати можливість поширення понять М. та "модель" на структуру худож. тв. різних жанрів. Без сумніву, худож. модель є одним з різновидів худож. образу. Термін цей необхідний не тільки структуралістам, які вивчають л-ру та мист-во як знакову систему, але і для впорядкування класифікаційної термінології образності. Ще до виникнення структуралізму існувала тенденція вважати моделлю структуру тв. назагал, як вищий за обсягом, синтетичний різновид образу.

Проблеми худож. М. тісно пов'язані з типол. та порівн. вивченням л-ри. Розгляд типол. форм **сюжету** й **композиції** здатний прояснити багато проблем худож. М.

Микола Нефьолов

МОДЕРНІЗМ (від франц. *moderne* — сучасний, новітній) — складний і суперечливий комплекс худож. явищ, що визначив магістральні напрями в мист-ві ХХ ст. З самого визначення випливає основна риса М. — прагнення до оновлення існуючих форм та **канонів**, динамізм, бажання відповідати рівневі розвитку суч. світу, досягненням природничих наук, філософії, психології, техніки, комунікації ХХ ст.

Термін М. було вперше вжито стосовно оновлення Католическої Церкви кін. ХІХ ст., згодом — поширено на мист-во. При цьому слід розрізнити:

1) М. в лат.-амер. л-рі — течія на межі ХІХ-ХХ ст., спрямована на оновлення змістовних та формальних складників л-ри, метром якої був Рубен Даріо;

2) стиль "модерн" в європ. архітектурі, образотвор. мист-ві, меблях поч. ХХ ст., що характеризувався еклектичністю та примхливістю форм, витонченістю деталей, гнучкістю ліній;

3) власне М. як широкі та багатоманітне філософ.-естет. явище світ. масштабу в ХХ ст. В зах.-європ. культурологічних дослідженнях цей термін вживається рідко; перевага надається конкретнішим позначенням (**авангардизм**, **експресіонізм**, **сюрреалізм** та ін.). Особливе ставлення до поняття М. існувало в совоєтському мист.-вознавстві, де цей термін наповнювався ідеологічним змістом і означав "заг. кризу буржуазної культури"; його нерідко ототожнювали з поняттям декаданс та **авангардизм**.

Т.ч., однозначно раз і назавжди визначити М. надзвичайно складно. Однак уявляється прийнятним погляд, згідно з яким М. — це узагальнюючий термін для позначення новаторських явищ в мист-ві протягом вже більше ста років, тобто починаючи з останньої третини ХІХ ст. В межах цього феномена слід розрізнити:

1) **декаданс** як перший етап розвитку М., що охоплює низку кризових худож. явищ кін. ХІХ ст., пов'язаних із творчістю епігонів **імпресіонізму**, **символізму**; 2) авангард (авангардизм) — узагальнюючий термін для позначення модерністських явищ в мист-ві 1-ої третини ХХ ст.

(експресіонізм, абстракціонізм, **театр і драма абсурду**, поп-арт).

Такий поділ М., що базується на іст.-хронологічному принципі, не єдино можливий. Існує й типол. підхід до розмежування М. — авангардизм: М. — це те, що вже усталилося, що міцно увійшло в мист-во ХХ ст. і не викликає заперечень з погляду естет. вартості; авангард — пошуки на крайніх межах мист-ва, які ще не закріпилися міцно і які, можливо, ніколи до нього не ввійдуть, залишившись свідченням непродуктивних експериментів

Незважаючи на всю суперечливість оцінок М., його заг.-визнаною й найважливішою рисою є принципово нов. погляд на сутність і призначення мист-ва. Модерністи відкидають аристотелівський принцип мімізису, наслідування природи, що панував за часів Ренесансу до кін. ХІХ ст. Мета мист-ва, за М., не створення копії дійсності, а самовираження митця, витворення нов., самоцінної реальності, інакше кажучи, творення міфів ("Улісс" Дж.Джойса). Тобто, експресивність, міфотворчість, одивднений погляд на дійсність — характерні риси модерністського мист-ва. Взірці для наслідування модерністи нерідко знаходять в первісному та сер.-віч. мист-ві.

Важливою рисою М. є суттєво ін. порівняно з гуманістично-ренесансною, концепція особистості. На місце більш-менш гармонійного співіснування Бога, людини та навколишнього світу М. висуває ідею абсурдності людського буття, невідповідності законів людської логіки і принципів ворожого до людини навколишнього світу, подрібненості людської свідомості, її підкореності підсвідомим імпульсам та інстинктам (романи Ф.Кафки). Суттєву роль у формуванні концепції особистості у модерністів відіграли філос. та психол. теорії А.Шопенгауера, С.К'єркегора, Ф.Ніцше, А.Бергсона, З.Фройда.

Відповідно М. висуває нові мист. засади. Об'єктивність поступається місцем суб'єктивності, цілісність — подрібненості, життєподібність — нежиттєподібності, відображення — символізації та міфотворчості. У малярстві домінують геометризація, розкладання цілісних форм та кольорів на їх складники — аж до повного заперечення фігуративності, відмова від лінійної перспективи та трад. бачення предметів (**кубізм**, **абстракціонізм**).

В л-рі спостерігається прагнення відмовитися від трад. елементів поезики: **сюжету**, **композиції**, характеру, хронологічного принципу побудови тв., ігнорується сош. аналіз та закони людської логіки. На зміну дослідженням цілісної людської свідомості приходять скрупульозне фіксування хаотичного руху людської думки ("потік свідомості" у Джойса, М.Груста, "Тропізми" Н.Саррот), сош. та іст. умови людського буття замінюються описом речевого світу (А.Робб-Гріє, М.Бютор), здійснюються спроби проникнути через сновидіння в світ підсвідомого (сюрреалісти), характер. індивідуальність змінюється комплексом відчуттів.

реакцій, неусвідомлених та алогічних рухів (драма абсурду). Замість хронікальної побудови сюжету постає муз., дискретна, використовується принцип **монтажу**, відбувається зміщення та накладання часових пластів, важливу роль відіграє **підтекст**, поліфонійність.

Назагал М. охоплює широчезний спектр духов. та матеріальної діяльності людини (шо до цього він подібний до **романтизму**), а саме: філософію, теологію, л-ру, літ. критику, лінгвістику, малярство, різьбярство, сценографію, музику, кінематограф і т.ін. — аж до **стилю** одягу, меблів та посуду. І за визначенням, і по суті М. є мист-вом суч. світу. Надумане розмежування М. та **реалізму** — релікт ідеологічного протистояння — не витримує критики з естет. погляду. Це ствердив ще в 60-ті рр. Р.Гароді в кн. "Про реалізм без берегів".

Т.ч., М. — відкрита **система**, що містить у собі різні рівні первні, але об'єднана заг. прагненням до руху, розвитку, трансформації, саморуїнування та самовітворення, а з ін. боку — протистоянням будь-якій канонізації та догматизму. Суттєво й те, що М. цурається нац. обмеженості: так чи інакше він торкнувся духом. життя всього цивілізованого світу ХХ ст., про що свідчить космополітичний склад його найяскравіших репрезентантів: француз А.Матісс, ірландець Дж.Джойс, австр. єврей Ф.Кафка, поляк Г.Аполлінер, аргентинець Х.Л.Борхес, австрієць А.Шьонберг, росіянин В.Кандінський, українець О.Архипенко, іспанець П.Пікасо, каталонець С.Далі та багато ін.

В укр. л-рі тою чи ін. мірою причетними до М. можуть вважатися М.Євшан, М.Хвильовий, В.Домонтович, І.Костецький, поети Нью-Йоркської групи, Київської школи, І.Калинець, Г.Чубай та багато ін.

В укр. літ.-знавстві плідно працюють над дослідженням проблем М. Д.Затонський, Т.Денисова, Л.Єремєєв, М.Ільницький, С.Павличко, Т.Гундорова та ін.

Юрій Попов

МОЛИТВА — звертання до божества, корені якого звикли бачити в первісній магії, в примітивному бажанні відвернути зло й набути блага. Язичницька М. дійсно найчастіше твориться в магичній формі теургії (**замовляння** та заклинання). Але в М., створених на вищому шаблі цивілізованості, особливо ж у ричіші авраамічних релігій (юдаїзму, християнства та ісламу) домінує не "прохання", а пафосна похвала, благословення, ствердження гармонії світу. В М. людина усвідомлює себе як активне, впливове начало Всесвіту, з волею якого рахується божество, і дуже характерно, що зростання обсягу молитовників йде паралельно з розвитком культури взагалі і л-ри, яка витісняє фольклор; власне, М. має не так фольклор.-міфол., як рел.-літ. корені. Симптоматично, що рел.-реформаторські рухи звичайно заперечують змістовність трад. корпусу текстів. Так само симптоматично, що христ. церк. практика накопичує численні тексти М. в ричіші

нов. традиції та створює розгалужену жанр. систему, яка заперечується в добу Реформації. Секуляризована л-ра не завжди зрікається екскурсів у сферу М. (напр., поезія А.Ахматової).

Див.: **Гімнографія**

Семен Абрамович

МОЛИТВА ВІРШОВАНА — лір. жанр. структура якого генетично пов'язана з рел. молитвою, що визначена христ. богословом VII-VIII ст. Іоаном Дамаскіном (трактат "Джерело знань") як "сходження розуму до Бога або прохання потрібного у Бога". Проте на відміну від рел. молитви, переважно сакральної за своїм характером, М.в. являє собою насамперед явище мист-ва. Тому її навряд чи доцільно розглядати як вірш, перекладання рел. молитви (що можливо), хоча вона і входить в систему прикладних жанрів, що відповідають певним життєвим ситуаціям, **епіталама**, **епітафія**, **мадригал** та ін.

Авторство рел. молитви, навіть зберігаючись в сусп. пам'яті, є по суті анонімним, позаяк характер структурних відносин між адресатом і адресантом у ній явно регламентований. У цьому розумінні можна говорити про **жанровий канон** рел. молитви, яка має в собі настанову на тиражне (колективне чи індивідуальне) її виконання.

М. в. є авторською не тільки за іменною назвою, але й за змістом. Особливо очевидним це стає у тих випадках, коли в ролі лір. "двійника" учасників молитовного спілкування виступають явно неканонічні в порівнянні з рел. "персонажі" ("Молитва сталі" амер. поета ХІХ ст. К.Сендберга, "Отче наш, Тарасе всемогутній" Д.Павличка, "Молитва пальми" М.Калитовської). Тому, навіть відтворюючи структурні особливості рел. молитви, а також використовуючи трад. набір її риторичних **фігур** (рефрен, анафора і т. д.), М. в. як жанр, що містить у собі, з од. боку, приклади прямої, стилізаторської імітації рел. молитви (основний корпус текстів), а з ін. боку, факти травестування останньої (напр., "Молитва святош Виллі" шотл. поета ХVІІІ-ХІХ ст. Р.Борнса), характеризується досить широким діапазоном автор. пафосу, що свідчить про структурну гнучкість М. в. як жанру. Це дозволяє їй сполучатися з ін. жанрами (напр., **станси** франц. поета ХVІІ ст. Ф.Малерба "Молитва за короля, що відбуває в Лімузен") і зумовлює її широке розповсюдження в світ. поезії, особливо христ. країні: болг. (Х.Ботев, ХІХ ст.), ганської (Д.Адам-Морті, ХХст), голанд. (Г.Гроші, І.Вондел, ХVІІ ст.), ірл. (Мак Намі, ХІІІ ст.; Мак Ніс, ХХ ст.), кубинської (Н.Гільєн, ХХ ст.), латис. (Аспазія, ХІХ-ХХ ст.), нім. (П.Герхард, ХVІІ ст.; Й.В.Гьоте, ХVІІІ-ХІХ ст.), поль. (Ю.Чеховіл, ХХ ст.), рум. (М.Емінеску), словен. (О.Жупанчич, ХІХ-ХХ ст.), франц. (Ш.Боллер, Г.Аполлінер, П.Елюар), чес. (В.Коцманек, ХVІІ ст.), угор. (Й.Бейза, ХІХ ст.) тощо.

У рос. поезії М. в. представлена іменами С.Шаховського (ХVІІ ст.), Д.Веневітінова, М.Лермонтова, Є.Баратинського, І.Козлова, І.Нікітіна,

Ап. Григор'єва (XIX ст.), М.Гумільова, З.Гіппіус, А.Ахматової (XIX-XX ст.), Б.Окуджави, Ю.Левітанського, А.Вознесенського (XX ст.) та ін. В укр. поезії XVIII ст. дуже своєрідним жанром була пісня-скарга з обов'язковим молитовним зверненням до Бога. Ці пісні написані переважно акровіршем, який містить у собі ім'я їх автора: "Пісня набожна" Інокія Анісія, "Пісня світова" Агапона, "Пісня світова" І.Бачинського, "Пісня про бідного сироту" Р.Корецького, "Пісня о світі" О.Падальського, "Пісня" І.Пастелія, "Пісня світова" І.Пашковського та ін. У подальшому М. в. зустрічається у творчості Т.Шевченка, І.Манжури (XIX-XX ст.), багатьох поетів XX ст.: Б.І.Антонича, М.Калитовської, Р.Кулчинського, О.Лятуринської, Е.Маланюка, Б.Нижанківського, О.Стефановича та ін.

Борис Іванюк

МОНОВІРШ — вірш, що складається з одного рядка, який тяжіє до рит. та змістовної завершеності.

Ритм. "однострока" (В.Марков) створюється звук., або синтаксичний, або власне метр. повторами і є постійною ознакою клас. М. на противагу неклас., який займає проміжне положення між віршем та прозою, тобто відноситься до таких форм, яким В.Бурич дає назву "удетерон" (з грец. "ні те, ні інше"), з грайливою влучністю перейменовану С.Корміловим на "і те, і інше". Метр. репертуар М. досить багатий і розвивається в контексті заг. тенденції практичного віршування. Існують М., написані різними формами нар. версифікації, клас. **силабонтонікою**, **верлібром** тощо.

Деякі віршознавці (напр., І.Качуровський) уважають, що до М. належать не лише окр. тв., але й такі, які завдяки своїй ритміко-синтаксичній та змістовній завершеності набувають статус відносно самостійного худож. цілого і можуть бути вилучені з контексту тв., в якому вони функціонують як його структур. складник. Дійсно, багато вірш. висловів І.Котляревського, О.Грибоєдова, **байкарів** тощо стали "крилатими", не кажучи вже про вірш. **сентенції**, **гноми**, які за своїм характером містять в собі апріорну можливість використання їх в ролі **епіграфів**, **ремінісцентий пародій**, **перифраза** і навіть фольклоризації, тобто усного побутування в культ. середовищі. Але в цих випадках мова може йти лише про те, що подібні вислови набувають значення М., але не є такими за своєю автор. настановою.

Проблематичним є строфічний характер М. Переважна більшість дослідників відмовляє йому у належності до строфічних форм, починаючи їх перелік з двовірша, що відповідає теор. змістовності, як **строфи**, такі М. Усвідомлюючи це, деякі віршознавці (Т.Наварро Томас, І.Качуровський) підкреслюють, що М. лише відіграє роллю міністрофи в **прислів'ях**, **заголовках**, **епіграфах** тощо, при використанні його увел. строфах або строфічних "ланцюгах" (**терцинах**).

М. трад. має місце у мал., як фольклор., так і літ. жанрах (**загадка**, **прислів'я**, **приказка**, віршовані — **афоризм**, **гасло**, **слоган**, **реклама**, включаючи вигукли вуличних торговців, а також написи на будівлях, брамах, візках). До цієї форми О.Квятковський залічує нар. "страждання", тобто невел. пісенки-приспівки, що складаються з двох рядків переважно по 8 складів суміжною римою. Нерідко форму М. мають **епіграфії**, **епіталами**: в суч. авангардній поезії зустрічаються М. з такими жанр. назвами, як "Роман в один рядок", "Роман у народному дусі" (В.Марков).

Гнучкість змістовної форми М. виявляється і в його стильових можливостях, діапазон його мовленнєвого стилю коливається від високої патетики до постмодерністського "чорного гумору". Крім того, він характеризується здатністю до різного роду експериментальних навантажень, що зумовлює зростаючий інтерес до нього, насамперед, з боку авангардистських поетів (В.Каменський, Д.Бурлюк, В.Ерль, Б.Констріктор).

Історія М. починається з фольклор. давнини багатьох л-р не тільки європ. регіонів. Але було б перебільшенням стверджувати наявність усталеної традиції в розвитку цієї форми та її широкого вжитку у поет. практиці. В рос. поезії М. налічує два століття, однак його відродження пов'язане з ім'ям В.Брюсова, який не тільки переклав багато М. ант. авторів, але й був творцем відомого М. "О, закрой свои бледные ноги!". В останній чверті нашого ст. з'являються цілі **цикли** М. (Т.Михайловська) та кн. М. (В.Вишневіський, О.Очеретянський). В укр. поезії М. не прищипився.

Наводимо приклад ст-давн. анонімного М. у пер. І.Качуровського:

Діва вродила Дитя і дівою все ж залишилася.

Борис Іванюк

МОНОДРАМА (від грец. *monos* — один і *drama* — драма)

1. Жанр муз. драми XVIII ст. в якій словесний текст вимовлявся під муз. супровід. Пізніше така М. ввійшла в поняття **мелодрами**

2. Жанр лір. драм. міждродового утворення в якому за допомогою **монологу**-сповіді (рушійної сили драматургічної дії відбувається саморозкриття героя). М. майже завжди одноактовий тв. у якому діє здебільшого лише один персонаж; якщо є ін., то вони активної участі в дії не беруть. М. будується як розповідь героя чи бесіда його з відчужено-присутнім персонажем. М. В основі **композиції** М. — багатоподібно-асоціативно структура, яка керована системою **лейтмотивів**. Існує кілька видів М.: 1) п'єса-монолог, в якій персонаж звергається до глядачів ("Про шкodu тютюну" А.Чехова), 2) драм. мініатюра побудована у формі **діалогу** з безмовним персонажем, що присутній на сцені ("Подорожній" В.Брюсова, одноактівка "Клаудій" з циклу "Імена влади" та "Дві пригоди Лемюеля Гуллівера" польс. драматурга Є.Брошкевича), 3) п'єса, коли промовляє лише один гол. герой, але на кону присутні кілька персонажів

(як у М. франц. драматурга А.Пірона (1689-1773), "Смішний старигань" польс. драматурга Т.Ружевича); 4) М., коли уявний співбесідник знаходиться поза сценою (розмова по телефону — "Уб'ємо мужчину" Е.Радзінського; п'єса з магнітофоном — "Остання стрічка" С.Беккета) або психол. М. Ж.Кокто "Людський голос" (1930), на основі цієї М. драматург написав лібрето однойменної опери для одного жіночого голосу (композитор Ф.Пуленк).

На поч. XX ст. з'являється принципово нов. вид М., побудований на психол. централізації дії. Увага концентрується на суб'єктивному сприйнятті дійсності гол. героєм, ін. персонажі не мають самостійного значення, бо виступають лише я відображення "я" гол. героя, а навколишній світ виглядає так, як його бачення дійсності ("Балаганчик" О.Блока).

До М. наближаються п'єси, в яких ролі кількох персонажів виконуються одним актором. Це — доєскілівська драма (трагедія Феспіда, Фрініха та сатири Пратіна), в якій один актор грав різних персонажів, змінюючи маски. Подібні п'єси були поширені і в ін. країнах, зокрема у Китаї та Японії. Моностави досить часто мають місце на естраді: мініатюри петербурзького (ленінградського) театру "Криве дзеркало" (1908-1931), театр А.Райкіна, Є.Петросяна. Досить близькими до М. є п'єси Г.Гауптмана "Вознесіння Геннеля", М.Метерлінка "Синій птах", Л.Андрєєва "Чорні маски", Я.Стельмаха "Синій автомобіль".

Андрій Близнюк

МОНОЛОГ (від грец. *monos* — та *logos* — слово, мова) — досить довга мова персонажа літ. тв., найчастіше драм., що не розрахована на пряму негайну відповідь чи взагалі не звернена безпосередньо до ін. персонажів, аби одержати від них відповідь. В М. розкриваються переживання персонажа, суперечності його поглядів, складність характеру, оповідається про певні обставини, які не були зображені на сцені, проте мають вплив на дію тв.

Особливістю М. є те, що він досить самостійний і має значну тривалість. Хоча в М. відсутній обмін репліками, проте спостерігаються елементи діалогу: звернення до уявного співбесідника чи до самого себе.

М. типол. поділяються на: 1. М.-оповідь, у якому персонаж оповідає про дії, які вже відбулися чи можуть бути зображені безпосередньо; 2. Лір. М., у якому подано момент із життя персонажа, пов'язаний з сильними переживаннями чи з серйозними роздумами, сповнений емоцій, спостережень, загадок, рефлексій, марень чи фантазій; 3. М.-роздум, у якому персонаж, що стоїть перед дуже складним вибором, викладає сам собі аргументи "за" і "проти" і приймає рішення; 4. Автор. М., коли автор звертається до читача, публіки (один з проявів — репліка *aparte*); 5. Внутр. М., в якому персонаж говорить все, що йому спадає на думку, не дбаючи про логіку

висловлювання, закінченість фраз тощо: зображення емоційного стану є єдино бажаним ефектом. Щодо цього показовими є М. в л-рі сентименталістів. Л-ра XIX ст. широко використовувала М. в усіх типол. різновидах: автор. М. у М.Гоголя, внутр. М. у Л.Толстого, Ф.Достоевського (в останнього вже в ранніх тв. "Двійник", "Зневажені і скривджені"), І.Тургенева, А.Чехова, П.Мирного, І.Франка, Л.Українки, М.Коцюбинського, О.Кобиллянської, В.Винниченка. Найяскравіше внутр. М. був використаний у романі Дж.Джойса "Улісс" (1922) і став відомим як **потік свідомості**. Основою подібного М. є передавання процесу функціонування людської свідомості й психіки в усій їх складності, багатогранності й асоціативності. Своєрідністю внутр. М. (потіку свідомості) є те, що він розгортається в теперішньому часі, в ньому порушуються правила синтаксису, логіки й композиції висловлювання. Він є самостійною композиційною формою, може бути сповіддю. Внутр. М. посідає значне місце в суч. л-рі (М.Груст, В.Фолкнер, Г.Бюхнер, С.Беккет, М.Дюра, П.Гандке, Б.Штраус, Є.Пашковський), бо в суч. тв. увесь текст звернений безпосередньо до реципієнта, отож між ними відбувається діалог. Для такої гри характерні руйнування діалогічної драматургії та перехід у М. Тобто весь текст перетворюється на величезний М. гол. героя, що звернений до читача; 6. Ораторський М. (лекції, судові, політ. та ін. виступи перед публікою), основним призначенням якого є інформування, навчання й переконання. Цей М. будується за законами ораторського мист-ва, що виявляється в стилі, лексичі та аргументації; 7. Обрядовий М. (**молитва**, М. священнослужителя будь-якої віри, звернений від себе чи від імені вірних до Бога), побудований згідно з канонами тієї чи ін. віри.

Андрій Близнюк,
Людмила Волкова

МОНТАЖ (від франц. *montage* — збирання, компонування фрагментів тв. на основі асоціативного зв'язку) — У л-рі прийом М. сформувався на базі кінематографічного мист-ва. На відміну від **колажу** М. — прийом **архітектоніки**, що виявляється у побудові тексту як вільне поєднання відносно самостійних у змістовному плані подій на основі їх автор. тлумачення. Характерними ознаками М. є просторово-часова неузгодженість, асоціативність, фрагментарність та багатозначність взаємодій, розмежованих у сюжетному плані частин тексту. М. зустрічається у Дж.Дос-Пассоса, Ф.Брукнера, Х.Л.Борхеса, Ю.Яновського ("Вершники").

Наталія Лихоманова

МОРАЛІТЕ — один із жанрів зх.-європ. театру Пізнього сер-віччя. Первісно цією дефініцією визначалися будь-які вірш. тв. моралізаторського, алегоричного характеру, навіть не призначені для сцени.

Перші драм. М. виникли у Франції в XIV ст. (творчість Есташа Дешана). Однак вони були позбавлені драм. дії, внутр. руху і досить безбарвні. Розквіт жанру відноситься до сер. XV ст. В М. викривалися пороки і недоліки як людини, так сусп-ва і церкви, прославлялась добродетель. Дія концентрувалася навколо однієї проблеми, характери були відносно індивідуалізовані, проте їх зображення досить наївне. Змістом М. були притчі про несправедливе життя, проповідувалася смиренність, поміркованість, що відповідало дидактичним завданням театру ("Розсудливий і Нерозсудливий", 1439; "Кожна людина", 1493; "Сліпий та паралітик", 1496). Якщо **містерія** змальовувала іст. подію або таку, що на той час вважалася іст., то М. мало в основі факт, взятий із щоденного життя, а елемент **алегорії** виступав у ній на перший план.

Склалися два різновиди М.: "алегоричне М.", в яких всі чи майже всі дійові особи є алегоричними образами, що втілювали ті чи ін. людські якості, сили, абстрактні поняття тощо, і "історії", в яких діють живі особи, іноді, проте, також за деякою участю алегоричних фігур. Використання алегорії дозволяло авторам М. відгукуватися на події сьогодення ("Базельський собор" Ж.Шателена, 1450, де діють Собор, Церква, Мир, Справедливість, Єресь, Фанатики). З'явилися й мотиви антифеод. критики ("Злий, Багач та Прокажений", XV ст.), соц. сатири ("Торгівля, Ремесло, Пастух", XV ст.).

М. сприяло розвитку шерегу драм. жанрів: повчальної **міщанської** (бюргерської) драми, драми, **побутової комедії**, **фарсу** й у сер. XVI ст. воно поступово витісняється цими та ін. жанрами, проте продовжує використовуватися у різних нац. л-рах з тією чи ін. метою. Так, в XVI ст. в Голландії М. слугували пропаганді ідей нац. незалежності у боротьбі проти ісп. поневолення (творчість **редерейкерів**), в Англії і Франції — поширенню гуманістичних ідей **Відродження** ("Чотири стихії" Дж. Растелла, 1519; "Засудження бенкетів" М. де ла Шене, 1507). В Україні М., вірніше різноманітні його елементи, зокрема, алегоричні фігури, існували до XVIII ст. у межах шкільного театру ("Трагедокомедія" В.Лашевського, 1742; "Воскресіння вмерлих" Ю.Кониського, 1747).

Трад. алегоричні персонажі М. перейшли в л-ру Відродження (образ Часу у п'єсі Шекспіра "Зимова казка", Голод, Хвороба, Слава в "Нумансії" М. де Сервантеса) і послужили основою для низки образів світ. л-ри (Фальстаф у В.Шекспіра — це персоніфікований Старий Гріх, Гарпагон Ж.Б.Мольєра — Скупість).

Андрій Близилюк

МОСКВОФІЛЬСТВО — ідейна течія в середовищі укр. верств сусп-ва (гол. чином — серед інтелігенції) в Закарпатті, Галичині й Буковині, що виявилася від кін. XVIII ст. і протривала до поч. XX ст. (в Галичині й Закарпатті — до сер. XX ст.) спочатку як мов.-літ. орієнтація представників

правосл. духовництва або вихідців із цієї соц. верстви на рос. культуру, мову й л-ру. Згодом М. переросло в сусп.-політ. течію як реакція на несприятливі для українців нац. стосунки з поляками в Галичині й угорцями на Закарпатті й пошук захисної сили, якою була в очах москвофілів Росія з пропагованими її урядовими колами ідеями панславизму.

М. почало виявлятися спершу на Закарпатті у вживанні й пропагуванні рос. мови, у переїзді закарпат. культ. діячів до Росії на працю, а молоді — на навчання, у визначенні закарпат. українців як "карпаторусів". Особливо поширилося М. після перебування рос. війська в Угорщині 1849 ідейними провідниками в Закарпатті були А.Добрянський, О.Духнович, І.Раковський. Закарпаття мало вел. вплив на розповсюдження М. в Галичині, надто в 50-х рр. У Галичині ця течія пришепилася під впливом ідей панславизму, одним з ідеологів якого був професор Московського ун-ту М.Погодін. Після відвідин Погодіним Львова (1835, 1839-40) та зустрічі з Д.Зубрицьким тут 1839-40 утворився гурток прихильників об'єднання Галицької Русі з "Великою Руссю", т.зв. "Погодинська колонія": Яків та Іван Головацькі, Б.Дідицький, І.Гушалевиц, М.Малиновський, С.Шехович та ін. У 50-х рр. зміцнилася їх культ. й політ. орієнтація на Росію, хоч за кілька років перед тим вони проголошували єдність русинів із укр. народом. І.Франко, слідом за проф. В.Кошовським уважав, що ще задовго перед Погодіним, в кін. XVIII ст. антиполь. традиція більш свідомої частини укр. духовництва ("рус. повіствва") в'язалася з М. ("Матеріали і уваги до історії австрорус. відродження 1772-1848"). На Буковині М. не мало вел. розповсюдження, бо не діставало підтримки з боку місцевої адміністрації, проте й тут перші об'яви літ. й громадського життя в 1-ій пол. і сер. XIX ст. пов'язані з орієнтацією на рос. л-ру, зокрема в тв. Г.Продана відчутний вплив творчості Г.Державіна, подібний нахил і в його брата В.Продана виявився в описанні. У поч. своєї літ. творчості симпатизував М. і Т.Галіп. Існувала т.зв. червонорус. трійшо поетів, до якої зараховували, окрім Т.Галіпа, ще Ю.Яворського та Д.Вергуна. Москвофілами на Буковині були гімназійні викладачі С.Білінкевич, І.Глібовицький, а також громадський діяч, етнограф і публіцист Г.Купчанко. Серед видатних наук. діячів москвофільської орієнтації трималися І.Свенціцький (у Львові), О.Калужняцький (у Чернівцях) та ін.

Культ. діяльність москвофілів спочатку зводилася до поширення знань про Росію, рос. мови та л-ри, обстоювання етимологічного правопису як іст. святошів. У 60 рр. позиції галицьких москвофілів сформулював редактор газети "Слово" Дідицький: нар. мови вживати у тв. для нижчих верств (селянства), для інтелігенції — ін. тип літ. мови, пов'язаний із книжкою традицією церк.-слов'ян. мови та з рос. мовою. Дідицькому належить анонімна брошура "В один час навчитись Малорусину по великорусски", та на практиці це було не так, що викликало чимало полемічних закидів у незнанні рос. мови і створенні штучної мови, якою ніхто ніде в

світі не розмовляє. Така ситуація призвела до гальмування розвитку літ-го життя на зх-укр. землях, бо л-ра, писана москвофілами, не мала широкого читача і змістом і формою була чужа широкому верствам сусп-ва. Мов. практика М. виявилася в запереченні нар. основи літ. мови і в культивуванні штучної літ. мови — язичі.

Пресовими органами москвофілів на Закарпатті були газ. "Церковная газета" (1856-58), "Церковный вестник" (1858), в Галичині — "Слово" (1861-1887), "Русская Рада" (1871-1912), "Наука" (з 1871), "Галичанин" (1893-1913), "Русское Слово" (1890-1914) та ін., на Буковині — "Православна Буковина" (1893-1901), "Буковински Вѣдомости" (1895-1909), "Православная Русь" (1909-1910) та ін.

Спричинена недостатнім рівнем нац. свідомості українців, згодом ця течія всіляко підживлювалася з боку рос. урядово-дипломатичних кіл в Австро-Угорщині. Це виявлялося у фінансовій підтримці громадських, в т.ч. й студентських культ. товариств, виділенні різноманітних стипендій для навчання в Росії, субсидіях на галицькі видання, які пропагували ідеї панславизму. Під впливом М. перебували такі громадські інституції, як "Ставропігійський ін-т", "Народний Дім у Львові", Галицько-руська Матиця, "Общество им. Качковського", "Руська Бесіда" (у Чернівцях).

З поч. XX ст. М. набирає деладі яскравіших ознак політ. течії. Очолюване представниками молодшого покоління "новокурсників" В.Дудикевичем та Д.Марковим стало на позиції повної нац. та культ. єдності з росіянами і рос. мовою й культурою. Відомим іст. фактом є внесення до порядку нарад Віденського парламенту в липні 1907 справи заведення рос. мови у сер. і вищих школах Австрії, рос. лекторату у Віденському ун-ті, кафедр рос. мови у Львові та Чернівцях, подане депутатами-москвофілами на чолі з Д.Марковим. Після 1-ої світ. війни М. існувало переважно як політ. течія в Галичині, хоч і було відновлено діяльність товариств "Народний Дім у Львові", "Ставропігійський ін-т", "Общества им. Качковського", мало вплив в Закарпатті, значніший — на Лемківщині. На Буковині М. занепало і як культ., і як політ. течія.

Людмила Ткач

МОТИВ (нім. Motive, франц. motif, від лат. moveo — рухаю) — відносно стійкий формально-змістовний складник худож. тв. Поняття М. та його усвідомлення має тривалу історію, яка започаткована ще Аристотелем в "Поетиці", хоч сам термін М. у Аристотеля не вживається. Грец. еквівалент лат. motivus — kinetikos використовувала сер-віч. філософія для позначення "приводу", "рушійної сили" якоїсь дії (інакше також порівняти функціонування терміну М. у сфері **риторики** (напр., судового красномовства)).

У нові часи поняттям М. по суті оперував Г.Е. Лессінг у порівн. дослідженні франц. та англ. драми; каталогізацією сюжетних М. займалися брати Грім, відшуковуючи єдиний для різнонац.

фольклору праміф; численні варіанти М. проаналізували Л. Улланд, К. Мюлленгоф у дослідженнях нім. казок. Все це вимагало теор. обґрунтування М. та споріднених понять. Так, школа В.Шерера кваліфікувала М. як найменшу одиницю матеріальної структури тв.; В.Дільтей у відповідності до свого "духов.-іст. методу" визначав М. як психол. подію, що слугувала поштовхом для створення худож. феномену; О.Вальцель та Ф.Гундольф розглядали М. як матеріальне вираження проблеми тв.; як постійно повторювану у тв. ситуацію розумів М. В.Кайзер, визначення різних видів М. (основний, рамковий, побічний) запропонував Р.Петч тощо. Не обійшли увагою поняття М. З. Фройд та його послідовники, ототожнюючи М. з підсвідомою настановою душі, яка реалізується в сюжетній долі літ. героя.

Суч. розуміння М., однак, характеризується недостатньою теор. визначеністю, через що термін вживається в різноманітних значеннях. Так, говорять про соц., філос. та ін. М. у тв. того чи ін. автора, фактично зливаючи поняття М. з "проблематикою творчості". Може відбуватись ототожнення М. з темою (напр., морального відродження), у тому числі з т.зв. вічною темою (кохання, смерті та ін.), або подією, коли визначають **фабулу** як "сукупність мотивів у їх логічному причинно-часовому зв'язку" (Б.Томашевський). Абстрагуючись від рецесивних подробиць, можна виділити два підходи до визначення М. Перший пов'язаний з уже вказаною етимологією слова, другий базується на розумінні М. в музиці як найменшої муз. одиниці. З муз. в літ. вжиток термін М. увів Й.-В.Гюте (див. **Лейтмотив**).

Дослідження М. як літ-знавчої категорії в слов'ян. філології пов'язане перш за все з ім'ям акад. О.Веселовського, на основі праць якого можливими виявляються обидва вказані трактування М. З одного боку, "мотив виростає у сюжет", що дозволяє розуміти під М. "зерно сюжету", "формулу, яка породила сюжет". З ін. — Веселовський говорить про **сюжет** як "комплекс мотивів", що дає право вбачати в М. "елемент, складову частину сюжету". Насправді наведені погляди не суперечать один одному: якщо М. дійсно передувало сюжетові в процесі становлення останнього, то М., звичайно, виступає "зерном сюжету"; якщо ж аналізувати певний сюжет у композиційній завершеності, то його можна розглядати як "комплекс мотивів". Щоправда, положення про первинність М. відносно сюжету не видається з часів Веселовського таким безперечним, про що свідчить, наприклад, праця В.Шкловського "Про теорію прози". Визначення Веселовським М. як "найпростішої, нерозкладуваної оповідної одиниці, що образно відповіла на різні запити первісного розуму чи побутового спостереження", на суч. етапі не може задовільнити літ-знавців. З "нерозкладуваністю" М. не погоджувався В.Пропп, доводячи, що М. "змії викрадає дочку царя" "розкладається на чотири елементи, з яких

кожен окремо може варіюватися" ("Морфологія казки"). Крім того, положення про "запити первісного розуму" стосується тільки фольклор та міфол. М. і не враховує М., що виникли (і виникають) в епоху цивілізації, не говорячи вже про М., носіями яких виступають конкретні іст. особистості, чиї образи традиціоналізувалися у л-рі (Сократ, Александр Македонський, Ж.д'Арк). Незмінним, однак, залишається розуміння М. в іст. поетиці як формули, в якій образно закріпились типові ситуації, дії, характери тощо. На відміну від історичної-типол. досліджень, в роботах суто теор. характеру термін М. може вживатися для позначення "теми нерозкладуваної далі одиниці тексту" (Б.Томашевський): "вечоріло", "Сократ випив отруту" тощо, або ж архетипного образу, що містить елементи символізації (дорога, пустеля та ін.).

Розмаїття поглядів на М. змушує шукати в самому М. здатність провокувати різні трактування, що й зробив Б.Путілов у працях "Мотив як сюжетоутвірний елемент" та "Героїчний епос і дійсність". М. існує на декількох рівнях, а тому водночас виконує "принаймні три постійних функції: конструктивну, динамічну та семантичну; він входить до складників сюжету, він виступає як організований момент сюжетного руху та несе свої значення, від яких залежить зміст сюжету" (Путілов). Надзвичайно важливою є також функція продукуюча, яка зумовлена здатністю М. до трансформаліції. Структурна неоднорідність М. вимагає поділу їх на типи. Путілов пропонує таку класифікацію:

1) **Мотив-ситуація.** Має переважно експозиційний характер, виконуючи "ввід" героїв у оповідь. Разом з тим, "сюжетне значення мотивів-ситуацій ширше: вони складають той просторово-часовий континуум і задають ті стосунки між персонажами, в межах яких виявляється основна сюжетна колізія".

2) **Мотив-мовлення.** Виступає у вигляді **монологу, діалогу, репліки, листа** та ін. Характеризується меншою порівняно з ін. М. самостійністю: може бути статичним, якщо пов'язаний з М.-ситуацією, та динамічним, якщо пов'язаний з М.-дією, що становить третій тип.

3) **Мотив-дія.** "Сюжетні одиниці, що фіксують динамічні відрізки сюжету, пов'язані з просторовими та значущими часовими переміщеннями персонажів, з їх активністю, тобто моменти безпосередньо дієві: для їх позначення може також вживатись назва "М.-епізоди".

Нарешті, ще два типи — "М.-описи" та "М.-характеристики" — не виконують власне сюжетоутвірних функцій, але безперечною є їх змістовна роль. Наведений перелік, може змінюватись. Слід зауважити, що М. мандрують у часі й просторі і переосмислюються кожною наступною добою. Поряд з фольклор. та міфол., багато власне літ. М. стійко закріпилися в культ. досвіді людства.

Олександр Бойченко

МУЗИКА І ЛІТЕРАТУРА — види динамічних мист-в, що існують за ідентичними

закономірностями ритміко-мелодійно-словесного інтонування (термін Б.Асаф'єва; **Ритміка, Мелодика**). Виразальні можливості М. вважаються ширшими від Л. — гол. чином завдяки гармонії у М. Проте, відсутність слова у багатьох муз жанрах обмежує зображальні можливості М., які властиві переважно Л. Муз. твори сильніше впливають на емоції людини, Л. апелює до почуттів і розуму водночас.

М. і л. були органічно поєднані у давн. синкретичному мист-ві. Наявність багатьох архаїчних малюнків-ідеограм, розвиток ієрогліфіки на Сх. свідчать про те, що колись **малярство і Л.** розвивалися разом, поки їх шляхи не розійшлися. Поєднання музики, танцю і слова в первісних народів також можна довести. Проте, конкретний період виникнення М.і л. як окр. видів мист-ва визначити важко. В історії людства протягом останніх тисячоліть М. і л., розвиваючись як самостійні види мист-ва, постійно знаходилися у взаємодії, взаємовпливі.

Існували дуже цікаві форми — напр., мотет XII — XIV ст., в якому одночасно виконувалося декілька різних мелодій на один або декілька різних текстів.

Фольклор різних народів дає багато зразків взаємодії слова і М. Кавк. **ашуги**, казах. **акини**, укр. **кобзарі**, рос. гуслири супроводжували акомпанементом співання трад. чи власних текстів.

Існують численні пісенно-танцювальні, пісенні та муз.-драм. форми у фольклорі та професійному мист-ві — напр., грец. **епіталама**, андалузька "канте хондо", циганські танцювальні, укр. **колодійка**, слов'ян. **колядка**, білор. ляноніка, рум. **дойна**, сер-віч. хорал, італ. багатоголосна **канціона** XV-XVI ст., прованс. **балада, серенада** XVII-XVIII ст., нім. зінгшпіль, **романс** XIX ст.

З XVII ст. починається розвиток вел. літ.-муз. та муз.-драм. форм — кантати, ораторії, опери, оперети. Треба зазначити, що впродовж майже трьох століть текст вищезгаданих жанрів мав меншу худ. вагу порівняно з музикою.

У XX ст. відбувається посилення ролі тексту у муз.-літ. тв. — італ. естрадний пісні у її краших зразках і особливо в англо-амер. рок-музиці. Виникають нові форми мелодекламації. Звертають на себе увагу такі твор. експерименти, як "Поеторія" Р.Шедрина та ін. Відбувається своєрідне повернення до синкретизму на нов. витку "іст. спіралі" — процес рівноправного, органічного поєднання М. і л.

Див. **Интерсеміотика, Література та інші мистецтва.**

Валерій Юрушкевич

МУЗИЧНА ДРАМА — 1) Одна із ранніх назв опери, що з'явилася на межі XVI-XVII ст. в Італії. У сер. XIX ст. це поняття актуалізується у теор. працях Р.Вагнера, який виступив проти розважального характеру опери у статті "Опера та драма": "Помилка в жанрі опери полягає в тому, що засіб вираження (музика) стала її метою, а мета вираження (драма) — засобом". Розглядаючи

творчість та творення як область кохання, Вагнер пише про гармонійне поєднання поет. **образу** як чоловічого начала та жіночого муз. начала у М.д. Він намагається наблизити свої опери за побудовою до **драми** ("Трістан та Ізольда", "Парсифаль", тетралогія "Перстень Нібелунга"), а також виокремлює як муз.-драм. жанр муз.-міфол. драму, у якій злиття муз. та драм. мист-ва відбивають уявлення про певні трад. міфи та інтерпретації їх автором.

2) **Драм. тв.**, у якому структуротвірна роль відводиться музиці (вокальній чи інструментальній). Зразки такої М.д. знаходимо у муз. театрі Китаю, катол. **літургійних драмах**, давн. інд. театрі. До М.д. також наближені театралізовані **містерії** доби **Відродження**.

3) **Жанр**, різновид опери драм. характеру, що містить у собі певні жанр. доміанти драми, на відміну від коміч. (муз. комедія) чи епіч., казкової опери. Напр., нар. М.д. М.Мусоргського "Хованщина", "Ріголетто" Дж.Верді, "Кармен" Ж.Бізе, "Іван Сусанін" М.Глінки.

Наталія Лихоманова

МУНАЗАРА (араб. — сперечання, диспут) — поет. жанр у л-рах Бл. та Сер. Сх. М. розгортається як своєрідні дебати між двома уявними суперниками, кожен з яких намагається довести свою перевагу за допомогою логічних доказів, посилань на авторитети тощо; як правило, суперечку вирішує третейський суд. Часто М. виступає складником (або у формі **касиди** (в таких випадках диспут завершується виславлянням тієї особи, котрій касиду присвячено) або — вже як відносно самостійний тв. — приєднується до **масневі**). Найдавні. з відомих прикладів М. є перс.-тадж. поема "Ассирійське дерево" (III-IV ст.), побудована як словесне змагання між козою та пальмою за право вважатися кориснішою для людини. М. у клас. вигляді формується в X-XI ст. в перс. л-рі: п'ять М. Асаді Тусі, "диспутантами" в яких виступають відповідно Ніч і День, Спіс і Лук, Небо й Земля, гебр і мусульманин, араб і аджам; використовують М. Унсурі (касида, XI ст.), Аріфі (масневі, XIV ст.) та ін. В узб. л-рі жанр представлений "Сперечанням Банга й Вина" Юсуфа Амірі (XIV-XV ст.), "Сперечанням музичних інструментів" Ахмаді (XV ст.), "Луком і стрілою" Якіні (XV ст.) та ін. Про популярність М. свідчить і те, що навіть наук. трактати іноді отримували муназарні назви ("Сперечання двох мов" Алішера Навої). Під впливом М. написано й проз. "Сперечання султана Зими і пана Весни" тур. письменника Лямії (XV-XVI ст.).

Поширення перс. л-ри на закавказький регіон значною мірою зумовлює появу таких тв., як "Гашиш і вино" та "Сперечання плодів" азерб. поета Фізулі (XVI ст.), "Сперечання Землі та Неба" вірм. поета Нерсеса Мокачі (XVII ст.) та ін.; у XVII-XVIII ст. багато подібних до М. тв. з'являється в груз. л-рі: "Сперечання вина і вуст" Теймураза I, "Сперечання дня і ночі" Теймураза II, "Сперечання Теймураза й Руставелі" Аріла II Баграціоні та ін.

З іст. причин М. проникає через Закавказзя навіть у рос. л-ру ("Сперечання" М. Лермонтова).

Проблемним залишається питання про зв'язок М. з європ. **тенціоною**: погляди Г.Ете, С.Бертельса, Я.Ріпки та ін. авторитетних дослідників сх. л-р з цього приводу однак не відзначаються. Разом з тим очевидно, що в різних культ. регіонах агональний принцип з найдавні. часів відіграє важливу жанротвірну роллю, то ж і типол. подібні до М. тв., зустрічаються чи не в усіх нац. л-рах світу.

Олександр Бойченко

МУЗІКАЛ (англ. *musical play* — муз. вистава) — популярний муз. синтетичний жанр, який виріс із таких театр. форм, як **буфонада**, вар'єте, **бурлеск**, **водевіль**, а також із коміч. опери, оперети і зінгшпіля та, зокрема, амер. баладної опери і поєднує в собі драму, музику, спів, хореографію. По суті являє собою муз. комедію переважно на дві дії з ослабленими елементами драм. сюжету, нерідко витриманий в іронічному ключі. Хоча лібретто М. й виникають, здебільшого, на літ. основі (драми В.Шекспіра, Б.Шоу, романи М. де Сервантеса, Ч.Дікенса, В.Гюго, О.Дюма-батька, Ж.Верна тощо), однак домінує в них чисто видовишний момент — сольні співані номери, **зонги**, хорові й танцювальні партії, репризи, велетенські пишні декорації тощо. М. створюються, як правило, при тісному співробітництві лібреттиста, композитора, аранжувальника, режисера, співаків, танцюристів і акторів і незрідка стають блискучими досягненнями шоу-бізнесу.

М. склався у 20-30-х рр. XX ст. у США, передусім на Бродвеї, і після 1945 р. через Англію потрапив на європ. континент. Розквіт жанру припадає на 1950-60 р.р. Найвідоміші М. — "Оклахома" (1943) Р.Роджерса, "Цілуй мене, Кет" (1949) К.Портера, "Поргі і Бесс" Дж.Гершівіна, "Моя чарівна леді" (1956) Ф.Лоу, "Вестсайдська історія" (1957) Л.Бернстайна, "Скрипаль на даху" (1960) Дж.Бока, "Хелло, Доллі" (1964) М.Стюарта, "Людина з Ламанчі" (1965) М.Лі та ін. Створювалися М. і поза межами США. Так, в Росії були написані М. "Бременські музиканти" (1968), "Дульсінея Тобоська" (1972), "Тіль" (1974) Г.Гладкова, "Мій брат грає на кларнеті" (1968) О.Фельцмана, "Весілля Кречинського" (1973) О.Колкера, "Три мушкетери" (1977), "Діти капітана Гранта" (1987) М.Дунаєвського. Більшість популярних М. екранізовано в Голлівуді ("Моя прекрасна леді", "Мері Поппінс", "Звуки музики", "Мила Чаріті" "Кабаре" та ін). Завдяки участі відомих акторів, такі екранізації нерідко мають шалений успіх. З 1960-х р.р. поступається місцем нов. жанру — рок-операм; перша з них "Волосся" (1967) Дж.Макдермота, найвідоміша "Ісус Христос — суперзірка" (1971) Е.Л.Веббера.

Досить часто М. використовували в трансформованому виді **традиційні сюжети та образи** (Пігмаліон, Ромео і Джульєтта, Дон Кіхот).

Анатолій Волков

Петро Рихло

НАВЧАЛЬНА ДРАМА (нім. *Lehrstücke*) — жанр різновид *дидактичної драми* ХХ ст. Поява такого жанру пов'язана з ім'ям Б.Брехта: "Баденська навчальна драма" (1929), "Вища міра" (1930), "Той, що казав так, і той, що казав ні" (1930), "Виняток і правило" (1930), "Свята Іоанна, Боєн" (1930), "Мати" (1932) та ін. з'явилися, коли фашизація Німеччини стала реальністю. Доконечною була потреба політ. просвітити, "витверезити" глядача. Отож Н.д. була мист. відповіддю на вимогу часу. З приводу своєї п'єси "Мати" Брехт писав:

Завданням своїм я поставив:
про значну історичну постать розповісти
Невідомим бійцям з авангарду людства.
Для наслідування.

(пер. Л.Череватенка).

Н.д. орієнтувалася на худож. досвід різних жанрів сер-віч. дидактичної драми, синтезувала їх набуток. У *літургійній драмі*, *міраклі*, *містерії*, *мораліте* широко використовувалася дидактичний первень. Н.д. взяла з цих жанрів засаду ідеологічно скерованого проповідництва, але зняла рел. моралізаторство та проповідь рел. правил та морально-етич. норм. Певні худож. відкриття були використані із досвіду *шкільної драми*: сповіщення задалегідь про наступні сценічні події, самохарактеристика персонажів, часом перевага оповіді над дією.

В Н.д. багато дидактизму, акцентованого моралізаторства, раціонально-абстрактного. Така націленість худож. пошуку була спричинена намаганням просвітити свідомість людини, на місце містики і ірраціонального (що активно культивував, напр., фашизм) поставити віру в людський розум і в його невичерпні можливості. Якщо в трад. дидактичній драмі експлуатував (подекуди нещадно) емоційну надмірність, то Н.д. адресується передусім розумові, а якщо навіть і емоціям, то "емоціям, які є класово окресленими" (Брехт). Н.д. набувають одверто агітаційного, пропагандистського характеру (як свого часу "сині блузи" в Росії післяжовтневого періоду, або ж "політ. театр" Е.Піскатора в Німеччині 30-х рр.). Відбувається історизація зображуваного: проста людина, конкретна (навіть побутова) подія постають як іст. Підсилюється роля хорів, як рупору автор. ідей і як засобу політизації глядача.

Органічною рисою Н.д. була сухуватість — прямиий наслідок беззастрешної переваги "навчального" над худож., але вона стала першою сходинкою для творення *епічної драми*, її твор. лабораторією. Саме в епіч. драмі з вел. худож. силою було зреалізовано низку засад, що пройшли першовипробування в Н.д.

Андрій Близнюк

НАГАУТА (япон. — довгий вірш) — тверда вірш. форма, що виникла ще в VIII ст. Сперше являла неунормований силабічний вірш, що він мав більш

ніж п'ять рядків. Згодом Н. канонізувалася як семивірш з унормованим (за кількістю складів) чергуванням рядків (5-7-5-7-5-7-5). Ін. назва хоку (не можна плутати з *хайку*). Починаючи з VIII ст. окр. Н. поряд з моногарі інкрустувалися в текст проз пам'яток.

Укр. мовою Н. найбільше перекладав О.Масикевич ("Місяць над Фудзі, 100 японських хоку", 1970).

Анатолій Волков,
Наталія Карякіна

НАЙМИТСЬКІ ПІСНІ — група пісень станового циклу, що є лір. сповіддю наймита. Найпоширеніші теми цих пісень — бідкування на чужині, туга за родиною, нарікання на долю, тривожні думи про родину, жаль за змарнованим життям. Часто зустрічається звернення з докором до матері, яка віддала дочку в найми межі чужі люди: "Мати ж моя, мати мила, нашо ж ти мя породила?" Укр., білор. та поль. Н.п. характеризуються спільними мотивами, поет. структурою та змістом. Напр., укр. пісня "Ой боже мій, боже з високого неба", де наймичка відраєз тоненьку скибку хліба й, плачучи, з'їдає його нишком за дверима, має свої білор. та поль. варіанти. Білор. варіант:

Не дай жа мне, божа, заслужного хлеба,
Бо хлеб той заслужни. ен вельмі натуужны.

Поль. варіант:

<i>O boże, mój boże</i>	<i>Bo ten chlebek służebny,</i>
<i>Z nieba wysokiego</i>	<i>Krwawo wyrobiony,</i>
<i>Wspomóż mnie, boże</i>	<i>Malo dziesięć razy</i>
<i>Z chleba służebnego.</i>	<i>Co dzień wymieniony.</i>

Багатьма мотивами Н.п. переплітаються із сиритськими, бо саме сиротам найчастіше доводилося йти в найми. Сирота порівнюється із одинокою пір'їною, що літає по світі, свою долю наймит-сирота виражає плачем, який у піснях супроводжується тужливим куванням зозулі. Контрастно зіставляється життя багачого сина і наймита, вечеря хазяйська і наймитська:

Багачий син по обіді їде до корчми пити,
Бідний наймит ціп піл паху, їде молотити.

Мотиви Н.п. часто відбиваються в укр. л-рі: у поезії Т.Шевченка («Гірко-важко в світі жити», «По діброві вітер віє», «Породила мати сина», «Ой одна я, одна», поема «Наймичка»), поеми І.Франка («Наймит», «В горю, гризоті і бідності»), повість "Бурлачка" І.Нечужа-Левицького, оповідання Марка Вовчка та ін. В укр. фольклорі важко відмежувати Н.п. від *бурлацьких пісень*

Наталія Лихоманова

НАПИС ВІРШОВАНИЙ — один з прикладних лір. жанрів. Тематичний зміст цього жанру значною мірою зумовлений семантикою предмета (реального або умовного), на якому чи з приводу якого створений Н.в.: надгробок (*Епітафія*), книга, винний ріг, зброя, стіна храму, статуя та ін. Вірш. об'єм та строфічна форма Н.в. не регламентовані (від *афоризму* до композиційно розгорнутих тв.). Багато Н.в. мають характер

"вірша на випадок", зокрема, спрямовані на конкретного адресата, і в цих випадках вони набувають функціонального значення, типол. близького до таких "підносних" жанрів, як *панегірик*, *епіталама*, *мадригал* та ін., а також до *вірш. епістоли*.

Європ. традиція Н.в. починається з ант. *епіграми*, хоча цей жанр широко представлений і в ліриці Ст-давн. Сх. До зразків Н.в. відносяться такі: "Пишу на стіні келії вчителя І" кит. поета VII-VIII ст. Мен Хаожаня, "Напис на стіні Храму західного лісу", "Напис до картини з зображенням сороки на засніженому даху" кит. поета XI ст. Су Дун-по, "Напис в старовинному дусі на віялі" кит. поета XIII-XIV ст. Цяо Цзи, численні написи на церк. будівлях, книгах, предметах ужитку сер-віч. лат. поетів Альдехейма (VII-VIII ст.), Алкуїна (VII-VIII ст.), Ангільберта (VII-VIII ст.), Страбона (IX ст.), Теодульфа (VIII-IX ст.), якому належать також Н.в. до виданих ним же Біблій, "Напис на могилу Доменіко Греко" ісп. поета XVII ст. Л.Гонгори, "Напис на офіційному папері, котрий наказував поетові "служити, а не думати", "Напис на банкомому квитку" шотл. поета XVIII ст. Р.Бьорнса, "Напис" (на храм) та "Напис на примірникові "Божественної комедії" В.Гюго, "Присвята Марі Дюрваль на форзаці "Дружини маршала д'Анкра" А.Вінї, "До портрету Оноре Дом'є" та "На картину "Тассо в темниці" Ежена Делакруа" Ш.Бодлера (Франція, XIX), "Напис на зворотному боці дзеркала" Р.Борхарта (Німеччина, XX), "Напис на "Вибраному" рос. поета А.Вознесенського, численні написи на винному розі аварського поета Р.Гамзатова та ін.

Борис Іванюк

НАПРЯМ, ТЕЧІЯ — гол. одиниці членування та упорядкування мист., зокрема, літ.-худож. процесу; сукупності культ. явищ, які об'єднані спільною сук. програмою, типол. подібністю тв., системою *запозичень*, зближень та паралелей. Ця спільність зумовлена перш за все естет. чинником, але певною мірою суттєвою також є близькість світовідчуття митців, спорідненість соц.-іст. та нац. умов.

Найбільш значною одиницею є напрям, що тісно пов'язаний з категоріями *стилю* та *методу*. Це спонукало деяких дослідників ототожнювати ці поняття. Проте Н. є місткішою категорією, оскільки містить в собі не тільки естет. складник (стиль), але й ширше коло явищ духов. життя, так напр., романтизм на поч. XIX ст. виявився в л-рі, музиці, малярстві, філософії, політ. економії, історії, філології, світовідчутті тощо; те ж саме характерне для модернізму ХХ ст.

Формування Н. припадає на Нов. час (межа XVI — XVII ст.), коли худож. творчість остаточно відокремлюється від ін. сфер духов. буття. Особистість починає відігравати все важливішу роль у сусп.-ті, у митця з'являється можливість вільного вибору між тою чи ін. життєвою та твор. позицією.

Цілком однозначно в історії европ. культури XVII-XX ст. можна виділити "великі" напрями: **бароко**, **класицизм**, **сентименталізм**, **романтизм**, **реалізм**, **модернізм**. Дискусійним виявляється питання про естет. цілісність таких Н., як ренесансний та просвітницький реалізм, явно ідеологізований є розмежування реалізму XIX-XX ст. на "крит." та "соціалістичний". Назагал проблема реалізму як напрям та методу в мист-ві залишається однією з найскладніших та невизначеніших з ест. т.з.

Даючи характеристику Н., слід враховувати:

1. Час і місце, де склався та функціонує Н. (напр., класицизм сформувався наприкін. XVI ст. в Італії, найяскравіше проявився у Франції XVII-XVIII ст. та розповсюдився майже по всій Європі впродовж XVII — поч. XIX ст.).

2. Певні соц.-іст. засновки постановки Н. Той же класицизм був притаманний країнам з жорстко централізованою системою влади та ієрархічною структурою сусп.-ва (Франція, Росія). Сентименталізм був пов'язаний з розвитком буржуазних відносин та з виникненням т. зв. приватної людини.

3. Філософ.-світоглядну домінують Н. Філософ. базу класицизму був раціоналізм Р.Декарта, сентименталізму — сенсуалізм Дж.Локка, модернізму — вчення А.Шопенгауера, Ф.Ніцше, А.Бергсона, З.Фрейда.

4. Естет. доктрину, більш-менш послідовно викладені основні естет. принципи Н. ("Поетичне мистецтво" (1674) Н.Буало, "Маніфест символізму" (1886) Ж.Мореаса, "Маніфести футуризму" (1909-19) Ф.Марінетті, "Маніфест сюрреалізму" (1924) А.Бретона тощо).

5. Самовизначення митців як репрезентантів певного Н. Проте в історії л-ри були випадки, коли митці ототожнювали себе не з тим Н., до якого пізніше були зараховані, напр., Стендаль апелював до романтизму, але з суч. т. з. його творчість належить до реалізму.

6. Коло відображуваних життєвих явищ (улюблена тематика). Моральні проблеми домінували у класицизмі, соц. — у реалізмі XIX ст., психологізм та індивідуальна свідомість цікавлять реалістів та модерністів ХХ ст.

7. Коло героїв. Вищі аристократичні верстви сусп.-ва зображуються у класицизмі, сер. клас — буржуа-ідеалізується в сентименталізмі, бунтар-одинак — характерний герой романтиків.

8. Тип побудови *образу*. Ідеалізація та певна схематизація (однобічність) характеру притаманні класицизму, індивідуальність (різномісність) характеру реалізму XIX ст., міфологізація — модернізму.

9. Особливості *композиції*. Строгість та чіткість побудови твору в класицизмі; фрагментарність, недовомовленості, "романт. довготи", техніка таємниць — у романтиків; *потік свідомості* та *підтекст* — у модерністів.

10. Мов.-стиль. особливості. Лаконізм та строгість стилю класицизму, вишуканість **бароко** та **рококо**, пафос та барвистість стилю романтиків, "науковість" натуралістів тощо.

11. Ставлення до традиції. Суворе дотримання ант. **канонів** у класицизмі, відкидання клас. взірців, орієнтація на фольклор і Сер-віччя романтиків, повна відмова від традиції в авангардистів, пародіювання, стилізація, "гра" з традицією в модернізмі та постмодернізмі. Відзначимо повторюваність деяких естет. моментів в різних Н., напр., роль **символу** та **метафори** в бароко, романтизмі, символізмі, модернізмі.

12. Жанр. діапазон. У класицизмі домінують драм. жанри (**трагедія, комедія**), у романтизмі – лір. та ліро-епіч. (**баллада, поема**) жанри, у реалізмі та модернізмі – **роман**, який синтезує здобутки попереднього літ. розвитку.

Т.ч., Н. – явище міжнар., що охоплює кілька чи багато країн, але особливого розвитку набуває в певній країні (країнах) та має нац. різновиди (варіанти, школи). Напрями в різних країнах змінюються більш-менш закономірно. В цьому розумінні зміна Н. є основою типол.-порів. історії л-ри. Зіставляючи появу та розвиток різних Н. у нац. л-рах, можна визначити своєрідність історії даної л-ри, зокрема, періоди "неповної" (термін Д.Чижевського) л-ри, точніше "неповного" Н., напр., класицизм і сентименталізм в Україні, а відтак – періоди **пришвидшеного розвитку**; літератури: напр., всі слов'ян. (крім рос. і поль.) л-ри XIX-XX ст. Спільні закономірності виникнення та існування Н. можна прослідкувати на матеріалі л-р европ. регіону. Окр. паралелі та збіги – знайти з л-рами ін. регіонів.

Детальніша класифікація етапів европ. літ.-худож. розвитку вимагає розмежування понять напрям – течія. Але одностайності у цьому питанні немає. Зустрічаються розбіжності при детермінації таких явищ, як **маньєризм, рококо, преромантизм, неокласицизм, неоромантизм, натуралізм, символізм, естетизм, кубізм, футуризм, експресіонізм, сюрреалізм, екзистенціалізм** тощо. В усюкому разі ці явища мають більш локальний, ніж "вел." напрям, характер, у ряді випадків вони генетично або типол. зв'язані з ними, або ж є різновидами всередині "вел." напрямів. Так, безсумнівно є типол. близькість між маньєризмом, рококо та бароко при естет. домінуванні останнього; генетично зв'язані преромантизм, власне романтизм та неоромантизм; таким же чином поєднані класицизм та неокласицизм; у надрах класицизму можна виділити абсолютистську, просвітницьку та революційну течії. У **реалізмі** XX ст. можна виокремити як течії л-ру **"втраченого покоління"** або **магічний реалізм** лат.-амер. письменників, драматургію маяковсько-брехтівської течії. Модернізм формується з багатьох течій: кубізм, експресіонізм, сюрреалізм тощо (Див. "Модернізм"). Всередині течії вирізняються літ. **школи**.

Н. і течія є явищами міжнар. рівня, які функціонують протягом досить довгого часу, так, напр., класицизм був домінуючим Н. в багатьох европ. л-рах майже два століття. Н. не є завжди

однорідним у філос. та ідеолого-політ. розумінні. Показові щодо цього романтики, частина з яких дотримувалась консервативно-патріархальних поглядів (С.Т.Колдрідж, Ф.Р. де Шатобріан, бр. Грім, В.Жуковский, З. граф Красинський), ін. ж провішали досить абстрактний революційно-утопічний ідеал (Дж.Г.Н.Байрон, П.Б.Шеллі, В.Гюго). Тобто домінуючою Н. слід вважати не світоглядний, а естет. ідеал, те, що в зх. літ.-знавстві позначається категорією **стилю**.

Однак і естет. програма не завжди повністю визначала належність до того чи ін. напрямку, так в зх.-европ. реалізмі I-ї пол. XIX ст. наявні риси романти. естетики, у рос. л-рі XVIII ст. спліталися як класицистичні, так і барокові компоненти. Ще складнішими є закономірності літ. процесу в країнах Сх., де европ. напрями мали вельми відносні аналоги. Більш-менш відчутні співвідношення виникають лише в Ренесансі та в кін. XIX – XX ст., але й у ці періоди сх. л-ри забарвлені суто нац. рисами.

Складною є картина взаємодії Н. і течій у літ. процесі ХХ ст. Гол. тенденція полягає в переплетінні рис домінуючих Н. – реалізму та модернізму, але обидва вони досить вільно "грають" майже з усіма попередніми Н. і течіями, які переосмислюються, стилізуються, пародіюються.

У теор. відношенні дискусійною є проблема співвідношення Н. з худож. **методом**. Досить глибоко виявляється спроба розподілення гол. Н. в залежності від способу узагальнення. З цього погляду бароко, романтизм, символізм, модернізм можна віднести до символічно-міфологізуючого методу; класицизм та соціалістичний реалізм – до ідеалізуючого; реалізм – до типізуючого і т. д.

Взагалі ж треба визнати, що всі теор. та класифікаційні побудови є досить схематичними та умовними, межі між Н. і течіями виявляються рухомими та тісними для вел. майстрів – вони "виламуються" з них, добре розуміючи, що будь-яка схема чи канон обмежують свободу творчості та звужують можливості адекватного зображення всієї складності буття.

Проте поняття Н., течії необхідні для орієнтування, класифікації, упорядкування складного процесу розвитку мист-ва: без них стає неможливим систематичне порівн. вивчення та популяризація культури.

Анатолій Волков,
Юрій Попов

НАРИС — трад. вважається епіч. видом мал. форми поряд з **оповіданням** та **новелою**, але відрізняється від них значно більшою "питомою вагою" емпіричної достовірності, активізацією пізнавальної функції та як правило, відсутністю чіткої єдиної сюжетної лінії. Переважання описовості та певна безсюжетність Н. зумовлена вже тим, що його увага зосереджена не стільки на розвиткові характеру через конфлікт із середовищем, скільки на стані самого середовища.

Нерідко Н., оперуючи фактами, намагається впливати на формування громадської думки, втручатися в перебіг подій сусп. життя. Це дало підстави окр. вченим розуміти під Н. виключно документальні тв. злободенної тематики, що по суті вилучає Н. з бігу худож. л-ри. Натомість Н., як і більшість відносно "молодих" видів і жанрів, розвивається на перетині суміжних галузей культ. діяльності (л-ра, журналістика, наука та ін.). Тому є підстава вважати Н. суміжним, літ.-публіцистичним видом (поряд з **памфлетом, фейлетоном, есе**). Як вид Н. характеризується подальшим поділом на жанри: біографічний, дорожній, наук.-популярний, публіцистичний, лірико-філос. та ін. — залежно від предмету чи способу зображення.

В історії нац. л-р Н. активізується в часи переходу від одного сусп. устрою до ін. (напр., 1-а пол. XVIII ст. в Англії: Р.Стіл, Дж.Аддисон, Ч.Лем). Найрозвиненішим Н. був у Франції та Росії XIX ст. У творчості багатьох письменників із світ. ім'ям Н. відіграв роль своєрідного ескізу, де випробовувався матеріал, що згодом вплітався в худож. канву романів, повістей та ін., але іноді Н. сам ставав провідною формою, так би мовити, візиткою автора (Л.Бьорне, П. де Кок, Г.Успенський, Ю.Фучик та ін.). Ті чи ін. жанри Н. розвивали Ф.Т.Маринетті, Ч.Діккенс, О. де Бальзак, Е.Золя, Гі де Мопассан, Г.Гайне, М.Салтиков-Шедрін, І.Тургенев, Й.Крашевський, В.Гіларовський, І.Бунін, М.Горький, Марк Твен, Джек Лондон, Е.Кіш, К.Чапек, Ю.Смуул та ін. В Україні майстрами Н. явили себе Г.Квітка-Основ'яненко, Є.Гребінка, Марко Вовчок, Панас Мирний, І.Франко, М.Коцюбинський, Ю.Липа, В.Антоненко-Давидович, М.Йогансен, О.Довженко, М.Бурбак, І.Чендей, В.Яворівський.

Межі Н. досить розмиті, тому буває важко диференціювати його серед мемуарів, **фейлетонів** та ін. "документально-худож." тв. Разом з тим як відносно самостійні явища можуть розглядатись деякі жанр. різновиди Н. — т. зв. **фізіологічний Н.** або **щотижнева хроніка**.

Олександр Бойченко

НАРОДНА ДРАМА – фольклорна ігрова вистава, видовище, що об'єднує різноманітні форми нар. театр. мист-ва, драм. дії, які передавалися із покоління в покоління у виконанні непрофесійних (самодіяльних) акторів. Найбільш характерні такі види: 1) обрядові зооморфні **ігри**; 2) драм. вистави (сцени) побутового характеру; 3) ляльковий театр; 4) власне драми (з розгорнутим сюжетом). Обрядові ігри джерелами сягають глибокої давнини; у різних народів вони розвивалися на ґрунті календарних і сімейних обрядів, у яких велику роль відіграє культ родючості, що входить до аграрної магії, тотемізму, сакралізації явищ природи. Обов'язковим складником багатьох дійств, як в календарних обрядах, так і в обрядах сімейних, було рядження. Найдавн. персонажі (маски) нар. гулянь – тварини: бичок, ведмідь, коза, кобилка, кінь, журавель та ін.

Судячи із записів XIX-поч. XX ст., у багатьох народів світу був поширений культ "священної тварини" (бика, кози та ін.). Так, напередодні Нов. року селами Європи вилили "священного бичка", заходячи з ним на подвір'я, бажаючи господарям гараздів і доброго врожаю. За свідченням давн.-греч. історика і письменника Ксенофонта (430-355 до н.е.), такий звичай, який супроводжує пантомімний "танок плуга", існував у окр. фракійських племен. Від них він частково був запозичений і розвинутий суч. народами балк. (болгари, серби) і карп. (українці, румуни) регіонів. Згідно з повір'ям, "священний бич" (тобто виконання відповідного обрядового дійства) приносить родючість худобі і добрий урожай. Проступово зооморфні ігри набували символічного характеру. Напр., болг. "кукери" одягали на голову спеціальні прикраси у вигляді рогів бика. В Галичині ходили з дерев'яним зображенням тварини (тура). Те саме спостерігається в рум. ритуальній грі – "турка". Подібна форма зоології пов'язана і з культом Діоніса, бога виноградної лози у давньогрец. міфології. Спочатку він уявлявся в образі бика. Це не суперечить гіпотезі про місцеві джерела ритуального дійства, оскільки сам культ Діоніса виник і розвивався у Фракії як уявлення про верховне божество, тісно пов'язане з природою, сонцем, рослинністю і родючістю.

Ще більше розповсюдження мала маска "кози": у сх. і зх. слов'ян, у сканд. народів, в Сицилії, Вірменії (*ettaperer*) та ін. Найстійкіший типовий епізод гри – смерть і воскресіння чи недуга і зцілення тварини – виходить до найстародавн. універсальних вистав про смерть і воскресіння духів природи, покровителів урожаю. Окр. вчені (О.Веселовський) убачили прямиий зв'язок між цими актами (як і між ін. елементами новорічних маскарадних ігриш) і оргіастично-жертвоним культом Діоніса. Насправді, сценки карнавалічного типу зі співами і танцями, перекладанням різних тварин (козла, ведмеда, птахів і т.д.) на Діонісієвських святах і Сатурналіях, сатирицькі ігри багато в чому перегукуються з новорічними синкретичними виставами суч. народів ("коза", "ведмідь" та ін.). Такі генетичні зв'язки можливі, оскільки культ Діоніса був поширений у всьому ант. світі. Але їх сліди далеко не однакові в різних культурно-етнографічних регіонах і зонах. Якщо на Сх., в Греції та Італії пережитки найдавн. тотемічних обрядів набули відомої форми "діонісії" і "сатурналії", то у сх. і зх. слов'ян, а також у румунів вони розвивалися в руслі аграрних ритуалів типу колядування (цикл підготовки урожаю). Сліди їх магічної функції (принцип "similia similibus") краще збереглися в українців ("де коза ходить, там жито родить"), білорусів (та ж формула, росіян ("Куда коза рогом, там сено стогом"), поляків ("Gdzie koza chodzi, tam żyto rodzi"), румунів у Карпатах ("Unde sare capra noastră czeste, pinea sub teraeste") – (де коза наша скаче, там росте хліб). Найдавніше ритуальне ядро гри поступово доповнювалося різноманітними

антропоморфними, особливо побутовими масками: дід, баба, лікар, смерть, чорт, єврей, циган, купець – в українців і, частково, у румунів ("Маланка"). Основна їх частина належить до основних типів драм. традицій багатьох народів. Деякі з них складають більш вузьку ізоглосу; вони найбільш популярні в пн.-зх. Болгарії ("Старець і баба"), у румунів "Mosnegii" ("Діди"), "Babele" ("Баби"), "Baba si mosneagul" ("Дід та баба"), поляків та білорусів ("Dziady", "Дзяди") і в українців, надто, на Гуцульщині, де В. Шухевич записав на поч. XX ст. більше 20 найменувань ігор про похорони діда і голосіння баби.

У народів Зх. Європи були поширені весняні (травневі) ігри, що алегорично зображали боротьбу зими і літа, масляничні вистави. Із масляничних ігор і коміч. **інтермедій**, що включаються в рел. драми (**Містерія**, **Міраклі**) розвивалися фарси, надто в Італії та Франції. В Німеччині одержав розвиток особливий жанр масляничної вистави – **фастнахтшпиль** – різновид **фарсу**. Спорідненими з фарсом були **coti** (франц. *sottie* – дурощі, **мораліте** з характерними типами-масками: простак-чоловік, сварлива жінка, шарлатан-лікар, хвалько-солдат та ін.), а також певною мірою ранні форми італ. *comédie del arte*. Спорядичними учасниками цих вистав були і улюблені герої зооморфних і **побутових казок**, рязження. Аналогічні "маски" в більшості були властиві й ляльковому театрові Англії (Панч), Італії (Пульчинелла), Німеччини (Ганс Вурст), Чехії (Кашпарек), Росії (Петрушка – записи з XVII ст.), маріонетковому укр. **вертепу**, білор. **бетлейці**, поль. **шопці**, **райку** (райошнику) та ін. як обов'язкових ознак гулянь (описи поч. XIX ст.) в дні рел. свят (масляної, паски та ін.).

В більшості випадків текст., **репліки**, **діалоги** імпровізувалися на місці і мали оказіональний характер. Краше збереглися серії картинок рос. райка, тобто "райського дійства" (оповідання про гріхопадіння Адама і Єви) в раю, а також картини на іст. сюжети (війна 1812 р., рос.-тур. війни та ін.).

Своєрідним комплексом драм. сцен виступає "Маланка", найбільш відома в українців та румунів. Ця вистава зберігає різноманітні полістадіальні фольклор-етнографічні компоненти. Більш архаїчний і мобільний пласт "Маланки" являє собою зооморфні ігри, котрі мали в минулому самостійний ритуальний характер ("Коза", "Ведмідь", "Коник", "Козак і коник" та ін.) у багатьох народів. Для укр. фольклору специфічний збірний образ Маланки (Меланії), а також дії і **колядки**, пов'язані з цим персонажем ("Наша Маланка в Дністрі воду брала", "Маланка-підністрянка" та ін.). Цей дуже популярний, особливо на Поділлі, образ нар. театру проник (на Пн. Буковині) і в типол. подібну до укр. вистав структуру рум. фольклору. драматургії разом з однією із колядок про дівчину, яка носила це ім'я. З численних укр. варіантів частково була сприйнята та пісня про Маланку, в якій розкривається дія, персонажу, що дає можливість для інсценування. Маланка зображується працелюбною і гарною дівчиною. Зв'язок театралізованого дійства з обрядом колядування, що передбачає ідеалізацію персонажа, зумовив і естет. переосмислення (в рум. нар. театрі) самої назви п'єс. Вступна колядка (на Буковині) дала йому нове найменування – "Маланка" замість трад. "Дід та баба", "Діди" та ін.

На Україні і частково в пн. Молдові, де проживає рос. та укр. населення, побутували також рос. драми (з розгорнутим "систематизованим" сюжетом) "Цар Максиміліан" ("Максиміліан", "Трон", у румунів "Максимон", "Маланка – по-російськи", оскільки текст інтенсивно взаємодіяв з "Маланкою") і "Човен" (ін. назви "Шлюпка", "Шайка розбійників", "Чорний ворон", "Єрмак", "Стенька Разін"). Причиною виключної популярності "Максиміліана" було те, що в цій п'єсі демократичні низи міста і селянства могли бачити відображення своїх утопічних, але стійких політ. поглядів. Максиміліан, що сидить на престолі, – це поганий цар, Адольф – переслідуваний, гноблений, несправедливо гнаний царевич, який міг би бути згодом добрим царем. Саме постійне розчарування в нинішньому цареві приводило до того, що спадкоємцеві користувалася селянському середовищі вел. симпатією. Часом його героїзували. Побутуючи (інколи в перекладах) в Україні та Молдавії з 2-ї пол. XIX до 60-70 рр. XX ст., рос. драма постійно трансформувалася: значна частина її епізодів була замінена елементами розважального характеру на основі "Маланки", побутових казок, **анекдотів**, рязження.

Рос. героїчну драму "Човен" за деякими типол. характеристиками (тематика, образи і композиційні особливості) можна зіставити з рум. гайдучькою драмою ("Загін (банда) Бужора", "Кодряне" та ін.). Як рос., так і рум. драми належать до "розбійницького" фольклору XVIII – поч. XIX ст. Однакова їхня ідейна суть; вона складається зі стихійного вираження незадоволення нар. мас. В обох випадках розкриваються соц. причини "розбійництва" шляхом застосування ідентичного прийому: до шайки приходить незнайомець і промовляє монолог про себе, про своє горе. В укр. варіантах "Човна", як і в рум. гайдучьких п'єсах, вводиться мотив любові отамана до дівчини-сироти. Ці та ін. паралелі слід віднести до розряду загальнотипол. особливостей розбійницької драми.

В багатьох країнах традиції Н.д. мали суттєвий вплив на розвиток писемної л-ри. Так, **фарс** мав неабияке значення для Мольєра. Дуже стійка традиція нар. театру в країнах Дал. Сх., особливо в Китаї, Японії (обрядові польові ігри – **денгаку**, мімічні ритуальні танці – **кагура** та ін.), а також в Індії, де вона носить синкретичний характер (поєднує танок і музику). В Україні розвиток Н.д. підготував ґрунт для виникнення в XIX ст. реаліст. драматургії і театру.

Григорій Бостан

НАРОДНЕ ВІРШУВАННЯ – поняття, що об'єднує різноманітні вірш. форми, притаманні

фольклор. жанрам співомов. типу (**календарно-обрядові**, лір. та іст. пісні, **думи**, **коломийки** тощо). Укр. уснопоет. традиція, на відміну, напр., від рос., що схильна до тоніки, тяжіє до силабіки, хоча на практиці існують різні проміжні та синтетичні форми. Серед багатьох вірш. явищ, що належать до укр. нар. версифікації, найбільшу вагу здобув цезурований (частіше після 8-го складу) 14-складовик із суміжним парним римунанням, характерний для іст. і лір. пісень. Популярним варіантом цієї метр. моделі став коломийковий вірш. Наводимо приклад нар. вірша (12-складовик з трьома сильними метр. акцентами у кожному вірші):

Ой летіла зозуленька по Україні, UU UU UUUU U
Гей рончила свої пір'я по долині: UU UUU UUU U
Ой як тяжко сивим пір'ям у долині, UU UUU UUU U
А ше тяжче сиротині на чужині. UU UUU UUU U

(народна пісня)

Див.: **Силабіка**, **Тоніка**, **Рима**.

Борис Іванюк

НАРОДНІ КНИГИ (нім. *Volksbuch*) – сукупність епіч. продукції у формі книг, написаної живою розмовною мовою, почасти анонімного характеру, різної за жанрами і змістом, поява якої була зумовлена виникненням книгодрукування і можливостями її швидкого розповсюдження серед найширших верств населення. До Н.к., як правило, зараховують тв. церк. і світської прози з динамічними, нерідко авантюрними, хоча з естет. боку невибагливими сюжетами, різні види популярно-"прикладної" л-ри (знахарські рецепти, сонники, нар. календарі, астрологічні прогнози й гороскопи, збірки загадок, дорожні книжки і т.п.), які мають переважно розважальний або повчальний характер. Поняття Н.к. введено нім. романтиком Йоганом Герресом ("Німецькі народні книги", 1807), позаяк представники нім. романтизму вбачали в них втілення нар. духу. Насправді перші зразки Н.к. призначалися спочатку для дворянської та бюргерської верхівки, виготовлялися невеликим накладом в дорогих, ошатних оправах, на високоякісному папері, з чудовими оригінальними гравюрами і вважалися привілеєм сусп. еліти. Однак з розвитком соц. і культ. свідомості ширших верств, піднесенням шкільної справи і особливо книгодрукування почалося виготовлення кн. менших і зручніших форматів, що стали за ціною доступними рядовим бюргерам і навіть ремісникам та селянам. Ця масова літ. продукція поступово перетворювалася на духов. поживу народу. Найбільша популярність Н.к. припадає на XV-XVI ст., тобто на період, коли виникли необхідні передумови їхнього побутування, однак поширення Н.к. триває в деяких країнах аж до XX ст.

В ряді зх.-європ. л-р Н.к. споріднені між собою як типол., так і генетично. Напр., франц. Н.к. почасти ставали оригіналами для нім. Н.к., а ті, в свою чергу, служили зразками для тв. поль. л-ри, через яку вони проникали в Росію, переважно як

вагома частина лубочної л-ри. Основними засобами міжліт. зв'язків тут був **переклад** і **переказ**. Скажімо, знаменитий лицар. роман іспанця Г.де Монтальво "Амадіс гальський" (1508), що спочатку склався з 5 кн. і сюжетно був пов'язаний з бретонським циклом **лицар. романів** і **артуріаною**, поступово розширювався за принципом генеалогічного родоводу: 1546 р. він був виданий в Іспанії в 12-ти кн., 1568 р. в Італії – в 19-ти кн., а 1595 р. в Німеччині – в 24-ох кн. При цьому вірш. романи, що були прототипами Н.к., діставали проз. форму і відзначалися простонар. манерою оповіді. На перекладах базувалися значною мірою нім. Н.к. Багато з них з'явилося завдяки діяльності придворних письменників – гр. Елізабет фон Нассау-Заарбрюккен ("Герпін", "Лотер і Маллер", "Гю Шаплер", 1430-1440) та герцогині Елеонори Австрійської ("Понтій і Сідонія", 1456). Великої популярності набув роман "Прекрасна Мелюзіна" французя Жана де Арраса, перекладений на нім. мову швайцарцем Тюрінгом Рінгольтінгенським (1456). Відома Н.к. "Гаймонові діти" (1604) була перекладена з нідер., а "Ож'є Данський" (1571) – з дан. мови тощо.

Сюжети, здебільшого іст., легендарно-міфол. та казк.-фантаст. характеру Н.к. запозичували з різних джерел: з героїчного і куртуазного епосу, з **житій**, з тв. ант. авторів, **тваринного епосу** Сер-віччя і пригодницьких романів. Так, "Гюон Бордоский" сягає своїм корінням до вірш. куртуазного роману XIII ст., що входив спочатку до жонглерського репертуару, а в XVI ст. дістав прозову обробку. Свої прототипи в куртуазній л-рі Сер-віччя мають і відомі романи "Роберт-диявол", "Жан Паризький", "Вігалоїс", "Геруог Ернст", "Фірабрас", "Імператор Октавіан", "Трістан та Ізольда", "Ланселот", "Флор і Бланшефлер" та ін. На ром. літ. джерелах засновані любовні кн. "Прекрасна Магелона", "Грізельда", "Женев'єва Брабантська", на ант. матеріалі – "Книга Троя", "Олександр", на христ. легендах – "Григорій", на тваринному епосі Сер-віччя – "Лис Райнеке". Вел. розголос, особливо в Німеччині, мали казково-легендарні кн. "Фортуна", "Агасфер", а також кн., що виростили на нац. **переказах** і легендах – напр., "Роговий Зігфрід" (розробка сюжету, що лежить в основі нац. епосу "Пісня про Нібелунгів"), "Барбаросса" (зібрання іст. свідчень і легенд про герм. короля Фрідріха Барбароссу), "Фауст" (об'єднання легенд про чорнокнижника Ганса Фауста). Швидко поширювалися серед народу і зібрання **шванків** та **анекдотів**, що відображали світогляд бюргерства й відзначалися сатирич. спрямуванням. Найбільшою популярністю користувалася зб. анекдотів про Тіля Ойленшпінгеля, перше видання якої з'явилося в Страсбурзі 1515 р. Геряд зі шванками в русло Н.к. вливається й ін., споріднена з ними група коротких сатир. тв. – **фацейій**. В кін. XVI ст. в тому ж Страсбурзі вийшла кн. шванків, фацейій та анекдотів

"Лалебух", перероблена згодом в знамениту кн. анекдотів про блазнів і дурнів "Шільдбургери", який, як і кн. про Тіля Ойленшпінгеля, надовго судилося стати однією з найпопулярніших Н.к. Лише в цих останніх випадках назва Н.к. виправдана, оскільки тут ідеться про перше зведення не літ., а суто фольклор., усним шляхом поширюваного оповідного багатства.

При всіх відмінностях в ідейному змісті та стилі Н.к. більшості з них властиві риси, що дають підстави ототожнювати їх з **масовою л-рою**: навмисні контрасти у змалюванні характерів, підкреслене протиставлення світлих і темних сторін, злих і добрих персонажів, суцільні однотонні барви без переходів і відтінків, гіперболічне нагромадження тільки добродесних або ж тільки лиходійних якостей, в залежності від позитивної чи негативної категорії зображуваної особи, урочистий пишномовний тон при змалюванні парадного боку життя, особливо середовища аристократів, "галантність" вчинків яких і сентиментальність мови нерідко доходили до гротесковості і т.п. Вже М. де Сервантес у "Дон Кіхот" висміяв непомірні претензії подібного роду масового читача на значущість та "елітарність".

Новий спалах зацікавленості Н.к. пов'язаний із відродженням інтересу до нар. творчості взагалі, особливо в епоху романтизму, який знову вводить Н.к. в літ. обіг шляхом їх новітніх переробок і переказів (зб. Й.Герреса, К.Зімка, Г.Шваба в Німеччині).

Черпаючи сюжету передовсім зі спільноєвроп. трад. фольклор.-літ. фонду, автори Н.к. активно переробляють цей сюжетно-образний матеріал, сприяючи його дальшому активному функціонуванню. Численні інтерпретації Н.к. в л-рі нов. часу — особливо таких, як "Трістан та Ізольда", "Ланселот", "Женев'єва", "Фортуна", "Фауст", "Тіль Ойленшпінгел", "Агасфер", "Прекрасна Мелюзина" тощо налічують десятки високохудож. тв. світ. письменства і заледве піддаються перелікові, що свідчить про вел. притягальну силу Н.к. для професійних письменників і водночас про значні потенційні можливості їхніх сюжетів.

Петро Рихло

НАРОДНО-ЕПІЧНА ДРАМА — жанр, різновид **епічної драми**. Домінантною засадою Н.-е. д. є широке використання міфології та нар. епосу. Прикладом можуть бути п'єси араб. письменників Тауфіка аль-Хакіма та Махмуда Масалі або драма-дума "Град князя Кия" О.Коломійця.

Олександр Чирков

НАСКРІЗНІ ОБРАЗИ — речові реалії, природні явища, людські фігури, абстрактні поняття, які є леймотивом, символіко-метафоричною емблемою одного тв., творчості того чи ін. автора, певної літ. **школи**, нащ. регіону, чи навіть світ. л-ри. Н.о. пронизують як фольклор, так і л-ру: в принципі кожна річ, явище, персонаж можуть бути Н.о. в тих або ін. обставинах або в

даній худож. структурі. Проте можна виділити Н.о., які зустрічаються найчастіше.

Такий, напр., у європ. фольклорах і л-рах образ Сонця, який іде від архаїчних міфів і модифікується то в променистого Геліоса ант. поетів, то виступає як **алегорія** Христа у свідомості Сер-віччя, то набуває метафоричного зв'язку з героями типу Володимира Красне Сонечко в билинах, то символізує радість земного буття, його "центр" в утопії Т.Кампанелі "Місто Сонця", то виступає як містка алегорія в межах певної нащ. культури ("Солнце русской поэзии закатилось...") тощо.

Для л-р арабо-мусульман. регіону характерний інтерес до фігури мудреця, який набуває, залежно від ситуації, вигляду візира, калі, дервіша-суфія, самітника та ін. аж до фігури Сулеймана-ібн-Дауда, який панує як над людьми, так і над демонічними силами світу (аналог бібл. Соломона).

Європ. романтикам поч. XIX ст. притаманна увага до типу бентежної, богоборницької особистості, яка може виступати під різними іменами (Каїн, Манфред, Фауст, Дон Жуан, Демон, Чайльд-Гарольд тощо). Рос. л-ра XIX ст. продовжила цю типол. низку Н.о. "зайвої людини", "нігіліста". Для європ. л-ри XX ст. типовий образ "героя втраченого покоління", "стороннього". Інакше кажучи, можна виділити вкрай узагальнені Н.о. — типи у світ. л-рі: скнар, лицемір, тиран, зрадник, конформіст, ідеаліст, наївний "гурон", "маленька людина" тощо та їх худож. "концентровані" втілення (Шейлок, Гарпагон, Тартюф, Нерон, Юда, Дон Кіхот та ін.). Н.о. такого масштабу співвідносні з **архетипами** К.Г.Юнга: фіксують у своїх обрисах певні параметри "колективного несвідомого" й т. ч. виходять за межі суто суб'єктивного худож. конструкції.

Розсуваючи всир коло Н.о., можна виділити й не такі універсальні образи-типи, які також зустрічаються досить часто: гравець, розбійник, пірат, поет, монах-самітник, святий, куртизанка, спокусник, вчений, мистик-чорнокнижник, маньяк, ділок, невдаха, шахрай-пікаро, авантюрист і т. п., вивчення яких займається спеціальна галузь літ.-знавства — **імагологія**.

Особливий інтерес являє ще ширше коло Н.о. — **образів-персонажів**, які переходять з тв. тв. і виконують т.ч., поза своїм гол. ідейно-естет. навантаженням, функцію зв'язку між ними, тобто будучи одним із засобів циклізації. Так, уже кн. Ст. завіту об'єднані персонажами, які знаходяться в родинних зв'язках один з одним (Авраам, Сарра, Ісаак, Іаков із "12 колін ізраїлевих"). За принципом Н.о. будуються й **перекази** про героїв (Персей, Тезей, Геракла, Ясона, Едіпа), й дві поеми Гомера, об'єднані образом Одисея. Н.о. є чи не гол. структуруючим (циклізуючим) чинником у фольклорі (легенди про Робін Гуда та Уленшпінгеля, билини про Іллю Муромця), літ.казках ("Пригоди Мюнхгаузена" Р.Е.Распе), нар. анекдотах (Ходжа Насредін, кримсько-татарський Ахмет Ахай, шільдбургери).

У сер-віч. л-рі Н.о. представлені в романах про лицарів "круглого стола" (Артурівські легенди, романи про Трістана, цикл про Ланселота). В епоху Відродження за принципом "обрамлення" наскрізних оповідачів побудовані "Декамерон" Дж.Боккаччо та "Гептамерон" Маргарити Наваррської. Містка та багатоглинова кн. Ф.Рабле об'єднує Н.о. Гаргантюа, Пантагрюеля та Панурга, ту ж роль виконує Робінзон у трьох романах Д.Дефо й Гулівер у сатири Дж.Свіфта. Представлені Н.о. і в драматургії — Фальстаф у двох п'єсах В.Шекспіра, Фігаро у двох п'єсах П.О.Бомарше.

Особливого поширення набули Н.о. в л-рі XIX-XX ст. У Е.-Т.Гофмана особа композитора Крейсера присутня в низці його тв., Оде Балзак об'єднує "Людську комедію" Н.о. (Растіньяк, Вотрен, Гобсек, Горіо та його доньки), Жорж Санд зв'язує два романи образом Консуело ("Консуело", "Графиня Рудольфшадська"). Том Сойєр фігурує в низці творів Марка Твена ("Пригоди Тома Сойєра", "Пригоди Гекльбері Фіна", "Том Сойєр за кордоном", "Том Сойєр — детектив"). Герман Гольдкремер сполучає повісті І.Франка "Воа констриктор" і "Борислав сміється". Н.о. подружжя Дульських Г.Запольської наявні в "мішанському трагіфарсі" "Моральність пані Дульської" та оповіданні "Смерть Феліціана Дульського". Часто Н.о. поєднують іст. романи: Рчард Левинє Серце дійова особа двох романів В.Скотта. Д.Артаньян та його друзі діють у трилогії О.Дюма, пан Володівський, Кміщиз, пан Заглоба в трилогії Г.Сенкевича та драм. жарті "Заглоба сватем". Ін. "ст.д. авн." принцип циклізації використовує Е.Золя в епопеї "Ругон-Маккари", всі романи якої об'єднані членами розгалуженої родини Ругон-Маккари, які пронизують іст. структуру основних та другорядних персонажів **циклу**. В ін. **циклі** Е.Золя "Чотири євангелія" використовується "ново-завітна" схема циклізації — героями кожного з романів є чотири брати Фромані, названі іменами євангелістів — Лука ("Праця"), Матвій ("Плодовитість"), Марк ("Істина"), Іоан ("Справедливість"). Суттєво й те, що Н.о. у Золя **служать** не лише засобом циклізації, але й втілюють одне з важливих положень **натуралізму** — принцип спадковості. У рос. л-рі XIX ст. наскрізний оповідач присутній у "Повістях Белкіна" О.Пушкіна. у "Записках мисливця" І.Тургенева, фігури Нехлюдова й Левіна зустрічаються в кількох тв. Л.Толстого. Буржуазна родина в кількох поколіннях замикає сімейні хроніки європ. письменників XX ст. ("Сага про Форсайтів" Д.Голсуорсі, "Сім'я Еглетер" А.Труайя, "Сім'я Реа" Е.Баєна, серія тв. про Терезу Дескейру Ф.Моріака та ін.).

Образ гол. героя (героїні) пов'язує воедино багатотомові **цикли** Р.Роллана ("Жан Крістоф", "Зачарована душа", А.Франка ("Сучасна історія"), М.Пруста ("У пошуках втраченого часу"), Т.Драйзера ("Фінансист", "Титан", "Стоїк"), Ч.П.Сноу ("Чужі й брати"). Власне, Н.о. є протагоністами романів Ф.Кафки "Америка",

"Процес", "Замок" (Карл Росман — Йозеф К., К.), які незважаючи на різні ймення, втілюють домінуючу у Ф.Кафки ідею прогресуючого відлучення людини у світі, яка худож. виразилася у послідовному скороченні імені персонажа.

Особливу роль відіграють Н.о. у В.Фолкнера, який створив вигадану країну-округ Йокнапатофа й оселив там персонажів (Компсоні, Сарторісі, Сноупси), котрі так чи інакше, як гол. чи другорядні герої, діючи чи розгортаючи, переходять з роману в роман, зв'язують минуле й майбутнє, повертаються до одних і тих же сюжетних колізій і тим самим надають поліфонічного звучання тв. В.Фолкнера. У річці Фолкнера йде Г.Гарсія Маркес, створюючи в романі "Сто років самотності" вигадане містечко Макондо й населяючи його героями, які фігурували у більш ранніх його кн., персонажами ін. письменників і легенд, іст. особистостями на зразок герцога Мальборо.

Н.о. є важливим і невід'ємним складником пригодницьких, наук.-фантаст., детективних жанрів, сатир. тв., **масової л-ри** (Натті Бампо та Чінгачук у Ф.Купера, Дюпен у Е.По, пан Броучек у С.Чека, Арсен Люпен у М.Леблана, Фантомас у Сувестра й Аллена, патер Браун у К.Г.Честертона, Аллан Квотермейн у Р.Хатгарда, принц Флорізел у Р.Л.Стівенсона, Шерлок Холмс, д-р Ватсон у А.Конан Дойла, Еркюль Пуаро та місс Марпл у А.Крісті, комісар Мегре в Ж.Сіменона, Ніро Вулф і Гулвін у Р.Стаута, Перрі Мейсон і Делла Стріт в Е.С. Гарднера, Джеймс Бонд у І.Флемінга, Скарлетт у продовженнях "Віднесених вітром" М.Мітчелл, Швейк у Я.Гашека, Йон Тихий у С.Лема, Аввакум Захов у А.Гуляшки, Іван Пузіков у В.Шишкова, майор Пронін у Л.Шейніна, баба Палажка та баба Параска у І.Нечуя-Левчицького, Федір Гуска у Вухналя тощо). Необхідно відзначити також популярність Н.о. в ін. видах мист-ва: кіно-та телесеріалах, "мильних операх", коміксах.

Завершуючи огляд Н.о.-персонажів, необхідно відзначити також роль Н.о.-оповідача, наратора, функцію образу автора й, нарешті, Н.о. читача, на якого так або інакше розрахований тв. і до якого апелює автор.

Наступний аспект проблеми Н.о. — наскрізні образи натуральної та культивованої природи, наскрізні образи часу, наскрізні речові образи. Серед численних образів природи можна виділити ті, які найчастіше зустрічаються в л-рі й т. ч. підпадають під визначення "наскрізних". Це перш за все ліс, небо, море, вогонь, гори, земля, пустеля, ріка, острів, дощ, сніг, дерево, квітка. Кожний з цих образів несе цілком визначене символічно — метафізичне навантаження й використовується у відповідності з іст. часом, нащ. специфікою та естет. запитам.

Так, ліс ще в л-рі Сер-віччя був символом укриття, єднання людини й природи (Шервудський ліс у легендах про Робін Гуда, ліс Моруа в "Тристані та Ізольді"). Море й гори — улюблені образи романтиків — "вільна стихія". Символіка квітів і дерев — прерогатива в першу чергу поезії.

Земля — Н.о. укр.-л-ри, сніг — російської. Ріка — символ мінливості, постійного руху, пошуку (Аннет Рівьер — ріка в "Зачарованій душі" Роллана). Острів — образ відособленості (численні робінзонади та утопії). Пустеля — ще більший ступінь у прямому й переносному значенні відособленості від світу. Шевченківський образ "Садок вишневий коло хати ..." можна виявити в найрізноманітніших модифікаціях у багатьох укр. майстрів слова. У композиції "Війни й миру" Л.Толстого простежується чітка акцентуація кінця кожної глави образами неба й вогню, наповнених символічним значеннями, настільки ж багатозначний у Толстого образ дуба — уособлення сили й могутності.

Не рідше зустрічаються анімалістичні Н.о., які також несуть символіко-метафоричні навантаження: лев ("... старому снілися леви" в "Старому й морі" Е.Гемінгвея), орел, собака, кінь, кіт, ведмідь, вовк, змія, соловей і т.п.

Суттєві Н.о. культивованої, перетвореної людиною природи: сад, дорога, місто, село. Так, хронотоп дороги лежить в основі жанру **шахрайського роману** (роману "великої дороги"). Образ міста надихав — Ф.Достоевського, Дж.Джойса ("Дублінці", "Улісс"), А.Белого ("Петербург"), В.Брюсова та ін. Сільська ідилія — величезний наскрізний шар світ. л-ри, від Гесіода й Вергілія до Ж.Ж.Руссо, Т.Шевченка, М.Рильського, Дж.Лондона, В.Распутіна.

Н.о. часу (весна, літо, осінь, зима, ніч, день, сутінки, світанок) є одними з найдавніших. Вони сходять до міфів про вмираючих та воскресючих богів — Таммуза, Осіріса, Адоніса. Осінь — Н.о. поезії, який трактується у найширшому діапазоні (від достатку до смерті). Однозначні образи весни, літа, світанку, зорі ("Досвітні вогні" Лесі Українки, "Жерміналь" Золя); ніч характерний образ романтиків, сутінки — символістів, образ зими типовий для рос. л-ри.

Існує також набір наскрізних ситуацій, на яких в основному базується сюжетний каркас літ.тв. (подорож, застілля, гра в карти, карнавал, весілля, похорон, бесіда, пологи, любовне побачення, любовний трикутник, дуель, поєдинок, смерть тощо), які пов'язані з наскрізними екзистенціальними проблемами: кохання, дружба, ненависть, ревність, заздрість, зрадинство, свобода, відповідальність, вибір, скупість тощо. Наскрізними є також відносини, обумовлені сімейними зв'язками: батька, матері, чоловіка, дружини, сина, доньки, брата, сестри й т.п. (**Едіпів комплекс**).

Нарешті, існують речові Н.о., котрі частіше, ніж ін., використовуються у літ. тв.: будинок, стіл, диван, шафа, корабель, човен, парус, окуляри, годинник, хустка, тютюн, люлька, зброя (кинжал, сокира, пістолет, рушниця), у XX ст. — автомобіль, велосипед, телефон, літак. Важливі елементи убрання: сукня, взуття, краватка, маска, амазонка, доміно, капелюх, воєнна робота як і як ін. форма.

Цікаве питання про широту Н.о. Воно може охоплювати один окр. тв. (дош у "Прошавай,

зброє" Гемінгвея, червоне доміно в романі (А.Белого "Петербург"), всю творчість того чи ін. письменника (образ пригнобленого мужика у Некрасова), нац. л-ру певного періоду (образ землі в укр.-л-рі XIX ст.), нарешті, світ. л-ру, коли Н.о. перетворюються в традиційний образ: Едіп, Христос, Фауст, Робінзон.

Юрій Попов

НАСЛІДУВАННЯ — вид рецепції: засвоєння засобів худож. дослідження світу, літ. техніки, окр. прийомів або цілого жанрово-стиль. комплексу. Автор-реципієнт переважно наголошує на близькості свого тв. до наслідуваної моделі, зокрема, засобами **авторського підкреслення** (**заголовок** та ін.). Такою моделлю може бути окр. тв., увесь твор. набуток письменника, **жанрова система**, ціла нац. фольклор. чи літ. традиція. Щодо ступеня твор. осмислення й перетворення першоджерела розрізняють: 1) учнівське Н. — етап, який проходить чи не всі письменники-початківці, аж до геніїв включно (напр., поезії О.Пушкіна-ліцеїста); 2) Н.-мода; 3) Н.-засвоєння; 4) Н.-створення за чужою моделлю оригінальних мист. цінностей. Відмінностями між Н. різних ступенів оригінальності пояснюється подвійне ставлення до Н. вже з 1-ої пол. XIX ст. Так, В.Белінський твердив: "Наслідувати означає жити чужим розумом, чужими думками, чужим талантом". Протилежна думка Пушкіна, що Н. — "не стидке викрадення — ознака розумового убогства, — але влячна надія на свої власні сили відкрити нові світи, прямуючи слідами генія". Очевидно, що Белінський мав певну рацію лише щодо двох перших ступенів Н. У подібних випадках і тепер слово Н. може вживатися як негативна оцінка явища, близького до **епігонства**.

Н. переважно має місце в тв. того ж чи спорідненого жанру. Звертаючись до вже розробленої в фольклорі чи л-рі тематики, письменники використовують випробувані у відповідному жанрі худож. засоби. Так, поль. поети-романтики української школи в польській л-рі наслідували поетику та стилістику укр. нар. дум і пісень у своїх літ. **думах, думках і поемах**. І.Манжура в соц. вірші "Нечесна" наслідував "Убогую і нарядную" М.Некрасова. Часто спіткаємо Н. при розробці **традиційних сюжетів**. Доконечним є Н., коли письменник продовжує тв. ін. автора (оповідання про Ш.Холмса сина Артура Конан Дойля — Адріана). Зустрічається й протилежне: описуються події, які передують сюжету наслідуваного зразка: пригодницька повість амер. письменника А.Д.Х.Сміта "Золото з Порто Белло" (1924) — своєрідна передісторія "Острова скарбів" (1833) Р.Л.Стівенсона. Н. можливе й у ін. жанрі, якщо нов. тв. тематично наближений до першоджерела. Засвоєння не лише тематики та сюжетних мотивів, але й системи худож. засобів укр. фольклору спричинило постання відсутнього в ін. л-рах, специфічного для укр. та рос. л-р оповідного жанру

різновиду, репрезентованого повістями М.Гоголя, О.Сомова, Г.Квітки-Основ'яненка, П.Куліша, О.Стороженка, В.Короленка. У сукупності вони являють мист. відображення укр. нац. характеру в його історії, сучасності, фольклорі, зумовленості природою.

Як жанр. Н. слід розглядати той випадок, коли засвоюються заг. мист. засади, а відтак тематичні, композиційні, стиль. ознаки, що в системній цілокупності складають певний жанр, або жанр. різновид. Так, на думку О.І.Білецького, малі трагедії Пушкіна, де гол. увагу спрямовано на показ ідейно-психол. зіткнень дійових осіб у кризові моменти життя та смерті, було взято за взірць Лесею Українкою — драматургом.

Особливим різновидом Н. є засвоєння вірш. техніки. В поезії герм. і слов'ян. країн 20-30 рр. XIX ст. яскраво виступає прагнення до оволодіння складними вірш. строфами, ром. (італ.-франц.: **октава, терціна, сонет, вінок сонетів**) і бл.-сх. (**газель** та ін.). Ці форми використовували романтики, але їх засвоїли також реалісти. Різновидами Н. є також **стилізація, містифікація, пастіш** і Н.-заперечення: **бурлеск, травестія, пародія**.

Н. може відігравати дуже важливу роль в розвитку нац. л-ри, розширюючи її естет. можливість. Показовим прикладом є звернення до інослов'ян. фольклору чес. поетів-будителів. В.Ганка та Й.Лінда в "Краледворському рукописі" і "Суді Любуші" наслідували рос. і серб. епіч. пісні. Крім того, Ганка використовував рос. пісенний фольклор. елементи для колористичного оформлення пасторально-шляхетських поезій. Ф.Челаковський у зб. "Відгомін рус. пісень" наслідував дух і стиль рос. і укр. пісні: билінної, іст., солдатської, розбійницької, любовної, весільної, побутової, жартівливої. "Відгомін руських пісень" посідає в історії чес. поезії виключне місце: це був перший значний зб. лірики в нов. чес. л-рі. За зразком цього зб. Челаковський складає другий — "Відгомін чеських пісень", започатковуючи міцну традицію нац. поезії. Н. Ганка — Лінда та Челаковського стимулювали становлення нов. чес. л-ри.

Анатолій Волков

НАТУРАЛІЗМ (від лат. *natura* — природа) — напрям у европ. і, частково, амер. мист-ві (л-рі, театрі, малярстві), що склався в останній третині XIX ст. Він постає як відштовхування від ідеалізму та **романтизму**. Філософською основою Н. був **позитивізм** О.Конта й естетика І.Тена. Значну вагу мали успіхи природничих наук, експериментальна фізіологія (надто праця К.Бернара "Вступ до експериментальної медицини"), теорія біологічної боротьби за існування Ч.Дарвіна. трохи згодом — відкриття в галузі спадковості й сексуалізму. Термін Н. увів Е.Золя (1840-1902) в книзі "Експериментальний роман" (1880) — своєрідному маніфесті цього жанру. Постулати Н. було викладено Золя ще 1867

в передмові до "Терези Ракен", за автор. визначенням, "наук. роману". На думку Золя, л-ра має давати винятково точно, наближене до науки, відображення життя. Якщо романтизм основне завдання мист-ва вбачав у емоційному впливові на реципієнта, то Н. уважав своїм завданням дослідження дійсності методом споглядання та її максимальне наслідування, наук. аналіз. Золя писав: "Я не хочу, як Бальзак, вирішувати, яким повинен бути лад людського життя, бути філософом, політиком, моралістом... Змальовувана мною картина — простий аналіз шматка дійсності!" Г.Флобер висловив цю думку лаконічніше: "Я вважаю, що вел. мист-во повинно бути наук. і безособовим". Прагнення до науковості дуже виразно відображується на рівні **заголовків**, які часто-густо пов'язані з розумінням людського життя як біологічної боротьби за існування. У самий процес літ. творчості вносилися методика наук. спостереження та дослід. Так, Золя, створюючи роман про машиніста "Людина-звір", працює помічником машиніста на локомотиві. Поль. натуралістка Г.Запольська, аби з точністю лікарям описати смерть своєї героїні (Касья-Каріатида з однойменної повісті), дві доби сидить в краківському шпиталю біля ліжка жінки, що вмирає від сухот. Отже, Н. заперечував вимисел, автор. суб'єктивізм, прагнув наук. обґрунтованості, точності. Ін. словами, декларативно відмовлявся від типізації, надавав безперечну перевагу окр. над особливим і заг. Найповнішим втіленням програми Золя була серія з 20-ти романів "Ругон-Маккари, природна і соц. історія однієї родини в добу Другої Імперії". В передмові автор знову ж декларує: "Картина, яку я малюю, є простим шматком дійсності, як вона є".

Попередниками Золя були його старші сучасники, в творчості яких здійснювався перехід від реалізму до Н.: Е.Сю (1804-57), Г.Флобер (1821-80), Шанфльорі (1821-89), бр. Едмон (1822-96) і Жюль (1830-70) Гонкури. З 1870 рр. навколо Золя згуртувалася натуралістична школа письменників. Безпосередніми учнями та друзями Золя були П.Алексіс (1847-1901), Ж.К.Гюїсманс (1848-1907), Г.Мопассан (1850-93), що вони склали т. зв. Групу Медана. Не входили до цієї групи, але назагал стояли на натуралістичних позиціях А.Доде (1840-97), О.Мірбо (1850-1917), Ж.Ренар (1864-1910).

У натуралістів з'явилися нові аспекти відображення характерів і обставин. Розкриваючи психологію та її зумовленість зовн. умовами, вони виявляли інтерес до фізіологічних основ психіки, біологічних законів спадковості. Вел. уваги приділялося вивченню середовища, яке розумілося і як побутове ("Черев Париза", "Пастка" Золя), і як соц. ("Жерміналь" Золя, "Любий друг" Мопассана). Поряд з підкресленим об'єктивізмом Н. були властиві демократичні симпатії, соц. критицизм, віра в неминучість людські цінності. В період розквіту у Франції в 1860-80 рр. Н. зробив вагомий внесок у л-ру: засвоїв нові теми, розкрив

підсвідомі мотиви поведінки, дослідив таємницю відчуження особистості, психологію маси. В поетиці Н. засвоювалися прийоми імпресіоністичного бачення світу (бр. Гонюри, Гюїсманс) і символізму (Золя). Флобер, Мопассан, Гонкури збагатили прозу досконалістю форми. Характерна щодо цього оцінка стилю Гонкурів Золя: "Всі їх зусилля спрямовані на те, щоб фраза була миттєвим і точним знімком їх відчуттів... Передати всю привабливість першого враження – ось їх мета".

Виникнення Н., як будь-якого мист. феномена – не винахід одного майстра, а наслідок закономірних типол. подібностей наш. худож. процесу. Це не виключає наявності засвоєння твор. набуток франц. письменника, т.зв. золізму, в різних літературах.

Масштабним був розвиток Н. в Німеччині. Він сприяв піднесенню нім. л-ри після десятиліття затишшя і занепаду, був відправним пунктом для всього наступного літ. розвитку. Засновниками Н. тут були бр. Генріх (1856-1906) і Юліус Гарт (1859-1930), визначними представниками – Арно Гольц (1863-1929), Йоганнес Шлаф (1862-1941), Михаель Конрад (1846-1927). Гол. теоретик Гольц, на відміну від Золя, висунув формулу Н.: "Мист-во має тенденцію знову стати природою". Він оголосив війну будь-якій спробі організації матеріалу миттєв., будь-якій сюжетності, декларував "потік життя", розрізнену фрагментарність, поєднання суттєвого і випадкового. Краї риси Н. – демократизм тематики, соц. критика, майстерність розкриття психології, точність деталей, мовне новаторство – виявилися в драматургії Г.Гауптмана (1869-1946): ("Перед сходом сонця", "Візник Генкель", "Роза Бернд", "Пашоки" та ін.).

Визначним представником Н. в Швеції був Ю.А.Стріндберг (1849-1912) – драматургія, романи. Натуралістичні тенденції відбилися у творчості норвежців Г.Юсена і К.Гамсуна. В Англії Н. не набув такого поширення, сприймався як наслідування франц. зразків: худож. проза і крит. праці Дж.Гіссінга (1857-1903) і Дж.Мура (1857-1933), у яких демократичні ідеї епохи перепліталися з позитивістськими поглядами Спенсера і Конта. У твор. практиці англ. натуралісти захоплювалися "л-рою хатин", досягаючи лише вузького висвітлення дійсності. В Угорщині в душі золізму працювали романіст Ж.Юст (1863-94), новеліст З.Турі (1870-1906). В італ. л-рі відповідником Н. став *в е р і з м*. В ісп. л-рі засвоєння франц. Н. поєднувалося з начебто протилежним явищем – боротьбою проти франц. літ. впливу.

У деяких, насамперед слов'ян., країнах Н. виникав рівнобіжно з його становленням у Франції. Це стосується, зокрема, Польщі. Найвідатніша репрезентантка поль. Н. – Г.Запольська (1857-1921) епіграфом до повісті "Каська-Каріатиди" (1887) ставила слова поль. сатирика-просвітителя І.Красицького "Пиши, що бачиш, цнота правди не лякається". Епіграф містить дві

основні твор. засади письменниці: сміливе відображення найтемніших явищ життя й натуралістичне розуміння завдань миття. Слова передмови до "Каськи-Каріатиди": "Я беру все, що маю напохвалі", майже дослівно перегукуються з декларацією Золя в передмові до "Рутгон-Макарів". Але ж авторка твердить, що до свого твор. методу прийшла самостійно, навіть не знаючи про Золя та венеричні хвороби в повістях "Про що не говорять" (1909), "Про що навіть думати не хочеться" (1914). У 1880-ті рр. натуралісти групувалися навколо тижневика "Путник" (1884-1888), який видавав А.Грульський (1852-1929), автор романів про життя шахтарів і фабричних робітників ("Кротки", 1887, "Вултекопи", 1900). Визначним представником поль. Н. був А.Дигасицький (1839-1902), автор оповідань про життя віддалених сіл і тваринний світ, майстер побутової деталізації та інтерпретації потворних соц. відносин. Свого часу письменник світ. слави С.Пшибишевський (1868-1927) у романах (найвідоміші – "Діти сатани", "Homo sapiens") і драмах ("Сніг") прагнув розкрити підсвідоме в людині через аналіз біологічно-сексуальних прагнень.

У чес. л-рі Н. не набув розвитку, якщо не брати до уваги творчість Арбеса (1840-1914), автора психол. повістей і роману "Янгол миру" (1889) про селянське життя, який, на думку критиків, швидше був "репродукцією", а не типізацією дійсності. Риси Н. в словац. л-рі набули вираження в письменників т.зв. словацької модерні (І.Гал, І.Краско, В.Рой). У їх новелістиці відбувався синтез реаліст., імпресіоністичних і символістських принципів в натуралістичною безсюжетністю. В серб. л-рі інтерес до хворобливої психіки, до теми траг. самотності людини виявився в прозаїків М.Ускоковича (1884-1915) і В.Мілічевича (1886-1929). У хорв. л-рі вплив Н. наявний у романі Е.Кумичича (1850-1904) "Пані Сабіна" (1883), у крит. статтях Я.Юлера (1862-1926).

У рос. л-рі Н. як сформована школа не існував. Проте типол. спорідненим явищем можна вважати вже "натуральну школу" 1840-х рр., зокрема, "фізіологічні нарисів". (Поняття "натуральна школа" вперше було вжито Ф.Булгарінім 1846, в негативному сенсі, але цього ж року в статтях В.Бєлінського воно набуло позитивного наповнення і термінологізувалося). Програмні зб. натуральної школи були видані М.Некрасовим "Фізіологія Петербурга" (1845); "Петербурзький збірник" (1846). Серед авторів натуральної школи, крім Некрасова, – Д.Григоревич, О.Герцен, Є.Гребінка, В.Даль, І.Панасєв, І.Тургєнєв. Своє-

рідний "психологічний натуралізм" можна вбачати в романих тв. Ф.Достоевського. Натуралістичні тенденції незалежно від франц. школи виступали в оповіданнях, повістях, у романах О.Писемського, в письменників-народників М.Успенського ("нариси народного побуту" – 1857), Г.Успенського (*цикли нарисів*) "Звичаї Растеряєвої вулиці" – 1866 та ін.). Згодом позначився й вплив золізму (цикл романів Д.Маміна-Сибіряка про уральську буржуазію); оповідання, повісті, романи П.Боборикіна (1836-1921), К.Баранцевича (1851-1927), І.Потапенка (1856-1929), напр., повість "Померти-заснути" – белетризована історія хвороби, романи О.Амфітеатрова (1862-1938), М.Арцибашева (1878-1928) "Санін", "Біля останньої межі", п'єси Є.Чирікова (1864-1932) та С.Найдонова (1869-1932).

В укр. л-рі теж відбилися настанови натуральної школи (найбільше Є.Гребінка, частково Т.Шевченко, Марко Вовчок, Панас Мирний, І.Нечуй-Левицький). Пізніше ознаки Н. наявні в тв. письменників народницького спрямування: О.Кониський, Б.Грінченко, Олена Пчілка, П.Майорський, Т.Зінківський, В.Левенко, Т.Сулима, В.Барвинський, Г.Яхимович та ін. (*Етнографізм*). Вплив Н. позначився на присвячених траг. жіночій долі оповіданнях 1890-х рр. Н.Кобринської (1855-1920), на ранніх тв. Г.Хоткевича (1877-1938), на оповіданнях і повістях М.Яцківа (1873-1961). Худож. засади золізму найповніше відобразилися в творчості В.Винниченка, який, увійшовши в л-ру 1902, своїми натуралістичними оповіданнями протистав панівній у той час народницькій прозі. Він змальовував руйнацію траг. моралі в селянському середовищі, провінційне мішанство, найнижчі верстви населення в язичи ("Щось більше за нас"), люмпенів ("Краса і сила"). У тв. 1906-14 рр.: драмах "Дисгармонія", "Великий Молох", "Memento", "Брехня", "Чорна пантера та білий ведмідь" та ін.; романах "Рівновага", "Чесність з собою", "По-свій", "Божки" та ін. письменник прагнув вирішувати проблеми укр. інтелігенції періоду після поразки першої рос. революції. Зображено галерею історичних і хворобливо-безвольних постатей, створено варіанти образу егоїста, який відкидає людську мораль, замінивши її особистою свободою, "чесністю з собою", аби власні "воля, розум і серце" це схвалили. Ці тв. просякнуті біологізмом, насичено психол., фізіологічними, еротичними мотивами в поєднанні з імпресіоністичними деталями та фотографічністю мови.

Натуралістичні тенденції набули своєрідного розвитку в л-рі европ. і амер. країн ХХ ст. Помітні два основні напрями їх вираження. З од. боку, здобутки Н. органічно впліталися у тв. високої худож. виразності й майстерності. Такими є поезія та драматургія Е.Верхарна в Бельгії, романи А.Барбюса, А.Жіда, М.Дрюона у Франції, Г.Манна, Е.М.Ремарка в Німеччині, Д.Г.Лоуренса в Англії, Т.Драйзера, Дж. Дос Пасоса, Г.Мілера, Е.Гемінгвея, В.Фолкнера, Дж. Андайка в США.

Я. Гашека в Чехії, С.Жеромського, В.Реймонта, Ю.Каден-Бандровського в Польщі, колумбійця Г.Г.Маркеса і багатьох ін. У рос. л-рі післяжовтневого періоду риси Н. мають місце в творчості І.Бабеля, А.Веселого, Б.Пильняка, В.Вересаєва, М.Шолохова, В.Катаєва та ін. Зокрема, у тв. про Громадянську війну та виробничому романі, що їх зраховували до соцреалізму. З Н. генетично пов'язана л-ра та кінематографія італ. неореалізму 1940-50 рр. В ін. контексті тенденції Н. виявляються у суч. *масовій літературі*, де гостра сюжетність насичена відображенням фізіологічного, еротичного, виразною гіпертрофією тих елементів Н., які гармонійно поєднуються в структурі тв. визначних письменників ХІХ-ХХ ст.

На основі *інсценівок* романів Золя та бр. Гонкурів, п'єс Алексіса, Ансе, Жюльєна та ін. відбулося наприкінці 1880-х рр. становлення франц. театру Н. Найяскравішим явищем був паризький "Вільний театр" (1887-95) режисера А.Антуана. В Німеччині натуралістичними були маєйнінгенський театр Георга II і Л.Кронекера (1866-91), берлінські "Вільний театр" (1889-94) і "Німецький театр" (1894-1904) режисера О.Брама, В Англії – лондонський "Незалежний театр" Дж.Грея. В Польщі – львівський театр Г.Запольської, яка є одним з найтиповіших натуралістів не лише як письменниця, а також як режисер і виконавиця гол. ролей у власних п'єсах (перед тим вона пройшла акторський вишкіл у театрі Антуана). В Росії засади натуралістичного театру відбилися в постановках МХАТу поч. 1900-х рр. ("Живий труп" Л.Толстого, "На дні" М.Горького, "Юлій Цезар" В.Шекспіра та ін.), а також у грі окр. акторів – П.Орленєва, П.Самойлова. В укр. театрі натуралістичні тенденції виявилися в акторській і режисерській практиці деяких мандричних труп (Д.Гайдамаки, В.Суходольського, Л.Сабініна) на переході від чисто етнографічного до психологіч. театру, що проте досяглося через грубі ефекти в зображенні людської психол. Певною мірою можна казати про Н. театру Г.Юри, що протистав у 1920-і рр. новаторському театрові Л.Курбаса.

Позитивними у театрі Н. були прагнення до ансамблевості, вимоги, щоб виконавці "переживали п'єсу", досягали природності гри, мотивування дій персонажів, найповніше відображали побутове та іст. середовище в акторській грі, сценографії, костюмах. Часом це призводило до побутописання, аморфності п'єс і вистав, перенасичення жаргонізмами, вульгаризмами, підкреслення фізичних ганджів мови тощо.

У маллярстві Н. заперечив традиції *академізму*, а разом з тим модерністичні *стилізації*. До натуралістів зараховують у Франції – П.Делароша, Л.Бонна, в Німеччині – Ф. фон Уде, Л.Корінта. До Н. близьке маллярство рос. і укр. (М.Пимоненко, П.Левченко, І.Іжакевич)передвижників. Значний відбиток знайшов Н. у творчості митців офіційного

соціалістичного реалізму періоду (С.Григор'їв, С.Овчинников, М.Хмелько та ін.).

Менше проявився Н. у музиці. Його іноді вбачають у творчості А.Шьонберга (опера "Місячний П'єро") та в т.зв. конкретній музиці. Ознаками Н. вважають настанову на звуко-наслідувальність, ілюстративність, часом руйнацію гармонії, схильність відображати бруталні, ба й навіть патологічні почуття.

Існують складності у визначенні засадничих рис Н. Це пояснюється насамперед різними трактуваннями Н. в різних нац. традиціях. Крім того, нелегко відмежувати Н., з од. боку, від реалізму, з ін. – від модернізму (імпресіонізм, символізм). Так, М.Драгоманов і І.Франко не розрізняли реалізм і Н. Насправді тв. Н. можуть містити в собі особливості ін. напрямів, у таких випадках важко відмежувати натуралістичні і реаліст. тенденції. Існує оцінка Н. як однієї з **течій** реалізму. З цього приводу слід нагадати думку Золя, що була висловлена в статті "Натуралізм у театрі" (1881): "Мене запитують, чому я не задовольняюся словом "реалізм"... Я вчинив так винятково тому, що тодішній реалізм звужував худож. літ. кругозір: мені здавалося, що слово "натуралізм" розширює краєвид спостереження". Та все ж Золя вбачав у бальзаківському реалізмі основу нов. напрямку, який доповнювався раніше забороненими темами в галузі фізіології, патології, соціології.

Школа франц. Н. зазнала нападів з двох боків. Ще з часів становлення цього напрямку критика консервативного спрямування звинувачувала його в аморальності і дрібнотем'ї. Представники соціологічної критики марксистського напрямку критикували Н. за ухиляння від філос. і політ. узагальнень і висновків, за відсутність автор. пафосу (П.Лафарг). Ф.Мерінг писав про "завісу капіталістичної ідеології", яка начебто заважала натуралістам побачити новий світ, що зароджувався. У Росії негативне ставлення до Н. було висловлено М.Салтиковим-Шедріним: "Розміри нашого реалізму дещо інші, аніж у суч. школі франц. реалістів. Ми включаємо у цю галузь усю людину, з усією різноманітністю її визначень і дійсності: французи ж гол. чином цікавляться торсом людини". Подібне ставлення до Н. домінувало в соціологічному літ.-знавстві XIX-XX ст.

Термінові Н. часто надають оціночного (переважно негативного) значення. Низка дефініцій Н. у літ. енциклопедіях і словниках по суті характеризують ті негативні перевитрати Н., які властиві його епігонам і масовій л-рі ("Фактографічне відображення з незначущими подробицями або занадто відверте відтворення фізіологічних і сексуальних явищ"). Такі визначення применшують те значне в Н., яке збагатило реаліст. мистецтво.

Поширення низки натуралістичних відкриттів у реаліст., модерністській і постмодерністській л-рі та мист-ві XIX-XX ст., наявність спільних рис і нац. варіантів Н., ранніх і пізніх його модифікацій

створюють вел. можливості для його порівн. і типол. вивчення.

Анатолій Волков,
Микола Нефьодов

НАУКОВА ПОЕЗІЯ – вид поет. мист-ва, тематично пов'язаний з наукою. Термін Н.п. ввів франц. теоретик Рене Гіль ("Трактат про слово", 1896). Заг. історія Н.п. розвивається в контексті історії науки, і тому тематичні переваги і навіть жанр. форми та **стиль** Н.п. не можуть не відбивати змін у змісті та характері наук. світообразу. Перші зразки Н.п. виникли в ті архаїчні часи, коли людська свідомість була міфопоет. за характером і ще не відбулося її розподілення на власне наук. та худож. способи мислення. Вони відтворювали космогонічні уявлення людини про світ, його народження та будову. До них належать написані **гекзаметром** грец. **поєми** "Теогонія" Гесіода та "Про природу" Парменіда, яка присвячена переважно онтологічним проблемам, поема рим. поета-філософа Лукреція "Про природу речей". Відзначимо і "Хмари" грец. комедіографа Аристофана, в яких пародіювалася мова суч. авторів науки. Космогонічні теми розвивалися й у л-рах ін. народів, напр., вірш трактат азерб. поета Шейка Махмуда Шабустарі (XIII-XIVст.) "Квітник тасмниш", в якому викладалася в запитально-відповідній формі суфійська теорія походження Всесвіту. Зміст сер-віч. свідомості, зокрема, уява про взаємоподібність світ. реалій і настанова на символічне тлумачення природних явищ відбилися у таких тв., як медична поема Олона Мьонгського "Про дію трав", "Книга про коштовні камені" Марборда Реннського, філос. поема "Про цілокупність світу" Бернарда Сільвестриса. У зв'язку із поступовим усвідомленням наукою та мист-вом власних сфер компетентності, а отже й змісту та форм відображення досвіду людського існування, продуктивність Н.п. закономірно зменшується, хоча зламні періоди розвитку наук. думки не могли не вплинути на л-ру, зокрема, на відродження Н.п. До таких періодів відноситься, насамперед, XVIII ст. з його панраціоналізмом та культом математичних та природничих дисциплін (наук.-описова поема Ж.Деліля "Сади", "Лист про корисність скла" М. Ломоносова та ін.). Популярною Н.п. стає і на поч. XX ст. (містерійна поема В.Хлебнікова "Влам Всесвіту", поема А.Белого "Перше побачення", вірш В.Брюсова "Світ електрону" тощо).

Серед різноманітних зразків Н.п. особливу групу становлять ті, що присвячені проблемам філос. науки. Це – написана у жанрі вірш. послання "Поетика" Горація, візант. вірш. підручнички – "Доктринал" Олександра Вілладейського (бл. 1199), в якому розглядалися питання з морфології, синтаксису та стилістики, "Нова поетика" Гальфреда Вінсальського (бл. 1218-1213), "Лабіринт" Еберхарда Німецького (бл. 1250) та ін., а також "Поетичне мистецтво" теоретика франц. класицизму Ніколя Буало та ін.

Борис Іванюк

НАУКОВА ФАНТАСТИКА – science fiction (англ.). Соціокульт. феномен, що тісно пов'язаний з бурхливим розвитком науки (природознавства та сусп.-вознавства) і техніки в кін. XIX-XX ст. Термін Н.ф. (точніше – "наук. белетристика") був уведений 1929 амер. письменником і видавцем Х.Гернсбеком. Тривалий час Н.ф. вважалася маргінальним явищем у л-рі, але тепер межі між "вел. л-рою" і Н.ф. стають нечіткими.

Визначень Н.ф. безліч: "л-ра розмірковувань" (Р.Хайнлайн), "л-ра гіпотези, л-ра ідей" (Кобо Абе), "л-ра змін" (А.Кларк), "л-ра, яка більше має справу з ідеями, аніж з літ. стилями" (Д.Уоллхейм), "л-ра, в якій ідея виступає як герой" (К.Еміс), "синтез науки та мист-ва" (М.Ємцев, Є.Парнов). А.і Б.Стругацькі не вбачали суттєві відмінності між "вел. л-рою" і Н.ф.: "фантастика – це галузь л-ри, яка підлягає всім заг.-літ. законам і вимогам, розглядає заг. літ. проблеми (як от: людина і світ, людина і сусп-тво та ін.), але характеризується специфічним літ. прийомом – введенням елемента незвичайного". З ін. боку, досить поширена думка, що у Н.ф. є особливий предмет відображення, особлива соц. роль й функція, особливий метод.

Широкий діапазон дефініцій зумовлений складністю Н.ф. і багатоманітністю підходів до її вивчення. Проблема такими є вже питання про час народження Н.ф.. Трад. думка про те, що Н.ф. з'явилася у 2-й пол. XIX ст. завдяки Ж.Верну і Г.Дж.Веллзу, не безсумнівна. Елементи Н.ф. траплялися раніше – у Ф.Рабле, Ф.Бекона, Дж.Свіфта, Вольтера. У зв'язку з цим виникає питання про специфічні риси Н.ф., її відмінність від фантастики як такої і як невіддільного і важливого елемента худож. творчості. Деякі з дослідників (В.Чумаков, Т.Чернишова) виділяють формальну (стильову) і змістовну (самовартісну) фантастику. Перша тягнє до **гротеску, символу, алегорії**, інакше кажучи, це худож. прийом, такий же давн., як і сама л-ра. Самовартісна ж фантастика перетворює прийом у тему, робить його основним змістом літ. тв (космічний політ в утопійному романі Сірано де Бержерака "Інший світ, або Держави та Імперії Місяця" (1650) – лише прийом для протиставлення соц. порядків на Землі й Місяці: в романі Верна "Із Землі на Місяць" (1865) такий політ у центрі оповіді). Саме змістовність, самовартісність є однією з найважливіших розрізняльних рис Н.ф., хоча і тут почасти фант. образ виконує як змістовну, так і формальну-стил. функції (мислячий океан у "Солярисі" (1961) С.Лема – і змістовний, і метафоричний). Поява самовартісної Н.ф. справді датується кін. XIX ст. Виділяючи т. ч. Н.ф. із заг. поняття худож. умовності, не можна не відзначити величезного впливу, який мали на її формування фольклор, сер-віч. **лишарський роман**, рел. **легенда**, ренесансна **утопія**, просвітницька філос. повість, **готичний роман** ("Маска" Лема), естетика та поетика романтизму. В л-рі реалізму XIX ст. наук.-фант. мотиви зустрічаються дуже рідко ("Лялька" Б.Пруса).

Особливо слід відзначити вплив на Н.ф. ант. міфології та л-ри, котрий виявився як у формальному відношенні: назви тв. ("Туманність Андромеди" (1957) І.Єфремова та ін.), модернізація сюжетів і мотивів ("Космічна Одиссея 2001 р." (1968) Кларка), так і по суті – ант. міф формував світовідчуття стародавн. людини, Н.ф. готує свідомість суч. людини до нов. космічного буття, тобто виконує прогностичну функцію. Кобо Абе наводить таку паралель: "Ст.-давня міфологія – та, що виходить з гіпотези існування богів, фантастика – **міфи**, в яких боги померли". Думку про зв'язок міфів і Н.ф. підкреслює Лестер дел Рей: "Н.ф. – міф, який дивиться вперед". Проте, на відміну від ст.-давн. міфів, в які безумовно вірили, нові міфи ймовірні – у них вірять і не вірять. Як зазначає Ю.Кагарлицький, "фантастика завжди перебуває на межі між вірою і невірою" – такий гносеологічний аспект Н.ф.

Як прогностичний міф, Н.ф. має справу зі специфічним ідейно-тематичним і сюжетно-образним матеріалом. Умовно можна виділити такі тісно переплетені між собою теми: космічний прогноз (міжпланетні перельоти, контакти з інопланетянами, перемішування в часі); технічний прогноз (перспективи науки, нові відкриття); антропологічний прогноз (еволюція людини); соц. прогноз (утопія – антиутопія). У краших зразках Н.ф. ці прогнози тісно пов'язані з естет. і соц. еволюцією людства. Основний інтерес Н.ф. саме у тому й полягає, що вона екстраполює суч. проблеми в майбутнє, допомагаючи яскравіше, рельєфніше показати вади суч. цивілізації.

Попри всю новизну тем і проблем Н.ф. міцно базується на підґрунті попереднього розвитку л-ри. Така популярна в Н.ф. тема космічних перельотів і контактів з інопланетянами була ще в С. де Бержерака (див. вище), Вольтера ("Мікромегас", 1752), Е.А.По ("Незвичайна пригода якогось Ганса Пфалля", 1835) та ін. Якщо поглянути глибше, то численні острівні світи з дивовижними мешканцями, які були створені фантазією Гомера, Рабле, Свіфта в чомусь близькі інопланетним цивілізаціям суч. Н.ф. Те ж спостерігається і в наук. та технічних винаходах. Чапеківським роботам передували бібл. Адам, єврейсько-чес. перекази про Голема, гьотевський Гомункулус, Франкенштайн М.Шеллі. Подорож у часі здійснюється у Й.В.Гьоте ("Фауст"), В.Ірвінга ("Рип Ван Вінкль", 1832), С.Чеха ("Нова епохальна подорож пана Броучека цього разу в XV сторіччя", 1888), Марка Твена ("Янки при дворі короля Артура", 1889) та ін. Утопійні побудови, що так властиві суч. Н.ф., ведуть початок від Платона, Т.Мора, Т.Кампанелли.

З ін. боку, за понад сто років існування Н.ф. в ній сформувалися власні специфічні **канони**. Склалися в основних рисах спосіб і схема польоту, обґрунтовано зсув у часі на підставі даних суч. науки. Виникло два погляди на форми життя й розуму у Всесвіті (антропоморфісти твердять, що розумна істота повинна бути людиноподібною, релятивісти допускають ін. форми життя і розуму). Вироблено три закони "робототехніки" (сформу-

лював А.Азімов): 1. Робот не може завдати людині шкоди або через свою бездіяльність допустити, аби людині було завдано шкоди. 2. Робот повинен коритися командам, які дає людина, крім тих випадків, коли ці команди суперечать 1-му закону. 3. Робот повинен дбати про свою безпеку, оскільки це не суперечить 1-му і 2-му законам). Ці закони універсальні в Н.ф..

Н.ф. активно застосує **традиційні сюжети** і мотиви світ. л-ри. Здебільшого обігрується сюжетна схема **пригодницького роману** та його різновидів: **одіссеї** ("Космічна одіссея 2001" (1968) Кларка, мюнхгаузіади ("Зоряні шоденники Йона Тихого" (1957) Лема; **робінзонади** ("Робінзони космосу" (1955) Ф.Корсака), **детективу** ("Готель "Біля загиблого альпініста" бр. Стругацьких); **шахрайського роману**. Утопійні романи будуються часто за принципом сюжету-екскурсії ("Туманність Андромеди" Єфремова). Такі сюжетні запозичення можна пояснити, бо фантастика як така це перш за все події, припущення, тимчасовий або просторовий зсув, для худож. втілення якого, на думку Чернишової, найпридатніша форма **новели**. Для об'ємнішого розповідання необхідний "двигун" у вигляді пригодницького або ін. сюжету. Переважна більшість наук.-фантаст. тв. — оповідні. Але існує й драматургічна Н.ф.: К.Чапек "R.U.R.", "Засіб Макропулоса", "Біла недуга"; П.Когоут "Війна з саламандрами" (за Чапеком), О.Левада "Фауст і смерть"; К.Крапива "Врата безсмертя". Зрідка трапляються науково-фантаст. **поєми** "Поєма про Робота" С.Кірсанова. Отже, Н.ф. охоплює найрізноманітніші жанр. форми, тому слід говорити не про "жанр Н.ф.", а швидше про особливу галузь, вид л-ри.

Слід відзначити специфіку образності в Н.ф. Позаяк Н.ф. здебільшого має справу з ідеями, винятковими ситуаціями, віднесеними в майбутнє (або минуле), то **образ** у фантастиці, за своєю суттю, не може бути такої достовірний та індивідуалізований, як, скажімо, у сьогочас. психол. прозі. Але, з ін. боку, більший рівень узагальнення, метафоричності у фантаст. образі дозволяють чіткіше виділити автор. концепцію.

Н.ф. у 2-й пол. ХХ ст. стала одним із найпопулярніших видів л-ри. За популярністю (але не за значущістю) з нею може позмагатися хіба що детектив. Щороку з'являються сотні нов. тв. Н.ф. в різних регіонах світу, до неї звертаються такі "поважні" письменники, як Дж.Б.Прістлі, Г.Кобо Абе, Х.Кортасар, Гарсія Маркес, Р.Мерль, Ч.Айтматов, Л.Леонов та ін. Переживши технічно-популяризаторський ухил на поч. ХХ ст. і космічний "бум" у 50-60-ті рр., суч. Н.ф. все більше наближається до філос. проблематики, прагнучи передбачити шляхи розвитку людської цивілізації і застерегти від небезпечних тенденцій.

У цих умовах закономірно з'явилося прагнення до класифікації величезного потоку Н.ф.. Г.Альтов у створеному ним "Реєстрі суч. наук.-фантаст. ідей і ситуацій" поділяє Н.ф. на 10 класів, 73 підкласи.

326 груп і 2034 підгрупи, прагнучи охопити всю багатоманітність тем і сюжетів Н.ф.. Класифікація Г.Гуревича поєднує в собі жанр. і тематичні критерії й складається з 10 пунктів: 1) Пізнавальна фантастика. 2) Пригодницька фантастика. 3) Мрії про мету. 4) Мрії про засоби. 5) Техніка майбутнього. 6) Нові ідеї. 7) Психол. фантастика. 8) Сатир. фантастика. 9) **Антиутопія** 10) **Утопія**. А.Осипов дещо видозмінює класифікацію Гуревича, прагнучи звести її до суто жанр. критеріїв. Він виділяє такі напрямки: 1) Утопія. 2) Антиутопія. 3) Роман-застереження. 4) Сатир. фантастика. 5) Проблемні тв. з "твердим" наук.-фантаст. змістом. 6) Пригодницька фантастика. 7) Фантаст. детектив. 8) Фантаст. **казка**. 9) Психол. фантастика. 10) Гумор. фантастика. Незважаючи на певну умовність і неповноту наведених класифікацій (відсутня, напр., дитяча Н.ф.), вони все ж дають уявлення про основні тенденції в розвитку Н.ф..

Біля джерел Н.ф. стоять імена Ж.Верна, Г.Веллза. У подальшому Н.ф. розвивалася переважно в Англії, США, Франції. У кін. ХІХ — поч. ХХ ст. значну роль у розвитку Н.ф. відіграли Р.Л.Стівенсон, Марк Твен, А.К.Дойл, Дж.Лондон, Є.Зам'ятін, О.Гакслі, К.Чапек. Розквіт Н.ф. припадає на сер. ст. (до речі, він зумовлений значною мірою поч. практичного засвоєння космосу). У цей час з'являється група визначних письменників-фантастів у США (Р.Бредбері, К.Саймак, Р.Шеклі, К.Воннегут, Азімов, Г.Гаррісон, Ле Гуїн), Англії (Кларк, Е.Ф.Рассел, Дж.Уіндем, Гайлайн, Дж.Оруел, К.Каттнер), Франції (Корсак, Мерль, П.Буль, Веркор, Е.Тріоле, В.Познер, Ле Клезіо, М.Моно). Менше репрезентована Н.ф. в л-рах Німеччини (Г.Келлерман), Італії (І.Кальвіно), Іспанії (А.М.Матуте, А.М.Мінотте), Угорщини (Ф.Карікті), Японії (Кобо Абе, Комацу Саньо), сканд. країн.

Досить міцні традиції має Н.ф. у слов'ян. країнах. У Чехії зародки Н.ф. можна вбачати в "Дорозі світла" Я.Коменського (1641-1642), утопічному трактаті Б.Больцано (1819), романетто Я.Арбеса "Ньютонів мозок" (1877) і "Кандидати на існування" (1878), у сатир. повістях С.Чеха про подорожі пана Броучка на Місяць і в XV ст. З 1920-х рр. чес. Н.ф. активно розвивається (К.Чапек, І.Гаусманн, Е.Вахек, Я.Ванс, В.Незвал, В.Парал, З.Вольни, А.Плудек, Й.Несвалба, І.Марек). У Польщі наук.-фантаст. первень мав місце в реаліст. романі Пруса "Лялька" (1887-89), але розквіт Н.ф. припадає на період після 2-ї світ. війни (Лем, Ю.Жулавський, К.Фіалковський, К.Борунь, І.Хрушевський, А.Чеховський, Й.Вайсфельд, Я.Зайдєнь, Е.Брошкевич). Великою популярністю користується творчість болг. фантаста П.Вежінова.

В Росії появі Н.ф. сприяли О.Вельтман, А.Одоєвський, М.Гоголь, М.Шедрін, М.Чернишевський. На поч. ХХ ст. Н.ф. віддали данину В.Брюсов, К.Цюлковський, О.Купрін, О.Грін, В.Маяковський, І.Еренбург, В.Катаєв, М.Булгаков.

А.Платонов, Є.Зам'ятін, О.Толстой, О.Беляєв, С.Беляєв. В сер. ст. присвячують свою творчість Н.ф. Єфремов, А.Адамов, А.Казанцев, бр. Стругацькі, І.Варшавський, А.Днепров, Є.Парнов, В.Шефнер, Г.Гор. В Білорусі данину Н.ф. віддав Крапива. В Україні в царині Н.ф. працювали В.Винниченко, В.Владко, Ю.Смолич, М.Трубілаїн, О.Левада, О.Бердник.

Анатолій Волков,
Юрій Попов

НГЕМ (декламація, наспів) — клас. жанр в етнамської л-ри, ліро-епіч. поема у формі жіночого монологу.

Жанр був започаткований "Дружиною воїна, який пішов у далекий похід" поетесою ХVIII ст. Доан Тхі Дьєм. Поема створена силабічним вірш. розміром саунг-тхат люкбат (7, 7, 6 та 8-складові рядки з внутр. та кінцговою римами), який став трад. для даного жанру. До найвідоміших зразків Н. належать "Скарги королівської наложниці" Нгуєн За Тхіху (ХVIII ст.).

Борис Іванюк

НЕГРИТЮД — (від франц. *negritude* — той, що має відношення до негроїдної раси) — концепція етно-культ. відокремленості та виключності негрит. народів, яка відзеркалилась у філософії, культурі, л-рі зх.-афр. країн (Сенегалу, Гвінеї, Малі, Кот-д'Івуара, Беніну), а також Мадагаскара та Антильських о-вів у 1940-1950 рр. ХХ ст.

Термін Н. був уведений Ж.-П.Сартром, який написав передмову до "Антології негритянської та мальгашської поезії франц. мовою" (1948), складеної Л.С.Сенгором — видатним поетом, політ. діячем та філософом Сенегалу. Слово Н. Сартр запозичив з поеми поета з Мартініки Е.Сезера "Щоденник повернення до рідної землі", яка увійшла в вишезгадану антологію. У подальшому термін Н. став використовуватися для позначення культ. тенденції в зх.-афр. країнах, суть якої полягає в намаганні повернутися до нац.-етнічних коренів. Метафорично цю тенденцію висловив знову ж таки Сартр, який назвав свою передмову "Чорний Орфей" — він вважав нездійсненним намагання негрит. поета, який прилучився до зх. культури — чорного Орфея — з'єднатися з втраченою Евридікою, тобто зі споконвічним негр. началом. Т.Мелоне в кн. "Про негритюд в негро-африканській літературі" дослідно виводить Н. з настроїв негрит. інтелігенції, яка опинилася в атмосфері моральної кризи зх. цивілізації. "Негр — пише він, — опинився в засланні від самого себе, опинився вирваним зі свого природного середовища та кинутим у ворожий світ, ні в чому не маючи опори". Через те негр повинен "знайти тотожність з самим собою, відкрити самого себе та стати тим, що він є". Тобто сутність Н. для Мелоне полягає в "процесі очищення індивіда, який витікає з глибин його сутності". У ширшому культ. контексті Н. є одним

з проявів культ. відродження афр. народів ХХ ст., яке набирало в різних регіонах континенту специфічних форм. У пн. та сх. Африці воно виявилось в опорі на трад. араб. та ісламські цінності.

Поява такої тенденції саме у франц. колоніях зх. та центр. Африки була зумовлена низкою причин. З конкретно-іст. т.з. це пояснювалось жорсткою асиміляторською політикою франц. колоніальної адміністрації, яка проводила наполегливе "офранцузення" місцевих народів, не дозволяючи їм з дитинства користуватися рідною мовою та дотримуватись нац. традицій і звичаїв.

В англ. колоніях британці проводили більш тонку, ніж французи, "етнографічну" політику, дозволяючи народам своїх володінь користуватися рідною мовою та зберігати певною мірою трад. устрій життя. До речі, саме англійці почали першими вивчати історію та культуру афр. континенту. Важливе значення для формування афр. ідеології та самосвідомості мали етнографічне дослідження Б.Малиновського та А.Редкліф-Брауна. Перший власне афр. етнограф Е.Блайден ще наприкін. ХІХ ст. виступив за рішуче розмежування европ. та афр. культур на основі суттєвих відмінностей білої та чорної рас. Цікавою літ. ілюстрацією до цієї тези стала повість Дж.Конрада "Серце темряви" (1902).

У 40-і рр. ХХ ст. Сартр першим помітив та "благословив" Н. як віднайдення пригнобленою негрит. особистістю своєї сутності, як прорив крізь "брехливі" навіювання европ. раціоналізму до споконвічної "негрит. душі" в усьому її обсязі. Тобто екзистенціалізм дав теор. форму буття Н. як течії в афр. ідей. життї. Важливу роль в формуванні психолог. основ Н. відіграв А.Бретон, який вбачав в афр. ментальності особливу близькість до теор. постулатів **сюрреалізму** і, зокрема, принципу "автоматичного письма", він закликав "відкрити афр. психізм".

Багато зх. дослідників виводили специфіку негрит. культури з етно-геогр. чинника — тропіки та селянський устрій життя зумовили особливу емоційність, ірраціоналізм та міфологізм в сприйнятті життя негроїдною расою. Франц. дослідник Е.Герньє зауважив: "Африка є континентом емоційних почуттів, так само, як Америка є континентом хоробрості, Європа — об'єктивності, Азія — суб'єктивності". У тому ж напрямі розвиваються теорії франц. етнографів Л.Леві-Брюля та К.Леві-Стросса про своєрідність "дологічного мислення" первісних народів. Назагал не можна не помітити типол. схожості ідей **русоїзму** та Н., хоча для самих афр. філософів будь-який напрям в европ. думці асоціюється з раціоналізмом та утилітарністю.

Власне афр. концепція Н. виникла завдяки розвідкам таких письменників, сусп. політ. діячів та філософів, як Секу Туре, Кваме Нкрума, А.Мабоно, І.Абрагамс, Анта Діро та, особливо, Сенгор. 1947 в Дакарі почав виходити друкований орган "Презанс афрікен" ("Афр. присутність"),

НЕГРИТЯНСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ

який став рупором ідей Н. Сенгор проголосив ідею про принципову відмінність европ. та афр. ментальностей: "Європ. розум має аналітичний та утилітарний характер, розум негритянський заснований на інтуїції та співучасті". При цьому афр. мислитель далекий від будь-якої ідеї расової зверхності, він зауважує: "Раси — це реальний фактор, хоч я не хочу сказати, що існують чисті раси". Інакше кажучи, раса для Сенгора — абстрактна характеристика людини, яка свідчить про наявність у нього певних психічних та інтелектуальних здібностей. До речі, новітні антропологічні дослідження вказують якраз на близькість европ. та негроїдних рас, проте для теоретика Н. важливим було підкреслити відмінність европ. та афр. менталітетів, зумовлених умовами іст. розвитку. Сенгор говорить про особливі взаємовідносини світу та людини в Африці: "Н. висловлює по суті ту людську теплоту, яка і є участю в житті, світі". Буття для негра, за Сенгором, це "закохана самовіддача телуричним силам". Любовне почуття відіграє дуже важливу роль у негритянському світосприйнятті, так "Венера Готтентотська" (ритуальне зображення жіночої фігури) ніби уособлює єднання індивіда із зовн. світом через символічну функцію родючості. Виходячи зі специфічних особливостей афр. менталітету — емоційності та міфолог. сприйняття світу — Сенгор пояснює своєрідність мист-ва Н. Воно є засобом пізнання та оволодіння світом через чуттєве проникнення та злиття з ним. Звідси найхарактерніші теми в л-рі — оспівування патріархального сільського устрою життя, близькість до землі, до життя природи, еротизм. Тематиці відповідають жанри, близькі до фольклору (**міф, казка, байка**), худож. форма — поезія (в прозі Н. майже не виявився), риси афр. х-ру — безпосередність та емоційність. Найважливішими особливостями естетики Н. Сенгор називає символічну образність та ритм — "найбільш чуттєву і найменш матеріальну річ". Почуття ритму знаходить яскраве відображення в негритянській поезії, скульптурі, малярстві, особливо, в танці, який є найкращим засобом взаєморозуміння. Гвінейський письменник Камара Лей відзначає таку характерну рису афр. мист-ва, як наявність у ньому незбагненого, "таємниці", що символізує містичну єдність між людиною, природою та світом речей. До речі, **стилізація** цих особливостей афр. мист-ва є одним з важливих елементів багатьох течій у европ. модернізмі (кубізм, експресіонізм, сюрреалізм тощо).

Складним є питання про твор. метод митців Н. Тут наявне переплетіння рис **романтизму, символізму та натуралізму**. Численні европ. дослідники простежують риси сюрреалізму в поезії Н. Стосовно генези поезії Н. слід, безперечно, відзначити вплив усної, фольклор. традиції, значним є також зв'язок з франц. поезією кін. XIX — поч. XX ст. (**верлібр**, відсутність розділових знаків), а також з англійською л-рою (негритянські народи цього регіону раніше за ін. прийшли до

самоідентифікації). Відіграли свою роль серед чинників впливу на Н. поет. традиції негрів США (**спірічуелз**). Сенгор стисло визначив специфіку Н.: "Н. — це живий міф". С. Аллен підбив світоглядний підсумок л-ри Н.: "слово Н. означає в певному розумінні спробу негро-афр. поета повернути своїй расі значну енергійність, віру в себе, які розвивалися швент протягом століть повернути собі світ, радість життя, знайти в ньому свою роль". Найяскравішими поетами Н. були Е. Сезер (Мартініка), Сенгор, Б. Діоп, Л. Ньянг (Сенегал), Дж. Т. Ньяне (Гвінея), П. Хазуме (Бенін), Б. Дабьє (Кот-д'Івуар) та ін. Споріднене Н. явище в л-рі негрів США — репрезентує В. Дюбу (**Негритянське відродження**), упорядник негритянської енциклопедії.

Після здобуття незалежності більшістю афр. країн Н. вичерпав в основному свої позитивні потенції і навіть у деяких аспектах став гальмувати розвиток сусп. свідомості африканців. Численні афр. філософи та сусп. діячі відзначають іст. приреченість Н., виступають проти його замкненості на фольклор.-міфол. рівні свідомості, політ. та культ. ізоляціонізму, відмови від сприйняття европ. культури, безпідставної гіперболізації культ. внеску афр. народів у світ. цивілізацію. Більше того, Н. іноді ставав ідеологічною базою найреакційніших політ. режимів, як це сталося на Гаїті за часів диктатури Дювальє. Він же обґрунтовує т.зв. антибілій расизм в США та деяких афр. країнах. Проте, не приймаючи цих радикальних крайнощів, слід відзначити суттєву роль Н. у формуванні нац.-етніч. самосвідомості афр. народів.

Юрій Попов

НЕГРИТЯНСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ або **ГАРЛЕМСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ** (англ. *Harlem Renaissance*) — впливовий культ. рух чорних американців 1-ої третини XX ст., що супроводжувався потужним сплеском твор. енергії і викликав до життя появу видатних тв. л-ри, музики, образотвор. мист-ва. Друга його назва — **Гарлемський ренесанс** — підкреслює унікальну роль, яку зіграли в ньому мешканці та заг. атмосфера "чорного" кварталу Нью-Йорка, хоч феномен нац. духов. піднесення виходив за межі одного району або міста, виявляючись в усіх частинах США, і особливо яскраво — у вел. індустріальних центрах Пн. Хронологічні межі етнічного культ. розвитку важко встановити, і серед дослідників існують різні погляди на це питання, згідно з якими тривалість Н.в. або розширюється від поч. ст. майже до 2-ої світ. війни, або звужується до одного десятиліття — 1920-х рр. Найбільш зваженою видається т.зв. представлена в авторитетній Нортонівській **антології** афро-амер. л-ри (1997), за якою пік руху припадає на 2-у половину 1920-х рр., а його імпульси, незважаючи на затухання у зв'язку з економічною кризою 1929 та поч. "вел. депресії", відчужуються і протягом наступного десятиліття. Щодо ідейно-худож.

відлуння Н.в., воно присутнє на всіх подальших стадіях еволюції афро-амер. культури та сусп. думки.

На поч. XX ст. центр негр. буття значною мірою переміщується з сільських районів Пд. до промислових Сх. та Пн. До цього спричинили такі чинники, як впровадження в пд. штатах жорсткого сегрегаційного законодавства та посилення антинегр. настроїв у зв'язку із завершенням періоду Реконструкції, що незрівня мало загрозу життю темношкірих; швидкий розвиток індустріальних регіонів країни, котрий зумовлював потребу в дешевій робочій силі; вивільнення робочих місць через вступ Америки до 1-ої світ. війни. Отже, гол. осередками афро-амер. життя стали чорні гетто вел. міст, серед яких перше місце належало Гарлему — "негр. столиці світу" (Дж. В. Джонсон), що вважала до себе не лише чорних американців з усіх куточків країни, а й африканців та мешканців Вест-Індії. За словами А. Локка, винятковість Гарлема полягала в тому, що він звів до купи "негра з Пн. та негра з Пд., городянина та селянина, студента, бізнесмена, службовця, маляра, поета, музиканта, шукача пригод та трудівника, проповідника та злочинця, експлуататора та вигнанця". Саме це дозволило йому стати "центром нар. самовираження та самовизначення". У Гарлемі зосередилися й штаб-квартири найважливіших культ. та політ. організацій афро-американців — Нац. асоціації сприяння прогресу кольорового населення, Нац. міської ліги тощо. Там виходили друком часописи "Крайсис" ("Crisis"), "Опортюніті" ("Opportunity"), "Нігроу ворлд" ("Negro World"), які сприяли відкриттю та підтримці молодих талановитих авторів. Ще істотнішою була висока концентрація негр. твор. інтелігенції, якій належать найзначніші худож. здобутки Н. в.

Теор. концепції та мист. практика Н. в. відзначаються розмаїттю ідеїних та естет. позицій, аж до прямо протилежних. Провідними теоретиками руху були філос. та культ. діяч А. Локк, видатний письменник, політик, афро-амер. лідер В. Дюбуа, історик К. Вудсон. Водночас представників цієї течії об'єднувала віра в необхідність зруйнувати усталені стереотипи у сприйнятті та зображенні людей чорної раси, насамперед, серед них самих, а також у широкому сусп. контексті США та міжнар. спільноті. Ядром нов. моделі афро-амер. ідентичності став концепт "нов. негра", вперше запропонований Локком у програмовому худож. документі Н. в. — зб., що мала таку саму назву ("Новий негр", 1925). Сповнений почуття власної гідності та гордості за свою расу, впевнений у фізичній та моральній красі одноплемінників, рішучий у боротьбі за свої права, цей "нов. негр" йшов на зміну "плазуючому та доглядливому негру доби рабства". Т. ч., наріжним каменем ідеології Н. в. стала проблема "расової свідомості, що прокинулася", потреба у самоідентифікації на нов. засадах, що пропонувалася до розв'язання, понад усе, на

індивідуальному або внутр.-етнічному рівні, не зачіпаючи політ.-економічних підвалів сусп.-тва. Відповідно, зусилля діячів Н. в. були спрямовані на формування афро-амер. особистості нов. типу. Досягнення цієї мети вимагало подолання комплексу расової меншовартості, прищеплення поваги до своїх етнічних цінностей, усвідомлення духов. та естет. багатства чорношкірих. Засобами виховання в душі расової гідності мали стати звернення до знехтуваних офіційною історіографією сторінок негр. історії, а також мист-во, зокрема, театр, якому через його сусп. природу та доступність відводилася особлива роль в трансформованні расової самосвідомості. У той самий час рух не був вільний від ідейних суперечностей, зокрема, пов'язаних з радикальною сусп. позицією Дюбуа. Його прагнення підпорядкувати негр. мист-во політ. цілям афро-американців сприймалося багатьма митцями як спроба обмежити свободу творчості, в якій вони бачили основний сенс Н. в. Це призвело до відкритих сутичок на сторінках преси.

Важливою рисою Гарлемського ренесансу стало пробудження зацікавленості Африкою як втраченою прабатьківщиною та одним з джерел перетворення ментальності амер. негрів. Увага до Чорного континенту, що уявлявся гарлемцям в переважно екзотичних тонах, була зумовлена і шойно набутим відчуттям тягlosti негр. досвіду в часі, яке заохочувало до ешелонування культ.-расової пам'яті вглиб історії та міфу, і необхідністю дати негр. молоді рольові моделі, демонструючи героїчне минуле чорної раси. З ін. боку, ця увага вписувалася в заг. европ.-амер. культ. контекст, що характеризувався пошуками "природної" альтернативи технократичній зх. цивілізації і пов'язаною з цим естетизацією примітиву, "модою на Африку", зародженням **негритюду** з його акцентом на афроцентричних худож. принципах.

Найяскравіші мист. постаті Н. в. на різних етапах його розгортання — поети Джонсон (1871-1938), А. Бонтан (1902-1973), К. Маккей (1889-1948), К. Каллен (1903-1946); автор синтетичного роману "Очерет" (1923), що інтегрував первні прози, поезії та драми, візіонер та містик Дж. Тумер (1894-1967); ранні афро-амер. письменники Дж. Фосет (бл. 1884-1961), Н. Ларсен (1893-1964). У рамках Н. в. починав тв. шлях відомий поет, прозаїк, драматург Л. Хьюз (1902-1967). Наприкін. руху в його річчезе влилася оригінальна творчість З. Н. Герстон — фольклориста, антрополога, авторки романів, оповідань, п'єс та есе. Своєрідним маніфестом нов. генерації чорних митців став опублікований 1919 **сонет** К. Маккея "Якщо ми маємо померти", що пролунав як виклик расизму. Фундаментальні естет. постулати доби виклав у передмові до складеної ним антології "Зб. поезій амер. негрів" (1922) Дж. В. Джонсон. Виступивши з гострою критикою л-ри на негр. **діалекті**, він поставив перед митцями завдання знайти адекватнішу форму для вираження "образності, способу висловлення, особливих

оборотів думки, унікального гумору та пафосу "афро-американців, за допомогою якої можна було б передати їхні "найглибші та найпіднесеніші переживання та прагнення" і в найрізноманітніші способи розкрити "теми найширшого діапазону". Отже, на порядку денному мист-во Н. в. поставило перш за все досягнення високої худож. довершеності та пратнення "душі чорного народу" (Дюбуа). Його рушійну силу склали пошуки нов. худож. мови, здатної відбити зміну расово-психол. парадигми чорного американця. Якщо для Каллена та Маккея це означало досконале опанування клас. вірш. жанрів та розмірів англо-амер. поет. **традицій** (надто вони відзначилися у жанрі сонету), то Д.Тумер поєднував експериментування в дусі тодішніх мудростів з проникливо-емоційним переданням атмосфери амер. Пд. Хьюз насичував ранню поезію ритмами та образами негр. музики, переважно блюзу та джазу, яку вважав за найавтентичнішу худож. форму самовираження чорних. А Герстон спиралася у своїй прозі на фольклор, відтворюючи не лише ідіоматику або синтаксис негр. діалекту, а й цілі міфопоет. моделі світовідчуття. Всі разом, їхні пошуки незмірно збагатили скарбницю афро-амер. л-ри нов. проблематикою та оригінальним худож. інструментарієм. Тв. митців Н.в. знов і знов стають об'єктами "повторення та перегляду" (*Repetition and Revision*) з боку наступних поколінь чорних літераторів.

За аналогією з поняттям Н. в. широкий культ.-мист. рух, що відбувався впродовж 1960-1970-х рр. у рамках "негр. революції", тобто піднесення боротьби за громадянські права, стали називати (з легкої руки англ. дослідника К.Бігсбі) "Другим негр. відродженням". Набагато більше за масштабами, ніж його іст. попередник, це явище радикально відрізнялося від "першого" відродження високим ступенем політизації мист-ва, відданням пріоритету сусп. цілям перед естет. Сьогодні вживають і термін "Третє Н.в." — мається на увазі якісний злет афро-амер. красного письменства у 1980-1990 рр., коли воно вийшло на заг.-нац. та міжнар. орбіту, що символізувалося присудженням Нобелівської премії 1993 у галузі л-ри Тоні Моррісон, першій негр. письменниці, що була удостоєна цієї честі. Для суч. періоду в розвитку негр. л-ри характерний поворот від відкритого расового протесту до внутр.-етнічної проблематики — пошуків коріння, повернення до витоків, співвідношення між особистістю та чорною громадою, відновлення іст. та міфопоет. минулого як істотної складової індивідуальної ідентичності. У поезії нинішній етап характеризується синтезуванням новітніх принципів **постмодернізму** та **магічного реалізму** з афрогенними наративними та риторичними стратегіями.

Див. **Оповідки рабів**

Наталія Висоцька

НЕОКЛАСИЦИЗМ — термін для визначення досить різноманітних явищ у л-рі, малярстві,

різьбярстві, архітектурі та музиці, під яким розуміється використання певних естет. принципів, змістовних елементів та стил. прийомів европ. **класицизму** XVII-XVIII ст. Зокрема, в л-рі орієнтація на ант. сюжети та образи, героїчний стоїцизм персонажів, цілісність характерів, абсолютні моральні цінності, ясність і благородство стилю, впорядкованість та гармонійність у побудові сюжету.

Термін Н. вживається досить широко, іноді ним користуються для позначення класицизму 2-ї пол. XVIII — 1 пол. XIX ст., для відмежування його від класицизму XVII — поч. XVIII ст. (те, що в рос. критиці позначалося термінами "псевдокласицизм", "джекласицизм"), в ін. випадках він служить для визначення деяких течій у л-рі зламу XIX — XX ст. тощо, проте найвиправданішим буде не локалізувати Н. певними часовими обмеженнями, а розглядати його в контексті заг. закономірностей розвитку літ. процесу. Звичайно, Н. з'являється як реакція на те чи ін. літ. явище, в якому домінує худож. свавілля, дисгармонія, невпорядкованість. Це свого роду прагнення до відновлення традиції та порядку в мист-ві. Так, неокласицисти кін. XVIII — 1 пол. XIX ст. протиставили культ краси та гармонії сентименталістській чуттєвості та романтич. ірраціоналізму, громадянську активність героїв — індивідуалізму та аморалізму романтич. "бурхливих геніїв", їхній зануреності у сферу приватних, інтимних переживань. Характерними зразками Н. в кін. XVIII ст. була поезія А.Шеньє ("Античні вірші"), драматургія М.-Ж.Шеньє, малярство Ж.Л.Давида. В сер. XIX ст. проти домінування романтич. принципів у поезії виступили поети-парнаси Л. де Ліль ("Античні вірші") та Т.Готье ("Емалі й камеї"), закликавши повернутися до клас. цілісності та розміреності. В Англії риси Н. були притаманні декотрим тв. прерафаелітів, зокрема, вони простежуються в поемі В.Морріса "Життя та смерть Ясона". У нім. л-рі Н. проявився перш за все в драматургії та поезії Й.В.Гьоте ("Римські елегії"), а також у творчості перекладача ант. текстів Е.Гейбеля. У Росії Н. був представлений анакреонтичною поезією О.Пушкіна та К.Батюшкова, перекладами Н.Гнедича, антологічними віршами Ап.Майкова й М.Щербини ("Грецькі вірші"). Черговий сплеск Н. виникає на рубежі XIX — XX ст. У даному випадку неокласицизм об'єднує реакція на **символізм**, **натуралізм**, **імпресіонізм**, **неоромантизм** (хоча з останнім існують певні точки збігу), а також на пізніші течії в мист-ві (кубізм, футуризм, експресіонізм тощо). Н. чужі песимізм, надломленість, суб'єктивізм, емоційна розшарпаність, фантастичність, формальні експерименти цих течій, його репрезентанти прагнуть протиставити **декадансу** та прозаїчній реальності традицію клас. европ. культури, знайти певні вічні естет. цінності, створити ідеальні образи та помістити їх у позачасове, очищене від конкретності, суперечностей середовище, повернутися до активності та величності форм. Щодо цього близькі

до Н. положення рос. **акмеїзму**, який декларував конкретно-чуттєве сприймання світу речей, повернення слову його первісного, не символічного значення. Теор. обґрунтував худож. інтенції Н. К.Фідлер, який проголосив метою мист-ва подолання хаосу реальної дійсності.

У Франції наприкін. XIX ст. складається неокласицистична т.зв. романова школа (*ecole romane*). Її програму сформульовано було Ж.Моро: повернення від тьмяності символізму до клас. випробування форм. Гасло "клас. ренесансу", яке висунув Ш.Моррас, пов'язувало завдання л-ри з традиціоналістично-націоналістичними настановами. Сформульована в часописі "*Nouvelle Revue Française*" (1909) й худож. здійснювана, насамперед, П.Валері, програма була скерована на поєднання з клас. традиціями досягнень символізму. В Німеччині в неокласицистичному річчій розвивалась творчість Пауля Ернста, Самуеля Люблінського, Вільгельма фон Шольца, а також С.Георге та поетів його кола (*George-Kreis*). В Англії повернення до класицизму стало одним з гол. положень літ. теорії Т.С.Еліота, теорії та практики **імажизму**.

У Росії риси Н. були притаманні творчості В.Брюсова, К.Бальмонта, Вяч.Іванова, О.Мандельштама, М.Волошина, М.Кузміна, А.Ахматової. І.Анненський в ант. **трагедіях** і М.Цветаєва в циклі "Федра" та драм. поемі "Ариадна" олюднюють та уречевлюють античність, модернізуючи почуття своїх героїв. Неокласицистичні тенденції вагомі в поль. поезії XX ст., частково ще з часів "Молодої Польщі" (вірш. зб. Л.Стаффа "Квітуча гілка" (1908), "Посмішки миттєвостей" (1910), "У тіні меча" (1911). Найвиразніше — з 1930-х рр., коли поети групи "Скамандер" (Я.Івашкевич, С.Наперський, Р.Колонєцький, П.Гертц) значною мірою під впливом Валері та Георге звернулися до трад. жанрів: **оди**, **елегії** тощо. У повоєнні 4 роки неокласицистичну програму, зокрема, повернення до Міцкевичевої традиції, висунув часопис "Кузня". З 1956 виникає поет. група, що орієнтована, передовсім, на поль., ісп., англ. **бароко** (Я.Римкевич, Й.Сіто). Риси Н. помітні також у поезії серба Дудича, яка відзначена витонченістю та досконалістю клас. стилю. Теорію Н. розвивав рум. літ.-знавець і критик Ловінеску.

В Україні ознаки Н. наявні в тв. Лесі Українки (драма "Касандра", 1908). Яскравим явищем була творчість неокласицистів на поч. 20-х рр. XX ст.: М.Зерова, О.Бургардта (Юрія Клена), М.Рильського, П.Филиповича, М.Драй-Хмари. Вони виступали за високу художність літ. тв., засвоєння ант. та зх.-европ. поет. культури. Зеров був прибічником культ.-іст. та естет. літ.-знавства й творчості, в яких худож. інтереси переважали над соц.-політ. Йому належать красні переклади віршів рим. поетів, у дусі Н. написана зб. поезій "Камена" (1924), що присвячена античності та укр. історії. Майстерність строгих поет. форм Рильського багато в чому має джерелом його захопленість Н.

у 20-і рр. (зб. "Тринадцята весна", "Крізь бурю і сніг").

Ант. мотиви, сюжети й образи, класицистичні конфлікти й ситуації, модернізовані в дусі часу, широко використовуються в прозі, поезії, й, особливо, в драматургії протягом всього XX ст. ("Цезар і Клеопатра", "Пігмаліон" Б.Шоу, "Мухи" Ж.-П.Сартра, "Антигона" Ж.Ануя, "Троянської війни не буде", "Електра" Ж.Жироу, "Улісс" Дж.Джойса, "Кентавр" Дж.Аплайка, "Касандра" К.Вольф та ін.). Проте наявність цих мотивів і конфліктів рідко супроводжується характерним класицистичним відчуттям світу й стилістикою, тому проблема ідентифікації Н. у л-рі XX ст. є одним з актуальних завдань порівн. літ.-знавчого аналізу. Ін. важливим аспектом дослідження є зв'язки й паралелі між різними видами мист-в, оскільки Н. проявився не менш яскраво, ніж у л-рі, в малярстві: Давид, Пюві де Шаванн, Дені, "неоенгізм", П.Пікассо у Франції; "нова матеріальність" у Німеччині (Канольдт); "метафізичне малярство" в Італії (Де Кіріко, Казорати); регіоналізм у США (Вуд). У Росії риси Н. присутні у творчості Бакста, Серова, Петрова-Водкіна.

У музиці риси Н. відчутні у тв. Стравінського, Мійо, Онеггера, Пуленка, де поєднуються наслідуювані клас. традиції та модернізація муз. мови.

Н. проявився також у різьбярстві (творчість Майоля й Бурделя у Франції, Мессіни в Італії, Коньонкова, Матвеева в Росії) та значною мірою в архітектурі XX ст. Клас. чіткість ліній та лаконізм протистояли тут еkleктиці модерну поч. ст. (Перре й Гарнье у Франції, Безенс у Німеччині, Вагнер і Лоз в Австрії, Жолтовський у Росії). З ін. боку, не можна не відзначити, що арсенал худож. засобів класицизму використовували тоталітарні режими в Італії, Німеччині, Китаї та СРСР для створення помпезних громадських будівель і претензійних, незграбних тв. малярства та різьбярства.

Можна говорити про використання деяких елементів класицистичного канону, зокрема його нормативності, в л-рі соціалістичного реалізму: пріоритет сусп. над особистим, правдоподібність замість правди, конфлікт обов'язку й почуття, ідеалізація героїв, заданість фіналів, піднесеність стилю тощо ("Розгром" О.Фадєєва, "Любов Ярова" К.Треньова, "Оптимістична трагедія" В.Вишневського, "Загибель ескадри" О.Корнійчука). Однак використання елементів класицизму в соціалістичному реалізмі суттєво відрізняється від неокласицистичних явищ у европ. мист-ві XIX — XX ст., швидше це профанація, вульгаризація класицистичних прийомів.

Микола Нефьолов,
Юрій Попов

НЕОМІФОЛОГІЗМ — течія в европ. культурі кін. XIX—XX ст., досить різноманітна за своїми проявами, соц. та філос. природою, яка зберегла значення для всієї світ. культури XX ст. Засновниками Н. вважаються Р.Вагнер (1813-1883) та Ф.Ніцше (1844-1900). Відродження заг.-

культ. зацікавлення міфом пов'язане з кризою **позитивізму**, розчаруванням в аналіт. шляхах пізнання. Філософ. основою Н. в мист-ві були інтуїтивізм, ірраціоналізм та пантеїзм. В нов. якості проявлялись традиції романтиків першої пол. XIX ст. Й.Гьольдерліна та Е.Т.Гофмана, які прагнули використовувати образи трад. міфології не лише як іманентну емблематику, але також як матеріал для самостійного худож. міфологізування. Темі та образи ант. міфології у Гьольдерліна виражають глибокі тенденції сучасності ("Гіперіонова пісня долі"). Відродження інтересу до міфу в л-рі XX ст. проявилось в декількох основних формах. У худож. тв. символістів, експресіоністів та ін. посилюється використання міфол. сюжетів та образів, які йдуть від романтизму. Створюються численні стилізації та варіації на міфол. теми із залученням не тільки трад. європ. міфів, але й міфології ін. народів. Це проявилось насамперед в європ. символістській та неоромант. драматургії, в "Саломеї" О.Уальда, "Чуді святого Антонія" М.Метерлінка, "Касандри" Лесі Українки. Такими є символістські драми Вяч.Іванова "Прометей", І.Анненського "Меланіппа-філософ". Кубофутурист В.Хлебников у поет. формі трансформує міфол. сюжети багатьох народів світу ("Девий бог", "Загибель Атлантиди", "Вила і лісовик"). Н. знайшов відображення в поемах І.Франка ("Смерть Каїна", "Мойсей"). Значне місце міфол. мотиви займають в поезії М.Волошина, М.Гумільова. Ін. течія проявилась у створенні "автор. міфів". Об'єктом такого міфологізування стають не тільки "вічні" теми (любов, смерть, віра, самотність), але й світ відчуженої особистості в умовах машинної цивілізації або провінційного мішанства. Це знайшло вираз у різноманітних поет. жанрах ("Міста-спрути" Е.Верхарна), драматургії ("R.U.R." К.Чапека, "Йосип прекрасний" Н.Хікмета) та прозі ("Кручений біс" Ф.Сологуба). Але найяскравіше Н. проявився в перші десятиліття XX ст. в таких жанр. формах, як "роман-міф", "драма-міф", "поема-міф", де міф не служить єдиною сюжетною лінією, а співвідноситься з ін. міфами, з темами історії та сучасності: романи Дж.Джойса "Улісс", Т.Манна "Йосип та його брати", А.Белога "Петербург", "Петро і Олексій" Д.Мережковського, "Майстер і Маргарита" М.Булгакова тощо. Сюжет гомерівської "Одісеї" у Джойса служить засобом упорядкування хаотичних подій в житті небагатьох дублінців, що символізують людство. Символічні мотиви в "Уліссі" модифікують трад. символи первісної та христ. міфології (вода як символ родючості, купання — хрещення). Джойс користується міфол. мотивами виражачою та воскресаючою Боголюдини як метафорою циклічної концепції історії. У Т.Манна бібл. сюжет перетворюється на іст. **переказ**, в аспекті філос. роману. Стаючи в л-рі нов. часу змістом багатьох трад. сюжетів, ст. міфологія ніби пристосовується до вимог інонац. середовища, здійснює перехід на вищий ідейно-тематичний рівень сприйняття, моделювання та пізнання

дійсності. Характерним прикладом створення міфів у XX ст. є творчість Ф.Кафки. Сюжети і персонажі його романів "Процес", "Замок" моделюють людство назагал, мають універсальне значення, формують "міфологію" соц. відчуження. Для Н. характерні різноманітні форми співвідношення міфології та історії. Тут міф виступає і як глибинний зміст історії, носій "природного" (Т.Манн), і як відображення світу першогогерів та першоподій, що варіюється в різних умовах сучасності ("Кентавр" Дж.Апдайка).

Існують спроби визначення суч. міфу на основі досвіду суч. міфотворців. Нім. літ-знавець Генріх Шірмбек убаває в ньому "манеру споглядання" миття, яка допомагає йому побачити предмет як "міфічно-типове" начало, що приводить до "міфічної спадкоємності вел. моделей подій". Франц. літератор Р.Гароді назвав таку міфотворчість худож. користуванням мовою природи, ще не відлітою в форму наук. та технічних вимог ("Про реалізм без берегів"). Франц. структураліст К.Леві-Строс убаває в нов. міфології знакову систему, мов. структуру, що пояснює як теперішнє і минуле, так і майбутнє. Являє наук. інтерес "діалектична формула" міфу, запропонована О.Ф.Лосевим ще в 30-і рр., котра має універсальний характер: "Міф є в словах дана чудесна особистісна історія... розгорнуте магічне ім'я". Для всякої міфології, за Лосевим, була неминучою фетишизація однієї ідеї. Спираючись на факти, які розуміються незаперечно, догматично, міфологія може призводити і до спотворення особистості та сусп. свідомості. Таким, напр., був пролеткультівський і раппівський міф про непотрібність мист-ва пролетарію-комуністу, бо воно не можливе без геніальності, а геній — це нерівність, яка породжує експлуатацію.

Після 2-ої світ. війни Н. частіше виступає як засіб для акцентування певної соц., іст., психол. ситуації за допомогою міфол. паралелей. Використовується сюжет "Одісеї" ("Зневага" А.Моравія, "Некія" Г.Носака), "Іліади" ("Касандра" К.Вольфа), "Енеїди" ("Смерть Вергілія" Г.Броха). Поширення Н. отримав у післявоєнній європ. драматургії ("Медея та Антигона" Ж.Ануя, "Електра" Ж.Жіроду, "Новий Сізіф" Р.Мерля, "Сьогодні ще зайде сонце над Атлантидою" В.Незвала, "Йосип прекрасний" Н.Хікмета, "Геркулес і Авгієві стайні" Ф.Дюрренматта, "Амфітріон" та "Пандора" П.Халса). З 50-60-х рр. неоміфол. тенденції сприяють розвиткові в латиноамер. л-рах т.зв. **магічного реалізму** — синтезу міфології, історизму, фольклоризму та соц. реалізму: Ж.Амаду — "Пастирі ночі", А.Карпентьєр — "Царство земне", Г.Маркес — "Сто років самотності" та ін. Оригінальним вираженням Н. в тв. Маркеса є складна діалектика життя і смерті, пам'яті і забултя, часу і простору. Типол. наближені до магічного реалізму такі тв., як "Залізний театр" група письменника О.Чилдзе або "Білий пароплав (Після казки)", "І понад вік триває день", "Плаха" Ч.Айтматова, "Дім на горі"

та оповідання В.Шевчука. Неоміфол. тенденції досить часто сполучаються з тяжінням до нац. самоідентифікації, до встановлення іст.-етнічного коріння, до усвідомлення нац. менталітету: муз. драми Вагнера; "Так казав Заратустра" Ніцше; поеми священика Д.Вердагера, одного з основоположників "Каталонського відродження", "Атлантида" (1877) і "Каніго" (1886) про міфічно-легендарне походження батьківщини поета; болг. роман-міф "Орфей-вішин" П.Цонєва й містичний роман П.Павлова "Орфеїда" (міфічний Орфей походить з Фракії — теренів сьогочас. Болгарії).

Серед особливостей поезитики Н. можна виділити використання структури міфу та обряду як вираз циклічної концепції світу: в кожному явищі сучасності просвічує минуле й майбутнє. Худож. текст у структурі Н. поєднується з міфол. інтерполяціями, що розширюють картину зображуваного. Таким є сплетіння міфол. героїв з суч. дійсністю Пенсільванії 1947 в романі Апдайка "Кентавр". У "Майстері і Маргариті" М.Булгакова московський побут 20-х рр. XX ст., долі героїв поєднані з євангельською історією суду над Христом. Неоміфол. конструкції Кафки в романах "Процес", "Замок", новелі "Перетворення" є єдиним сплавом фантастики та реальності, коли неймовірне і безглузде відбувається в буденних, обставинах, позбавлених будь-яких романт. ефектів. **Метафора** в його поет. фантазії виступає як реальність, а не як притча чи порівняння, набуває властивості міфу. Існує декілька методів вивчення впливу міфології на л-ру та мист-во. Представники європ. та амер. ритуально-міфол. школи (Н.Фрай) вважають міф, що зливається з ритуалом і архетипом, вічним джерелом мист-ва. Ними досягнуто значних результатів у вивченні літ. жанрів, що пов'язані з ритуальними, міфолог. та фольклор. традиціями, в аналізі суч. переосмислення міфів. У рос. літ-знавстві та фольклористиці ритуал і міф звичайно розглядаються не як вічні моделі мистецтва, а як рання лабораторія худож. образності (С.Аверінцев, М.Бахтін, Ю.Лотман, Є.Мелетинський). В Україні проблеми міфологізму і Н. вивчаються в аспекті трад. сюжетитики літ-знавцями Чернівецького ун-ту (А.Волков, А.Нямуд, С.Абрамович, І.Зварич та ін.).

Микола Нефьолов

НЕОМІФОЛОПІЗНА (РИТУАЛЬНО-МІФОЛОПІЗНА) ШКОЛА — наук. напрямок, який на нов. етапі наук. розвитку й принципів нов. порівняно з міфол. школою XIX ст. методами вивчає значення міфів для культури назагал, фольклору та л-ри зокрема. Становлення Н.ш. пов'язано з досягненнями англ. антропологічної школи: Е.Б.Тайлора (1832-1917), а надто етнографа, фольклориста та філолога Дж.Фрезера (1854-1941). В багатотомовій праці "Золота гілка" (1890) він встановив зв'язок різних обрядів (ритуалів) з утворенням **міфів**. В подальшому Н.ш. розвивалася в двох напрямках: ритуальному (лінія Фрезера) та юнгіанському (лінія К.Юнга). Послі-

довниця Фрезера в Англії Д.Ветсон (Кембрідж) в дослідженні "Від ритуалу до роману" прагнула довести, що легенда про Грааль — літ. запис давн. ритуалу, і побудова багатьох романів на цю тему відповідає давн. ритуалу повнення життя у вавилонян, єгиптян, греків та римлян. Психоаналітична теорія швайц. психолога і філософа К.Юнга пояснювала передачу первинних міфол. структур (**архетипів**) з покоління в покоління за допомогою "колективного несвідомого". Найповнішу розробку юнгіанська лінія отримала в книзі М.Бодкін "Архетипи в поезії" (1934). Представники кембріджської школи прагнули відшукати в суч. л-рі міфол. центр, створений на основі "королівського" ритуалу, намагались звести л-ру до єдиного першоджерела. Першим значним міфокритиком США, котрий поєднав фрейзерівське та юнгіанське, був У.Трой. В програмовій статті "Міф, метод та майбутнє" (1946) він стверджував значення міфу як засобу вирішення заг. проблем особистості та суч. культури, творчості. Джерелами вдосконалення міфокрит. методології Трой вважав психоаналіз, антропологію та порівн. релігію. Канадєць Н.Фрай в статті "Міф та література" (1961) виразив розуміння міфу як типу худож. оповідання та форму словесного мист-ва. Суч. л-ра, на його думку, швидше народжується з давн. міфології, ніж "із суч. емоційної необхідності". Міфи, архетипи, за Н.Фраєм, живуть в л-рі протягом всієї її історії. Фрай шукав вихід за рамки вузького міфокрит. детермінізму. Теоретик франц. структуралізму К.Леві-Стросс прагнув подолати розрив між психол. та логічним підходом до міфу. В схожості давн. міфів Леві-Стросс вбачав підтвердження ідеї про наявність стереотипної логіки (моделі) свідомості. Він засновує свій метод вивчення міфів на структурній лінгвістиці, пропонуючи аналізувати їх на семантико-лінгв. рівні. Зміст кожного міфу при цьому визначається за допомогою найбільш коротких речень (структурних елементів), які потім з'єднують в "пучки елементів".

Тою чи ін. мірою подібні до Н. ш. методи дослідження використовували В.Пропп, О.Фрейденберг, М.Бахтін, В.Топоров, Є.Мелетинський, С.Аверінцев та ін. В Україні історію Н. ш. досліджує О.Козлов.

Микола Нефьолов

НЕОРІТОРИКА, НОВА РІТОРИКА — напрямок в літ-знавстві XX ст., основоположним постулатом якого є розуміння тв. як вислову. Основи Н. були закладені бельг. вченим Х.Перельманом ("Теорія аргументації"), який ввів в обіг термін "нова риторика". Вона народжувалася у тісній співпраці **структуралізму** та **нової критики**, зумовленої їх заг. інтересом до тексту як міждисциплінарного об'єкта дослідження, зокрема, прагматичного аспекту його внутр. організованості та функціонування. Виникнувши у 60-ті рр. XX ст. завдяки спільним зусиллям теоретиків л-ри, лінгвістів, філософів та логіків

Франції, Італії, США та ін. країн, Н. твор. переробила класичну спадщину як ант. (Арістотель, Квінтіліан, Цицерон та ін.), так і нац. риторів різних європ. країн. Однак, на відміну від ст. (нормативної) **риторики** як "науки красномовства", що охоплювала різні жанри ораторського мист-ва, Н. займається теор. осмисленням та практичним аналізом умов, форм та засобів ефективного впливу худож. (і не тільки) тексту на адресата (реципієнта вербалізованого повідомлення), і в цьому плані вона змикається з лінгвістикою, поетикою та лінгвістикою тексту. Ототожнюючи тв. з повідомленням (контакт відправника та реципієнта за допомогою коду і в зв'язку з референтом), Н. висуває як домінуючу риторичну функцію мови, що дає можливість практичного вивчення будь-якого типу вербальної комунікації. Найбільш репрезентативних результатів досягла франц. (ширше — франкомов.) школа Н., яка успішно застосувала методологію та методику структуралізму в дослідженні мовленнєвого **дискурсу** худ. тв. (Р.Барт, Ж.Жаннетт, Ж.Коен, Цв.Тодоров, А.Греймас та ін.). Серед франц. неориториків виділяється група "М" (за початковою літерою слова **метафора**), яка створила оригінальну концепцію, класифікацію риторичних **фігур** і систему понять Н. (Ж.Дюбуа, Ф.Еделін, Ж.-М.Клінкеберг, Ф.Менге, Ф.Пір та А.Трінон).

Л-ра, у розумінні "М", — це перш за все специфічне використання мови. В цьому відношенні показовою є поезія, дослідженню якої і присвячені такі праці, як "Загальна риторика" (1970) та "Риторика поезії" (1977). Поет. мова (ширше — форма) з її слабкою можливістю повідомлення про що-небудь (референція), замкнутістю на собі самій ("внутр. комунікацією"), створює самодостатній худож. об'єкт, який, у принципі, не співвідноситься зі змістом позапоет. реальності (зразком такої поезії у франц. літ-рі ХХ ст. були тв. П.Валері, теор. судження якого про риторику збудили активну увагу до неї з боку наук. громадськості). Одиницею поет. мови є риторична фігура (метабола, в термінології "М"), здатна зробити в процесі мовленнєвої реалізації натуральної мови відхилення від його "нульового ступеня" (Р.Барт) на будь-якому рівні: морфологічному (метаплазма), синтаксичному (метасемема) та смислового (металогізм). Цілеспрямована взаємодія різнорівневих метабол зумовлює афективне збудження реципієнта (етос). Т. ч. досягається запрограмований результат діяльності риторичної функції тв. Розроблена неориторика концепція цієї функції застосовується і при вивченні ін. аспектів поетики тв., що входять у компетенцію таких дисциплін, як **жанрологія**, ритмологія, сюжетологія, стилістика тощо. Неориторичний погляд на тв. має вагу при усвідомленні "мовної" фактури різних мист-в не тільки вербального походження, включаючи і деякі прикладні (напр., музика, архітектура, реклама, паркове мист-во тощо).

Борис Іванюк

НЕОРОМАНТИЗМ — комплекс худож. явищ, який сформувався в останній третині ХІХ ст. Він генетично пов'язаний з **романтизмом** поч. століття, але містить у собі також елементи реаліст. естетики та деякі риси декадансу. Складна взаємодія та взаємовідштовхування різнорідних тенденцій зумовили широкий діапазон оцінок цього феномену. Деякі дослідники позначають цим терміном усю л-ру кін. ХІХ ст. як бунт проти **реалізму** та **натуралізму**, інші включають Н. в більш широке поняття **декаданс**, треті відмежовують Н. та "л-ру дії", відносячи до першого демократично налаштованих письменників, а до другого — авторів консервативно-імперіалістичної прихильності. Досить складне питання про приналежність конкретних письменників до Н. Безперечно відносять до нього англ. письменників кін. ХІХ ст. (Р.Л.Стівенсон, Дж.Конрад, Р.Хаггард, А.Конан Дойл). З певним застереженням відносять до Н. Е.П.Войніч, Р.Кіплінга, Г.Честертон, Е.Ростана, Ж.Верна, Ш.Моррасса, М.Барреса, Л.Буссенара, Г.фон Гофманстала, Г.Гауптмана, Г.Ібсена, Дж.Лондона, А.Бірса, Л.Андерсева, О.Гріна, О.Купріна, Г.Сенкевича, І.Франка, Лесю Українку та ін..

Незважаючи на складність феномену Н., можливо виділити комплекс характерних рис, які дозволяють визначити це явище як оригінальну та самостійну літ. течію. В найширшому розумінні сутність Н. випливає з його назви. Це типол. продовження та розвиток на нов. етапі романт. принципів відображення дійсності, протест проти застиглих норм **реалізму** і особливо **натуралізму** з його біолог. підходом до суті людської природи. Неоромантики немов би знову підносять на п'єдестал людину, зведену тогочасною наукою та філософією (дарвінізм, позитивізм Г.Спенсера) до комплексу фізіологічних інстинктів. Протистоять неоромантики також фаталізму та безвіллію символістського героя. Не можна не відзначити впливу на неоромантиків теорії Ф.Ніцше — сильна та вольова особистість завжди в центрі їх тв. Однак, залежно від соц.-політ. поглядів автора, "надлюдина" Ніцше, втілюється або в борця за свободу та нац. визволення (герої Хаггарда, Буссенара, Войніч), або людиноненависника ("Морський вовк" Лондона), або англ. солдата, Кіплінга, що несе "тягар білих" на благо імперії, інакше кажучи, при певній подібності естет. програм, письменники — неоромантики вельми розрізняються за своїми політ. поглядами — від Кі. лінга, якого Купрін назвав бардом британського імперіалізму, та його франц. однодумців Барреса та Моррасса, від політично консервативного Конан Дойла до демократично спрямованого Стівенсона та близької до соціалістичної доктрини Войніч. (Безперечна аналогія з горьківським розподілом романтиків поч. ХІХ ст. на "прогресивних" та "реакційних").

Естет. програма Н. містить в себе елементи романтизму поч. ХІХ ст., які збагачені досвідом реалізму сер. того ж ст. Безпосередніми попе-

редниками неоромантиків були В.Скотт, Ф.Купер, Е.А.По, Г.Мелвілл, Е.Сю, які заклали основи авантюрного, морського, екзотичного, детектив. романів. Згодом ці різновиди романного жанру були блискуче удосконалені неоромантиками. Проблематика творчості неоромантиків обіймає такі характерні для романт. світовідчуття питання, як заперечення філістерства, інтерес до природи, екзотики, прагнення збагнути глибини внутр. світу людини, відобразити його суперечності. Однак, ці проблеми порушуються з більшою долею конкретності та життєвої достовірності. Інтерес до екзотики втілюється в Н. в точні, зроблені майже з наук. ґрунтовністю описи різних регіонів світу (Африка Хаггарда, Клондайк Лондона), або ж в іст. достовірні картини минулих епох (Сервічіа в "Чорній стрілі" Стівенсона, держава аштеків в "Дочці Монтесуми" Хаггарда). Не менш екзотичні та водночас точні у неоромантиків описи суч. їм великого міста, його дна разом з елементами жалкого, ірреального, таємничого (У. Коллінз, Конан-Дойл).

В системі персонажів Н. найважливіше місце посідає герой в прямому розумінні — непересічна, сильна духом та тілом особистість, яка вступає в конфлікт з оточуючим її натовпом, ворожою природою, несприятливим збігом обставин та самим фатумом. Зокрема, слід відзначити сформований в цю епоху тип героя-мислителя, аналітика, який перемагає обставини не силою м'язів, а могутністю інтелекту (детектив у тв. В.В.Коллінза, Честертон, Конан-Дойла). Притаманний героєві деяких неоромантиків (Лондон, Конрад) і соц. протест, однак вирішується він найчастіше на шляху індивідуального бунту. Але знову ж таки, на відміну від умовного романт. героя поч. ХХ ст., герой неоромантиків конкретніший, життєво реальний — відчувається школа реалізму сер. століття. Водночас неоромантики долають тенденцію до розмитості, безструктурності тв. натуралістів: їх сюжет найчастіше будується на грі контрастів як у відображенні оточуючого світу, так і в групуванні персонажів. Добро і зло, чорне та біле різко розмежовано в їх тв. — звідси гострота конфлікту, **гротеск**, **мотив** двійництва ("Дивна історія доктора Джекіла та містера Хайда" Стівенсона). Це не означає послаблення психол. глибини тв., навпаки, письменники використовують досягнення тогочасної медицини, психіатрії, не кажучи вже про досвід реалістів сер. ст. (О.Бальзака, Ч.Діккенса, Ф.Достоевського), які в свою чергу аж ніяк не цуралися романт. естетики.

У **жанровій системі** Н. також відбулися суттєві зрушення в порівнянні з романтизмом поч. ст. Гол. місце посідають вел. епіч. форми (**роман**, **повість**), хоча й малі форми (**новела**, **балада**, **вірш**) продовжують розвиватися, зокрема, видатним майстром малої форми був Кіплінг. Великий внесок неоромантиків у створення роману для юнацтва (Стівенсон, Хаггард), побудованого на гострій, напруженій інтризі, який містить в собі елемент таємниці, фантастики, надприродного і

водночас не позбавлений дидактизму. В стильовому відношенні вплив письменників-реалістів на неоромантиків простежується особливо чітко. Оповідна техніка набуває рис лаконізму, прагнення до об'єктивності та завершеності домінує над метафоричністю, суб'єктивністю та фрагментарністю стилю романтиків.

Досвід Н. був широко використаний в л-рі ХХ ст. на найрізноманітніших рівнях. Складна інтрига, динамічний сюжет, детективна загадка, сильний і сміливий герой-індивідуаліст — все це властиво суч. масовій л-рі, яка намагається імітувати та тиражувати неповторну принадливість романів Стівенсона та Хаггарда. Вплив Н. відчутний і в "вел." л-рі ХХ ст., насамперед у тв. Е.Гемінґвея, С.Моема, Е.М.Ремарка, І.Шоу, О.М.Толстого, К.Паустовського, В.Аксенова, О.Довженка, Ю.Яновського та ін.

Юрій Попов

НЕПРЯМИЙ ПЕРЕКЛАД — переклад ін. мов. тексту не з оригіналу. Н.п. може бути зумовлений як об'єктивним чинником — відсутністю оригінального тексту чи традицією, так і суб'єктивним — незнанням або недосконалим знанням мови оригіналу перекладачем. Є два різновиди Н.п.: використання **перекладу-посередника** або **підрядника**. В минулому Н.п. був поширеним явищем. Суч. **теорія перекладу** постулює його неприйнятність, уважаючи приреченим на недосконалість, на викривлення першотв. В принципі це так і є. На практиці справа вирішується зовн-мов. чинником: тим, з якої мови чиниться переклад. Розрізняється три випадки.

Коли йдеться про близькостпоріднені чи найбільш поширені мови, переклади, як правило, здійснюються з оригіналу. Для суч. укр. перекладачів — це слов'ян. мови, а також англ., давньо- і новогрец., італ., ісп., лат., нім., рум., угор., франц. мови.

Ін. справа зі сх. л-рами. Так, В.Мисик до недавн. часу був чи не єдиним в Україні поетом, який досконало знав фарсі-тадж. мову. Обмаль перекладачів і з ін. сх. мов: з япон. — І.Дзюб, Г.Турков, І.Чирко; з гінді — С.Наливайко; з бенгалі — В.Баток; з араб. — Ю.Кочубей, Т.Лебединська, І.Лебединський; з тур. — О.Ганусець, Г.Халимоненко, В.Ципко; з в'єтнамської — М.Кашель. Тому часто-густо має місце Н.п. Подібна ситуація є типовою при перекладанні сх. л-р не лише в Україні, а й багатьох ін. країнах, скажімо, в Польщі.

Третя, "проміжна" ситуація, коли перекладачі з даної мови наявні, але все ж таки має місце користання з перекладу-посередника. Це заслуговує найгострішого засудження, надто коли йдеться про переклади проз. тв. (перекладачів поезії, що вони б достатньо знали певну мову, знайти важче). Так, в Україні з'являлися переклади через рос. переклад, особливо текстів для театрів. Напр., при наявності кваліфікованих перекладачів з молд. мови, укр. глядач ознайомився з драмою

Й.Друце “Каса маре” в незугарному перекладі В.Колодного й Т.Мазуріна, які скальчували рос. переклад.

Анатолій Волков

“НОВА КРИТИКА” — літ-знавчий напрямок ХХ ст. з методологічною настановою на уявлення про літ. об’єкт як самодостатнє худож. ціле. Термін Н.к. поширився після виходу в світ кн. амер. вченого Дж.К.Ренсома “Нова критика” (1941), хоча ще 1911 була опублікована лекція його співвітчизника Дж.Е.Спінгара під тією ж назвою.

Виникнення та становлення “Н.к.” пов’язані з відчуттю на поч. ст. з кризою детерміністського мислення і відтак — з негативною реакцією на пріоритет позахудож. чинників літ. тв. (біографічна, соціологічна, культ.-іст. та ін. школи). Зокрема, “Н.к.” звинувачує трад. науку про л-ру в кількох помилках, перш за все: а) в “емоційній”, суть якої полягає в суб’єктивності професійної рефлексії, що породжена відштовхуванням від об’єкту дослідження, а не направленистю на нього; б) в “генетичній” помилці перебільшення ваги автор. задуму при трактуванні тв. та в) в описовості, тобто у фабульному переказі нарративного (оповідного) тв., що неправомірно піднімає виявлення смислового зчеплення в сюжеті. Загалом, щоб уникнути цих і подібних помилок, Н.к. відмовляється від міметичної концепції мист-ва, яка була започаткована Аристотелем, і спирається на кантіанську традицію аутентичності худож. тв., зокрема, на ідеї італ. мислителя Б.Кроче, що були викладені в роботі “Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика” (1902). На погляд Н.к., худож. тв. — незалежний від свого творця та навколишньої дійсності об’єкт, онтологія якого забезпечується його цілісною та органічною **структурою**, і в цьому розумінні основна аналітична діяльність неокритика повинна бути спрямована на виявлення цієї структури, яка тільки і є носієм неповторного знання про світ.

До визначальних властивостей структури належить її об’єктивованість, насамперед, мов., яка є гарантом рецептивної стабільності худож. цілого при неминучій багатозначності тв., яку теор. розробив засновник семантичного погляду на мист-во А.Річардс, і тому як “об’єктивний коррелят” (Т.С.Еліот) структура спроможна викликати у читача запрограмовану реакцію.

Розроблена неокритиками широка методика “пильного прочитання” (*close reading*) тв. і є адекватним засобом аналізу структурної узгодженості всіх елементів естет. об’єкта як “субстанції світу”, за висловом Дж.К.Ренсома, а метою її — знаходження того органічного центру тв., який є ознакою високо худож. витвору. На жаль, іст. тенденція розвитку мист-ва, на думку одного з перших англо-амер. неокритиків Еліота, відзначається поступовим занепадом, тому що розшеплюється “цілісність світосприйняття” митців, зокрема, порушується в худож. свідомості рівновага між інтелектуальною рефлексією та емоціями.

Звідси й завдання “Н.к.” — інтегрувати розум і почуття в поет. баченні світу, і тим самим продовжити традицію “вел. синтезу” в мист-ві, до якого належить, напр., творчість Данте Аліг’єрі, англ. поетів ХVІІ ст., франц. символістів.

Відстоювання трад. світообразу у мист-ві, який повинен протистояти хаосу життя, зумовило активний вплив “Н.к.” на сучасний літ. процес, а відсутність корпоративної вузькості у методологічних засадах аналізу літ. явищ надало “Н.к.” характеру широкого наук. руху, який охопив багато наш. літ-знавчих шкіл, насамперед, Англії та США, що дало підставу іменувати “Н.к.” “англо-амер.”. Серед її видатних представників — Еліот, Ф.Р.Лівіс, К.Ренсом, К.Брукс, В.К.Вімат, Р.П.Блекмур, А.Тейт, Р.П.Воррен, Д.Девідсон, Т.Х’юм та ін., основна професійна діяльність яких припадає на 1-шу пол. ХХ ст. В 50-60 рр. на ґрунті теор. принципів “Н.к.” виникають або активізуються такі наук. напрямки, як міфол. та екзистенціалістське літ-знавство, **структуралізм**, **неориторика**, **герменевтика** та ін.

Борис Іванюк

НОВЕЛА — від італ. *novella* — новина, від лат. *novellus* — новий — мал. оповідний жанр. здебільшого в прозі, але відомі зразки т.зв. Н. в віршах. За обсягом Н. можна зіставити з **оповіданням**, що дало підставу деяким дослідникам їх отожднювати: “рассказ — рос. термін для новели” (Б.Томашевський). Правильніше буде розмежовувати ці поняття, враховуючи, що подібне розмежування присутнє в низці европ. мов (напр., франц. *recit* — *nouvelle*, нім. *Geschichte* — *Novelle*, рос. *рассказ* — *новела*). Показове й те, що деякі зх. дослідники схильні зближувати **роман** і Н.: так, франц. словник Ларусса детермінує Н. як “літ. структуру, яка належить до романного типу, але відрізняється від роману меншим обсягом і простотою **сюжету**”. Відповідно в англ. мові термін *novel* використовується для визначення поняття “роман”.

Засадничу різницю Н. та оповідання слід пов’язувати з розвитком літ. **напрямів** та **стилів**, зокрема з появою в ХІХ ст. **реалізму** та **натуралізму**, які проголосили своїми основними худож. принципами фактографічність, докладну описовість, **психологізм**, аналітичність, певну аморфність сюжету. Ці якості відрізняють оповідання від Н., якій властиві незвичайність, оригінальність явища, що описується, гострота сюжетної побудови, відточеність стилю, несподіваний фінал. З ін. боку, Н. чужі екстенсивність в описі дійсності, внутр. світ персонажів показаний в ній скупі і виражений здебільшого через зовн. дію. Ці особливості Н. були відмічені Й.В.Гьоте, який дав їй таке визначення: “Н. є ніщо ін., як нечувана подія”, Ф.Шлегель обстоював своєрідність стилю Н.: “Н. є **анекдот**, невідома ще історія, яка цікава тільки сама по собі і обіцяє незвичайні або привабливі моменти. Майстерність оповідача повинна піднятися на

вищий ступінь”. Е.А.По сформулював найважливішу, на його погляд, рису Н.: “Єдність афекту або враження є пункт величезної важливості”. Ф.Шпільгаген зазначав, що, на відміну від роману, Н. має справу з “готовими характерами”, їй властива строга єдність дії, вилучені вставні або паралельні епізоди.

Назагал неправильно абсолютизувати вишеназвані риси Н. і різко відмежовувати її від оповідання. Нерідко ці два жанри важко розрізняються, свою роль відіграє й мов. **традиція** (так заведено говорити: “Н. Мопассана”, але “оповідання Дж.Лондона”, хоча в творчості обох письменників можна знайти зразки як Н., так і оповідання).

Як особливий жанр Н. сформувалась в епоху **Відродження**. В її генезі суттєву роль відіграли анонімні тв. сер.-віч. л-ри сатир.-жартівливого та анекдотичного характеру: франц. **фабльо**, нім. **шванки**, італ. **фаеції**. Треба враховувати також вплив рим. л-ри: деякі новелістичні **архетипи** присутні в “Мілетських оповіданнях” Арістіда з Мілета (І ст. до н.е.), в “Золотому віслюкові” Апулея (ІІ ст. н.е.). Зрештою, казк.-фант. стихія і міфол. метаморфози певною мірою зумовили різкі повороти сюжету та перетворення персонажів в Н. Один з найпоширеніших жанрів італ. Відродження (ХІІІ-ХVІ ст.), який зароджується в зібранні ста анонімних Н. під назвою “Новеліно” (1281), а досягає найвищого розквіту в Дж.Боккаччо (“Декамерон”), Ф.Саккетті, П.Браччоліні, Т.Гуардате (Мазуччо), Л.Пулчі, Л.Мелічі, М.Банделло, Дж.Базіле (“Пентамерон”). В англ. л-рі засновником жанру Н. в віршах був Дж.Чосер, “Кентерберійські оповідання” (XIV) якого по суті своїй є Н., незважаючи на назву (*tales*). У ХV-ХVІ ст. Н. формується в Німеччині (Г.Бібель, І.Паулі, М.Лютер, І.Вікрам, Г.-В.Кірхгоф). На зламі ХVІ-ХVІІ ст. з’являється Н. в Іспанії (Ф.Л.Вільялбос, М. де Сервантес, Г.Л.Дальго, Т. де Моліна). Розквіт Н. в добу Відродження був пов’язаний з своєрідністю іст. моменту. Нове гуманістичне світовідчуття зумовило зосередженість авторів на приватному житті людини; складний, суперечливий, неоднозначний характер часу, драматизм людських долі відбилися в динамізмі сюжетної дії та несподіваності розв’язок Н.

В тих же хронологічних межах формується Н. на Сх., досягаючи своєї вершини в ХVІІ ст. в творчості кит. письменника Лу-Сунліна — автора зб. Н. “Опис надзвичайного з кабінету Ляо”, а також японця Іхара Сайкаку — кн. Н. “Косюку Ітідай отоко” (“Чоловік, незрівнянний в любовній жазі”), тематично вельми близької до европ. Н. Відродження.

Подальший розвиток европ. Н. зв’язаний з **романтизмом** і також значною мірою зумовлений драматизмом европ. історії кін. ХVІІІ — поч. ХІХ ст. Прагнення романтиків до незвичайного, виключного, фант. цілком відповідало **канонаві** Н., і вони в ній досягли успіху. Видатними

майстрами Н. були Е.Т.А.Гофман, фон Г.Кляйст, Л.А.фон Арнім, Л.Тік, П.Меріме, В.Ірвінг, Е.А.По, М.Гоголь.

Н. кін. ХІХ — ХХ ст. є складним феноменом, що вимагає глибокого літ-знавчого вивчення через свою тематичну та формальну багатолічність, а також термінологічну невизначеність. Адже те, що трад. носить назву “наук.-фант. оповідання”, “детективне оповідання”, “готичне оповідання”, насправді є нічим ін. як Н. згідно з вишеназваним визначенням Гьоте, тоді як нині поширені визначення типу “психол.”, “філософська” Н. скоріше підпадають під визначення “оповідання”.

В найзагальнішому плані слід відмітити, що Н. ХХ ст., зберігаючи лаконізм і витонченість форми, набуває більшої глибини та метафоричності, в ній збільшуються елементи умовності та **гротеску**, для неї характерні експериментальність та підтекст. Загальноновизначними майстрами Н. кінця ХІХ — ХХ ст. були Г.де Мопассан, А.Моруа, М.Еме, Е.Базен (Франція), Р.Л.Стівенсон, Дж.Конрад, В.С.Моем, Г.Грін (Англія), О.Генрі, Дж.Лондон, Ш.Андерсон, Е.Гемінгвей, В.Фолкнер, Дж.Чівер (США), Т.Манн, Г.Бьольль, А.Андерш (Німеччина), С.Швайг, Ф.Кафка (Австрія), Акутагава Рюноске (Японія), Х.Л.Борхес, Х.Кортасар (Аргентина), Г.Гарсія Маркес (Колумбія), Л.Піранделло, А.Моравія (Італія), А.Чехов, І.Бунін, О.Купрін, Л.Андрєєв, В.Набоков, В.Каверін, Ю.Нагібін (Росія), К.Чапек, Я.Дрда (Чехія), Й.Радічков, Є.Станев (Болгарія), Б.Нушич, І.Андрич (Сербія), М.Крлежа (Хорватія), В.Стефанік, М.Кошобинський, Ю.Яновський, Є.Гуцало, В.Шевчук (Україна).

Юрій Попов

НОВИЙ РОМАН (франц. *Nouveau Roman*) — умовний термін для позначення **течії** у франц. літ. **авангардизмі** 50-60-х рр. ХХ ст. Використовується також термін **антироман**, який розглядається як частина ширшого явища — “антил-ри”, що передбачає поняття “антидрама”, “антитеатр”, “антистиль”. Принципи Н.р. найповніше виявилися у теорії та твор. практиці франц. літераторів Н.Саррот (нар. 1900), А.Роб-Грійє (нар. 1922), М.Бютора (нар. 1926), К.Сімона (нар. 1913), К.Моріака (нар. 1914). У програмових виступах вони заперечували трад. форми **роману**, не визнавали літ. напрямів, епох і т.ін. В есе “Ера підозри” (1950) Саррот виступила проти персонажу-характеру та романової інтриги, що стали долею кіно, і пов’язує докорінну перебудову роману з т.зв. психол. матерією, зображенням тих відчуттів, спогадів, які криються за внутр. **монологом** (“підповерхневі рухи”). Роб-Грійє у зб. програмових статей “За новий роман” (1963) декларував концепцію “речовізму”, згідно з якою сутність взаємин людини з оточенням визначається її розміщенням у кожний момент відносно речей та собі подібних. Світ речей при цьому створюється фантазією автора, базується на поверхневих суб’єктивних враженнях і власне ізольований від людини (“наше усвідомлення зовн. реальності може

бути лише безладним, уривчастим та відносним"). У романах Роб-Гріє користується принципами кінематографічного **монтажу**, "блукаючої камери". Для них є чужим будь-який історизм. Все, що в них відбувається, має значення лише для даного моменту, граматично теперішнього часу. М.Бютор уряді есе та виступів ("Репертуар", 1960), декларуючи соц. і перетворювальну функції л-ри, обстоює нову міфологію як вираження уявлень та ідеалів колективу. Різновидом міфотворчості він вважає **наукову фантастику**, яка би змогла володарювати уявленнями читача. У романі Ж.М. ле Клезіо "Протокол" (1963) "фотографується" вузький кімнатний світ героя, створений у жанрі чернетки, з пропусками, помарками, використанням колажу. Н.р. мав прибічників за межами Франції. Вплив техніки Роб-Гріє відчутний у романах австр. письменника П.Гандке "Шерші" і "Розношик", з приводу яких критики зауважували, що "роман не міститься в кн., він відтворюється читачем". У сер. 1960-х років у Польщі (М.Хласко), Чехії, Словаччині, Югославії посилюється прагнення наслідувати зразки франц. "Н.р.", його безфабульності, розмитості характерів персонажів, туманної метафоричності. Заг. властивостями Н.р., які характеризують його розрив з реаліст. **традицією**, стали підтвердження некоммунікельності суч. суспільства, заперечення гармонії особистості і свідомості. Численні "антиякості" Н.р. розвивалися з принципів попередніх модерністських течій. У романах Саррот "Портрет невідомого" (1948), "Мартеро" (1953), "Планетарій" (1959) є риси психол. прози М.Пруста. "Речовізм" Роб-Гріє у романах "Ластіки" (1953), "Той, хто підглядає" (1955), "Ревнощі" (1957), "У лабіринті" (1959) нагадує подібне світобачення у П.Сезанна і кубістів. Зникнення характерів у романі веде початок від прози Ф.Кафки.

Філосо. засновки Н.р. еkleктичні, складають конгломерат феноменологічних описів, екзистенціалістських тенденцій, наївного **реалізму**, **позитивізму** та агностицизму. При цьому новороманісти підкреслювали антибуржуазний, революційний характер своєї творчості, як реакції на дегуманізацію суспільства. Франц. літ.-знавець та філософ Л.Гольдманн уважав, що Н.р. відповідає нов. етапові з-європ. розвитку романових форм, коли відбувається ніби розкладання персонажа і з'являється автономний світ речей із своїми структурою та законами. Літ.-знавець США І.Гассан розцінив творчість неороманістів як насильство, що прагне перетворити людину на річ. Експерименти прибічників Н.р., на думку С.Великовського, заводять суч. франц. прозу в глухий кут самодостатньої письменницької технології. Перше монографічне дослідження Н.р. в Україні здійснив Л.Єремєєв ("Французський "новий роман", 1974).

Микола Нефьолов

НОКТЮРН (франц. nocturne – нічний) – спочатку невеличка сюїта для духових

інструментів, яка, подібно до **серенали**, виконувалася ввечері під відкритим небом, згодом муз. п'єса для фортеп'яно лір., меланхолійного характеру, немовби навіяна нічним спокоєм, тишею, умиротворенням. Жанр Н. як фортеп'яної п'єси створив на поч. XIX ст. ірл. піаніст і композитор Дж.Філд. Особливо популярним і продуктивним Н. виявився у Ф.Шопена, який довів його до віртуозності. Н. створюють і для ін. інструментів, а також для ансамблів і оркестрів (симфонічні "Ноктюрни" К.Дебюссі, "Ноктюрн" А.Хачатуряна). Зустрічаються також у вокальних музич. (Дж.Россіні, М.Глінка тощо). У л-рі здебільшого невелич. поет. тв. елегантного характеру, в якому оспівується настання ночі як цілительки від денних клопотів і турбот, переважають настрої легкої жажури і смутку, осмислюються екзистенційні проблеми минулості життя, нетривалості щастя тощо. Клас. зразком Н. можна вважати "Нічну пісню подорожного" Й.В.Гьоте. Популярним він був у поезії романтиків та символістів з їхніми дифірамами ночі, хоча інколи подибуємо його і в ліриці XX ст. (напр. у П.Целана). В укр. л-рі до Н. зверталися поети-молодомузіви (С.Чарнецький – "Н. es-dur", "Н. d-moll" – цикл "Відзвук" (з мотивів Шопена), С.Твердохліб – "Nocturno"), поети укр. діаспори (Є.Маланюк) та ін.

Петро Рихло

НОМЕНКЛАТУРА — система позначень або окр. позначення (інакше: номен) класу предметів, що належать до одного ряду на основі вибраних зовн. ознак чи статичних оцінок цих предметів (напр., "ТУ-144", "Москва 2140", "Електрон Ц 380 Д" і т.п.). Н. є проміжною ланкою між **термінами** та власними назвами, не володіючи при тому, як і власні назви, дефінітивною функцією. Отже, гол. функцією Н. є називна. За основу Н. беруться абстрактні та умовні **символи**, гол. метою котрих є дати максимально зручні способи позначення предметів без прямого стосунку до потреб теор. думки, що оперує цими речами. Номені відрізняються від термінів також високим ступенем ідіоматичності, оскільки значення номенклатурних одиниць практично зовсім не розкривається за допомогою внутр. форми. Звіси треба зробити висновок про те, що номені — складова частина системи мови науки і техніки — не є в стислому розумінні власне термінами, хоча Н. може входити до складу **термінології** в цілому.

Номен виступає як відносно довільна "етикетка" предмета, конвенційно "прикріплена" представниками відповідної галузі знання і не претендує на розкриття або хоча б часткове відображення в її формі лексичного значення. Разом з тим слід пам'ятати про те, що вирішення проблеми нормалізації номенклатурних утворень не належить назагал до компетенції філологів. Норми в сфері знаків, символів, Н. не мають прямого стосунку до норм мови (за винятком хіба

норм орфографії) та встановлюються не лінгвістами, а виключно фахівцями в даній галузі науки чи техніки.

У літ. житті номені часто вживалися для позначення певної **течі**, угруповання, салону тощо. Такий номен лише метонімічно або метафорично відображав своєрідність названого явища, одну його особливість. Відповідний номен міг бути впроваджений учасниками даної групи, але рівно ж ін. особами. Поряд із серйозними назвами мали місце жартівливі, хоча теж узвичаєні. Інколи номен позначав структуровану організацію з певною розробленою програмою дій. Такою була, напр., італ. літ. академія "Аркадія" (засн. в Римі 1690) для захисту "гарного смаку". Філії академії існували в багатьох містах. Діяльність "Аркадії" припинилася аж 1925. У більшості випадків номен позначає швидкоплинний феномен. Такими є у франц. л-рі "Бесіда" (1549-53), що згодом взяла назву "Плеяда"; салон Рамбує або "Блакитна кімната" (1608-55); гурток романтиків 1820-х рр. "Сенакль" (тобто "Трапезна"; "Парнас" (1866-76). В Англії — "Озерна школа" ("лейкісти"), "Сердиті молоді люди" (1950-ті рр.). У Німеччині — "Буря і натиск" (1767-85), "Союз гаю" (1772), **ваймарський класицизм** (1780-90 рр.). У л-рі США — "розгортачі бруду" (1909-17). До цього типу належить міжнаш. номен **"Втрачене покоління"**. У Росії — "Арзамас" (1815-18), "Зелена лампа" (1819-20), "Гілея" (1910 рр.), "Серапіонові брати" (1914-18). У Польщі — "Мол. Польща" (1890-1911), "Скамандер" (1918-39). В Україні — "Молода муза" (1906-09), "Плуд" (1922-31), "Гарт" (1923-25), "Авангард" (1926-29). У Грузії — "Блакитні роги" (1914-18). Однотипна Н. існує в ін. мист-вах: "Могутня купка", "барбізонці", "передвижники". Деякі номені дістали прозивне значення та вживаються в ширшому значенні: "Плеяда" або "сенакль" (у франц. літ.-знавстві — прозивне означення літ. об'єднання). До Н. можна віднести вирази "золотий вік", "срібний вік" л-ри — первісно рим., згодом вживається також щодо ін. (напр., рос.) л-ри.

Анатолій Волков,
Тарас Кияк

ОБЖИНКОВІ (ДОЖИНКОВІ) ПІСНІ — найбільша й найважливіша частина **жнивних** пісень. О.п. співали в останній день жнив — на обжинки. На відміну від власне **жнивних**, трудових **пісень** обжинкові були сповнені радісним святковим відчуттям скінченої важливої й важкої праці. О.п. супроводжували всі етапи обжинкового обряду. На завершення роботи славили ниву, вихваляли врожай без огляду на те, був він добрим чи поганим, надаючи цьому магічного значення забезпечення наступного врожаю:

Добра нивка була:
Сто кіп жита зродила,
ше ся похвалила, —
Копу перечинила.

Величали господаря, гарних женців, глузували з ледачих. По закінченні жнив залишали недожату "жменю" колосків "Спасові на бороду", яку зв'язували колоссям донизу, виминали з неї зерно й сіяли поміж стеблами бороди, примовляючи: "Роди, Боже, на всякого долю", або співали: "Сидить ведмідь (ворон) на копі, дивується бороді: "Ой, чия ж то борода сріблом-шовком обита?". Борода магічно мала забезпечити врожай наступного літа, в ній мав зимувати дух родючості — польовик або польова мавка. Ритуальне катання по ниві, аби не боліла спина й легко було жати наступного року, супроводжували піснями: "Ниво наша, ниво, верни нам нашу силу" (білор. вар. "нівка, нівка, атдай маю сілку"). З останніх зжатих колосків, польових квітів, червоної калини сплітали вінок, яким вінчали полукіпок, буханець хліба чи обрану на "княгиню" найкращу жнишю. Такий вінок приносили в село як магічний символ майбутнього врожаю, величаючи в пісні.

Первісно О. і урочисте відзначення збору врожаю були громадськими святами цілого роду. За часів кріпацтва їх справляли як свято збирання врожаю на поміщицькому лану. Після скасування кріпосного права на обжинки запрошували сусідів, як на толоку дожинати хліб. За це не платилося грішми, толочан по закінченні праці лише частували. За советських часів складники обжинкового обряду штучно пристосовувалися до т.зв. свята першого снопа чи свята врожаю (плетіння вінків, урочисте повернення з ними до села та передавання голови колгоспу в супроводі О.п.).

О.п. поєднують елементи міфол. і реаліст. поезики. За мотивами, формою вірша (здебільшого 7-складового) та мелодією укр. О.п. нагадують **колядки**, **щедрівки**, а також **весільні пісні**.

Опис обряду обжинок знаходимо в російськомов. повісті Т.Шевченка "Наймичка" та оповіданні Л. фон Захер-Мазоха "Свято обжинок". Образ мавки польової — в "Лісовій пісні" Лесі Українки. Урочисте обжинкове повернення до поміщицького будинку — в опері П.Чайковського "Євгеній Онегін".

Людмила Волкова

ОБОН (кирг.) — нар. пісня любовного або величального змісту. Відповідний араб. **зальжалю**.

Ч. Айтматов першисно дав повісті "Перший учитель" багатоаспектну назву: *О.* — пісня, що її співає закоханий гол. герой Даніяр, але й чудова мелодія його стосунків із героїнею Джамілею.

Анатолій Волков

ОБРАЗ художній — категорія худож. гносеології, завершений і знаково виражений результат худож. пізнання.

Первісна можливість існування та функціонування *О.* забезпечується органічною єдністю його **форми та змісту**. Зміст *О.* можна визначити як резонансний наслідок гносеологічного акту між суб'єктом та об'єктом, кожний з яких по відношенню до ін. грає роль інструмента пізнання: з од. боку, суб'єкт вживається в об'єкт для відтворення його змісту, і це надає *О.* міметичної обґрунтованості, а з ін. боку, пізнавальна діяльність суб'єкта розкриває його власний зміст, який репродукується у змісті *О.*, що зумовлює т. ч. персоналізовану акцентуованість останнього. Зміст *О.* набуває остаточного становлення у формі, яка, втілюючись у матеріалі, надає йому конкретної характерності. В залежності від матеріалу розрізняють муз., скульптурний, живописний і т.д. *О.* Матеріалом фольклору та *л-ри* є слово. Отже, в *О.* вирізняються три іпостасі — об'єктна (онтологія), суб'єктна (гносеологія) та виразна (феноменологія), кожна з яких відтворює — відповідно — бутеву, пізнавальну та чуттєву причетність людини до життя, що, по-перше, є світоглядним чинником комунікативної спроможності *О.*, зокрема, умовою діалогу між автором та читачем, а по-друге, має аксіологічне значення, оскільки *О.* являє собою втілену єдність людини і світу на відміну від постміфол. відчуження між ними в реальній історії.

О. народжується і набуває функціонального призначення і навіть певної самодостатності в контексті становлення тв. Як іграва модель Всесвіту, що виникає в креативній свідомості на перетині безумовного та умовного, тв. спричиняє рецептивну подвійність *О.* В худож. реальності тв., яка розвивається за імовірнісною логікою і яка викликає в читача реакцію за принципом "вірю" — "не вірю", *О.* сприймається і як щось "натуральне", і як щось "сконструйоване". Цей ефект посилюється ще й тим, що *О.* водночас належить і до сфери худож. реальності, і до ідеальної (сислової) сфери тв. Функціональність *О.* окр. *О.* виявляє себе в системі *О.* тв., структурні відносини між якими концептуалізовані стратегічним смислом худож. цілого, загальною образністю тв., яка набуває значення в контексті заг. людського життя.

Класифікаційні параметри щодо *О.* літ. тв. залишаються методологічно невизначеними, описовими. Відповідно до виокремлення трьох іпостасей *О.* як такого їх можна умовно і в першому наближенні упорядкувати в такий спосіб.

1. *О.* об'єктної типології. З цього погляду предметом образної рефлексії може стати все, що

входить у досвід узагальненої людини (Бог, природа, людина, час, простір, історія, думка, емоція, річ тощо).

2. *О.* суб'єктної типології: *О.* автора, оповідача, **ліричного героя**, жанр-родовий *О.* тощо.

3. *О.* за формою вираження (словесний, метафоричний, сюжетний, композиційний тощо).

Між цими розрядами літ. *О.* немає усталених меж, навіть теор. Так, жанр можна кваліфікувати і як суб'єкт, і як форму вираження; *О.* резонера у драм. тв. функціонує і як персонаж (об'єктний *О.*), і як публічний замісник автора (суб'єктний *О.*).

Крім *О.* тв., що синхронічно співіснують у структурному "просторі" худож. цілого, є *О.*, які вимірюються діахронічними параметрами, іст. відносні за своїм формозмістом, тобто *О.* літ. процесу. До них належать **традиційні**, нац., наскрізні, типові, архетипічні, типол. та ін. *О.*, а також *О.* літ. епох, **напрямів, течій та шкіл**.

Борис Іванюк

ОБРАЗНА АНАЛОГІЯ — різновид **запозичення**: провокування метафоричного зіставлення з відомим літ., фолькл., мист. тв., іст. подією чи особою для глибшого розуміння автор. задуму, ідеї, образу-персонажа. Розрізняється підкреслена та пригашена *О.* Підкреслена *О.* часто позначається вже **заголовком**, де в більшості випадків використано традиційний образ: "Новий Робінзон (1779) І. Кампе, "Швайцарський Робінзон" (1812) І. Вісса, "Польський Робінзон" А. Дигасінського, "Гамлет Шигровського повіту" (1852) з "Записок мисливця", "Фаустус" Т. Манна, (1859) та "Степовий король Лір" (1870) І. Тургенева, "рос. новела" "Леді Макбет Миєнського повіту" (1865) М. Лескова, новела "Сільські Ромео і Джульєтта" (1876) швейц. письменника Г. Келлера, "Улісс" Дж. Джойса, "Доктор Фауст" "Трістан — 1946" поль. письменника М. Кушнєвич. *О.* а, що містяться в заголовку, можуть нести сусп.-політ. переосмислення трад. образу: антифашистський роман К. Манна "Мефісто" (1936), кн. чес. письменника Я. Отченашека — повість "Ромео, Джульєтта і темрява" (1956), роман "Кульгавий Орфей" (1964).

О. а. заголовка може стосуватися не тільки дійових осіб. Так, у антивоєнній драмі тур. письменника Н. Хікмета "Дамоклів меч" (1978) трад. образ використано як метафоричну аналогію, що визначає загальну сюжетно-тематичну ситуацію. На *О.* а. побудовано всю образну систему та розвиток **сюжету** "Майстра і Маргарити" М. Булгакова.

Для *О.* а. часом вистачає самого антропоніма. Лєся Українка, іменує гол. героя поеми "Оргія" Антеєм, цим стверджує ідею про доконечність зв'язку мист-ва з нар. ґрунтом. Але в ін. випадках у тексті тв. *О.* а. розтлумачується, надто коли вона нетрад. В повісті І. Франка "Воа constrictor" (1878) *О.* а. між Германом Гольдкремером і Змієм-полозом розшифровується докладним описом картини з

зображенням цього хижака. Приклад потаєної *О.* а. знаходимо в повісті О. Пушкіна "Пікова дама": Герман-Наполеон. Ще глибше прихована *О.* а. між життям Чічікова й апостола Павла проймає "Мертві душі" М. Гоголя. Особливий випадок являють *О.* а. за принципом відштовхування. 1945 англ. письменник Дж. Б. Прістлі видав роман про фронтовиків, що повернулися з війни, "Троє в новому вбранні". Роман здобув величезну популярність, зокрема, його було 1946 перекладено рос. мовою. *О.* а. і внутр. полеміку з кн. Прістлі містила назва і весь зміст роману харківського письменника В. Добровольського "Троє в сірих шинелях" (1948) про радянських офіцерів і їх повернення до мирного життя. Гостро полемічна *О.* а. — назва іст. повісті поль. письменника Л. Кручковського "Кордіан і Хам" (1932). Іменує Кордіаном обмеженого шляхтича Чартковського, а Хамом справжнього нар. героя Дечинського, повістяр полемізує не стільки з трагедією Ю. Словацького "Кордіан" (1831), як зі шляхетською традицією трактування заголовного образу.

Анатолій Волков

ОДА (грец. *ode* — пісня) — лір. або ліро-епіч. вірш урочистого характеру. Виділилась поряд з ін. панегіричними **жанрами**, і насамперед, **гімном** і **дифірабмом** з давн.-грец. хорової пісні, яка супроводжувалась муз. виконанням на лірі і танцями. Потім *О.* набула стійких жанр. ознак, завдяки, насамперед, грец. поетові Піндару (522-490 до н.е.), який створював на честь переможців в сусп. іграх (олімпійських, піфійських та ін.) пісні (грец.-епінікії), і рим. поетові Горацию (65-8 до н.е.), *О.* якого були розраховані не на муз., а на декламаційне виконання, що означало набуття *О.* статусу власне лір. жанру. Окрім "урочистої", піндаричної, і "повчальної", Горациєвої, розвивалась і анакреонтічна *О.*, яка була названа так в наслідування грец. поетові Анакреонту (бл. 570-487 до н.е.), лірика якого, що розробляла мотиви любові, свободи, земних насолод тощо, відрізнялась життєрадісним настроєм. Говорять і про сапфічну *О.* за іменем грец. поетеси Сапфо, в ліриці якої переважали любовні мотиви. Всі ці види *О.* послужили взірцями для подальших одописців (напр., героїчні *О.* ісп. поета XVI ст. Ф. Еррери, патріотичні *О.* чес. і словац. поета XIX ст. Я. Коллара, дидактичні *О.* серб. і хорв. поета XVIII-XIX ст. Л. Мушицького, анакреонтічні *О.* нім. поета XVII ст. І. Кляя та ірл. поета XVIII-XIX ст. Т. Мура, сапфічні *О.* ісп. поета XVII ст. Е. Вільгаса та австр. поета XX ст. Е. Шьонвізе і т.д.). *О.* існувала і в *л-рі* Давн. Китаю. Вона належала до мовленнєвих жанрів, хоча майже співалась, але без муз. супроводу, і була за своїм характером дидактичною. Протягом 600 р. була популярною "ханська ода" (Фу Сюань, Сун Юя — III ст. до н.е., Цзя І, Сим Сянжу, Мей Шен — II ст. до н.е. та ін.), що відрізнялась демонстративним стилем, притаманним т.зв. пд. кит. поезії. В добу

Відродження і бароко в Європі поняття *О.* вживалося щодо патетичної лірики, яка була орієнтована на ант. вірші (напр., *О.* італ. поета XV-XVI ст. Л. Аріосто, порт. поета XVI ст. Л. де Камоенса, франц. поетів П. Ронсара та Ж. дю Белле (XVI ст.), А. Сент-Амана (XVII ст.) та ін.

В XVII-XVIII ст. з'являється т.зв. псевдоклас. *О.* (франц. поети Ф. Малерб, *О.* де Ла Фар, Ж. Б. Руссо, Е. Лебрен; англ. поети Е. Марвел, Д. Драйден, А. Каулі; нім. поети П. Флемінг, І. Клай, М. Опіц, А. Гріффіус, П. Гергардт; голандські поети Х. Дюлларт, В. ван Фоккенброх, С. ван Бомонт; поль. поети М. Нарушевич, С. Трембецький, І. Красицький; рум. поет М. Галич; рос. поети В. Тредіаковський, О. Сумароков, В. Петров, М. Херасков, В. Майков; укр. поети Ф. Прокопович, І. Котляревський). *О.* стає не лише популярним і продуктивним, але й найбільш показовим для **класицизму** лір. жанром. Згідно з нормативним характером класицистичної поезики, зокрема, з жанр. регламентом, *О.* відносилась до "високих" жанрів, про що свідчить привілеюваність тем, які нею розроблялись (уславлення наш. героїв, державних діячів, вітчизни, подій, які мали сусп. значення, тощо). Високий жанр. настанови *О.* відповідав **стилю**, що відбивав лір. причетність поета до об'єкта уславлення. Правила одописання викладалися в багатьох літ. маніфестах, найавторитетнішим серед яких став вірш. трактат франц. поета і теоретика Н. Буало (1636-1711) "Поетичне мистецтво".

Прикладом, що відтворював основні композиційно-стильові особливості "псевдоклас." *О.*, може слугувати вірш "рос. Піндара" М. Ломоносова "Ода на взяття Хотина". Вона складається з трьох частин: "приступання" (вступ до теми), "пропозиції" (основна частина) і завершення; ясніше риторичними прикрасами (анафори, риторичні **фігури**, інверсії тощо), що імітують "пійтичне захоплення"; характеризується "лір. безладом", що полягає у несподіваності переходів від одного предмету мовленнєвої рефлексії до ін., допускає вставні епізоди; в ній вживаються імена грец. і рим. богів. *О.* писались переважно "одичною строфою", яку ввів в обіг Ф. Малерб: чотири або п'ятиямбічним десятивіршем із системою римунвання, яка дотримується правила альтернансу — АБАБВВГДДГ; при цьому допускались різні варіанти як об'єднання віршів у "внутр." строфи (АБАБ-ВВ-ГДДГ, АБАБ-ВВГ-ДДГ), так і перестановки цих строф в межах одичної (ВВАБАБГДДГ, АБАБГДДГВВ); часто для розмежування "внутр." строф використовувались скорочені рядки або рефрени, а для визначення межі всієї строфи — неримовані останній чи 2 останні рядки. Зустрічаються *О.* с. вільного римунвання ("Вечір" рос. поета і драматурга XVIII ст. Я. Княжніна), вживалась *О.* с. і в ін. жанрах, напр., у дружніх посланнях рос. поета XIX ст. М. Язикова, в трагедії поеми І. Котляревського "Енеїда" та ін. Із руйнацією зв'язку між лір. жанром і строфою в цілому і занепадом *О.* в

посткласицистичну епоху, маловживаною стає і О.с. Зустрічаються О., які написані ін. видом строфи, напр., сапфічною, а до того ж неримованою — “До вечора” англ. поета XVIII ст. У. Коллінза. У 2-й пол. XVIII ст. у зв'язку із зміною літ. ситуації “псевдоклас.” О. зазнає висміювання (напр., рос. поет XVIII ст. І. Дмитрієв створює сатиру “Чужой толк”, яка наведена проти О. Ломоносова, шотл. поет XVIII ст. Р. Бьорнс трагестує високі вірші цього жанру в “Оді на смерть міссіс Освальд” тощо).

В епоху **передромантизму** і **романтизму** канонічні жанр. ознаки О. розхитуються, її жанр. межі виявляються розмитими (напр., у рос. Г. Державіна, англ. Дж. Кітса, поль. Ф. Князьніна, франц. В. Гюго, італ. А. Манцони, рум. М. Емінеску та ін.). Насамперед руйнується стійкий зв'язок між темою і жанром, і єдиною ознакою О. стає її жанр. пафос, який здатний піднести у значенні не лише “високі” явища (“Прометей” Й. В. Гюте, “Вольность” О. Радішева, “Вольность” О. Пушкіна, “Громадянська мужність” К. Рилеєва, “Ода на російській кампанії 1829 року” рум. поета XIX ст. І. Еліаде-Радулеску, “Ода революції” В. Маякського, зб. “Мельбурські оди” австралійського автора Ф. Моріса, “Ода небесній сині” швайц. поета XX ст. Й. В. Цоллінгера, “Ода братерству” Б. Олійника та ін.), але й “нейтральні” явища (“Ода Белльману” австр. поета XX ст. Р.-М. Рільке, “Уклонімося хліборобу” І. Муратова та ін.). Об'єктом одного пафосу можуть бути і “низькі” явища (“Ода до лінощі” франц. поета XVII-XVIII ст. Ла Фара, гумор. вірші серб. поета XIX ст. І. Змай-Ювановича “Ода юшці”, “Ода ключеві від льоху”; “Ода пліткарям” рос. поета XX ст. А. Вознесенського, “Ода гривні” О. Ірванця та ін.). Це свідчить про те, що іст. життя трад. О. закінчене, вона все більше стає вираженням власне автор. бачення дійсності. Унікальним феноменом щодо цього є **цикл** П. Гулака-Артемівського “Гераськові оди” — трагестування-онаціоналення од Горация. Жанр. свобода автора проявляється, окрім розширення тематичного діапазону, в схрещуванні одного пафосу з ін. (напр., ідилічний вірш норв. поета XVIII ст. П. Стенерсона “Ода юнкерському джерелу в Еріксхольмі”, “Ода малоросійському селянину” укр. поета XVIII ст. К. Пузіни, що має соц.-крит. спрямованість, та ін.), у використуванні в О. елементів різних худож. форм (напр., “Одичні сонети до Італії” італ. поета XVII-XVIII ст. В. Філікаї, “Маленькі оди” франц. поета XIX ст. Ж. де Нерваля, який використовував поетику нар. пісень, тощо).

У зв'язку з деканонізацією О. поступово сприймається як панегіричний лір. (ліро-епіч.) **метажанр** (“похвальне слово”), що створює можливість її типол. зіставлення з функціонально подібними жанрами ін. літ. регіонів (з поширеною у творчості сер-азій. поетів **касидою**, з непальською жанр. формою **канро**, з інд. **гімном**, з давн.-ісл. жанром скальдичної поезії — **драпою** тощо). Оскільки ж О. представлена в л-рах різних регіонів

(пер-мов. поет XIII ст., який жив у Турції, Дж. Румі, кит. поет III ст. Лу Цзі, кор. поетеса VII ст. С. Чіндок, груз. поет XVI-XVII ст. Теймураз I, перуанський і еквадорський поет XVIII-XIX ст. Т. Гонзаго, канадський поет XVIII-XIX ст. Ж. Мерме, амер. поет XX ст. А. Тейт і т. д.), вагомою проблемою компаративістики є порівн. зіставлення тематичних і поет. особливостей О., що належать до різних нац. традицій.

Борис Іванюк

ОДИВНЕННЯ (рос. *остранение*) — поняття, введене в літ.-знавчий обіг В. Шкловським у кн. “Воскресіння слова” (1914), а в статті “Мистецтво як прийом” (1917) було подане його змістовне наповнення та пояснення. В основі О. лежить прагнення творця зруйнувати автоматизм сприйняття навколишнього світу: дивний, незвичайний погляд є початком початків будь-якої творчості. Позаяк митець має цю дивну здатність бачити і зображувати звичайне як незвичайне, відоме як невідоме, вперше бачене, то він зображує подію не як таку, але “дає відчуття речі як бачення” — не як впізнавання (Шкловський). Спочатку в основі О. лежала ідея воскресіння слова, повернення йому втраченої від частого вживання свіжості й краси. Для цього й був потрібний пошук нов. форм, нов. прийомів. Так було здійснено перехід від тлумачення О. як прийому до ствердження ідеї “мист-ва як прийому”, а вся історія світ. л-ри постала як безконечна боротьба та зміна канонічних і вільних прийомів. Канонічні прийоми, — стверджував Б. Томашевський, — здебільшого вичерпують себе. Вартість л-ри в новизні та оригінальності. Прагнення до оновлення припадає здебільшого саме на канонічні, трад., “трафаретні” прийоми, трансформуючи їх із розряду обов'язкових у розряд заборонених. Створюються нові традиції та прийоми. Як наслідок такого тлумачення склався погляд на худож. **структуру** тв. як на **систему** прийомів, що вживаються одночасно, але застосовуються в різних тв., що дозволяє більш чи менш чітко диференціювати мист. творіння залежно від застосованих прийомів. Шляхи досягнення О. в л-рі багатоманітні: це і заміна або ж оновлення сигнальної системи завдяки введенню в літ. мову побутового або ж діалектного слова, і незвичність худож. викладу матеріалу, і відтворення незвичайної фоніки поет. тв., і введення у худож. тв. позаліт. складника, і застосування “оголеного прийому”, і семантична ускладненість поет. лексики, і навмисне змішання стильових шарів, і система “перемикачів” як сюжетотворч. чинників тощо. Хоча у будь-якому випадку реконструйовані з багатоманітної літ.-худож. практики або ж віднайдені, відкриті мист. особистостями такі прийоми були спрямовані на руйнацію стереотипів сприйняття. Про і звичайне мовилося як про нове й незвичайне, про звичне як про дивне. Томашевський наводить як приклад опис військової наради в Філях через спостереження селянської

дівчини з “Війни і миру”, переломлення людських стосунків через сприйняття домашніх тварин у “Холстомері” Л. Толстого та “Каштанці” А. Чехова, а також “Сліпого музиканта” В. Короленка, “де життя зрячих пропускається через психологію сліпого”.

О. — один із об'єктивних законів мист-ва, який існує вічно, хоча в кожному іст.-літ. (ширше — іст.-культ.) добу виявляє свою сутність по-різному: протягом століть відбувається процес каталогізації прийомів, що формально виражають цей закон. Такі прийоми не зникають разом зі своєю епохою, а ще Арістотель у “Поетиці” зазначав: “Цінність мов. стилю в тому, щоб бути ясным і не бути низьким. Найясніший вислів складається із загальноживаних слів, але він низький... Високий і вільний від грубуватості стиль — це той, що користується незвичними словами. А незвичним я називаю **діалектизм**, **метафори**, продовження і все, що виходить за межі звичайної мови. Але якщо хтось зробить такою всю мову, то вийде або загадка, або **варваризм**... Треба якось перемішувати ці вислови. Одне робить мову не грубою і не низькою: це діалектизм, метафора, прикраса та ін. види, а слова загальноживані надають їй ясності. Через заміну одного тільки розмовного, звичайного слова діалектизмом, один вірш здається добрим, а другий позбавлений смаку”.

Про нестеротипність худож. зображення, як певної константи літ.-худож. практики говорив і давн.-інд. мислитель Анандавардхана, розробляючи вчення про **дгвані**. Дгвані — яскрава, вражаюча, незвичайно образна думка, яка знаходить худож. втілення в несподіваних, асоціативно виникаючих витворених мистецтв образах. Така образна думка не стільки означає явище, подію, скільки говорить про чуттєве сприйняття побаченого митцем, про його настрій, його переживання. У Калідасі в “Шакунталі” цар Душьянта, звертаючись до бджоли, яка кружляє біля обличчя його коханої, вигукує: “Ти весь час доторкаєшся до її трепетних очей з її рухливими кутиками, ти ніжно дзичиш над її вухом, наче розповидаєш секрет, хоча вона і відмахується рукою, ти п'єш нектар її губ — вмістиши насолоди. О бджоло, воістину, ти досягла мети, а я блукаю в пошуках істини”. Інакше кажучи, асоціації, що виникають у автора, завжди незвичайні і особистісні: вони завжди й обов'язково знімають ретуш звичності з того, що встоялося, а те, що добре зрозуміло, переводять у план незвичайного. Це зрозуміло, тому що “на розум людський найбільше впливає те, що відразу і раптово може вразити: саме це найчастіше збуджує і наповнює уяву” (Ф. Бекон).

О. проявляє себе на різних рівнях: в процесі сприйняття митцем фактів реальної дійсності, під час творення літ.-худож. тв. і під час сприйняття цього тв. читачем. На будь-якому етапі О. виконую найголовнішу функцію: знімає автоматизм сприйняття через те, що вражає людський розум несподіваністю бачення світу та його худож. перетворення.

Про те ж по суті мовив і Лесь Курбас, формулюючи вчення про “перетворення”: “Ми розуміємо, що наша наука про перетворення являється шим методом театру, який, будуючи... для свого часу знову реалістичним, абсолютно не буде повторювати того, що діється на вулиці у певній більшій чи меншій ілюзії дійсності, а навпаки, іменно із змаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній в наш тв., щоб сконцентрувати його уяву, зробити так з цією подією, щоб вона на сцені була виведена у такому вигляді, у такому перетворенні, у такій інакшості, відмінності, у такій нов. комбінації, яка мусить викликати саму вел. кількість асоціативних процесів”. В основі перетворення завжди лежить метафора, що передбачає незвичний погляд на асталене і буденне у своїй усталеності явище. Таке перетворення, за визнанням митця, було певним **символом**, котрий викликав у глядача необхідні іст. паралелі. Разом з тим, наголошував Курбас, “перетворення” повинні “бути дощільними”, “викликати” у глядача те, що треба, бажані театру думки та почуття, асоціації”. Саме тому будь-яка штучність, надуманість несумісна з перетвореннями. Одночасно Курбас унікав надмірного завантаження вистави перетвореннями, оскільки “це був би дикий спектакль, дикий, поскільки під перетвореннями ми розуміємо не взагалі всяку мист. підкресленість, мист. формулу, а розуміємо певну інакшість”.

Типол. спільність існує між О. і брехтівським очуженням, що генетично пов'язане з театром Сх. (Китай, Японія). Безперечно при всій типол. близькості дгвані, перетворення, очуження, О. є в них те, що дозволяє говорити про своєрідність кожного із цих явищ. Дгвані зорієнтована більшою мірою на передавання суб'єктивного окресленого настрою; перетворення — виявлення законірностей буття через метафоричне осмислення; О. — застосування незвичних, нетрад. форм худож. пізнання дійсності задля руйнації автоматизму сприйняття. Проте спільним є визнання провідної ролі митця як творця унікальної і неповторної худож. реальності. Дивний, незвичайний, максимально особистісний погляд на банальне, що стало звичайним, не тільки у житті, але і у л-рі, провокує появу нов. худож. форм. жанрів, переробок **традиційних сюжетів та образів**, виникнення, зрештою, л-ри обробок як самотнього й оригінального літ.-худож. феномену, що має власні закони і принципи. І в такому розумінні О. постає як один із творч. чинників, що забезпечують нескінченність літ. пошуку та нескінченність літ. розвитку.

Олександр Чирков

ОДИССЕЯ — **трад. сюжетна модель**, що бере свій початок з поеми Гомера “Одіссея”. В поемі змальовано 10-річне повернення Одиссея з Троянської війни на рідний острів Ітаку. По дорозі додому герой зіштовхується з різноманітними перешкодами й труднощами, однак успішно долає

іх і воз'єднується з рідною дружиною Пенелопею. Згодом за цією сюжетною моделлю — довгий і важкий шлях героя додому — вибудовується цілий ряд тв. світ. л-ри: "Одіссея капітана Блада" Р.Сабатіні, "Улісс" Д.Джойса, "Космічна одіссея" А.Кларка, "Скифська Одіссея" Л.Костенко та ін.

Юрій Попов

ОЙКУМЕНА (від грец. *oikeo* — нахилю, *oikos* — рід) — 1. У давн.-грец. світі — землі як греків, так і "варварів", відомі грекам й почасти охоплені їхнім культ. впливом;

2. У культурологічному сенсі — спільнота, що може бути однорідною чи різнорідною з генетичного погляду, але тяжіє до консенсусу; "єдиний культ. простір". Вживання поняття О. в **компаративістичній** дас змогу врахувати численні й часом дисгармонійні явища, які свідчать про доцентрові й відцентрові процеси, що виникають при контактах л-р. Так, напр., сх-слов'ян. л-ри становлять типову О.; бувши певний час достатньо однорідною частиною візант. культ. регіону, вони від поч. тяжіли й до самостійного образу світу. На ґрунті книжності Київ. Русі (давн.-укр.) виникає л-ра Московії, пов'язана з останньою генетично, але вона від поч. прагне знайти власний образ світу, визначений реаліями існування під монг. ігом; з цього процесу постає потужна л-ра Росії. Укр. л-ра, зігравши ролю культуртрегера в цьому процесі, починає, в добу руйнації сер-віч. типу культури, відчувати протилежний сильний вплив з боку рос., якого прагне позбутися в XIX-XX ст. Л-ра Білорусі, що також розвивалася на ґрунті візант. та київ. **традицій**, згодом — під впливом л-р Росії та Польщі, все ж таки набула певної оригінальності. В цих л-рах позначалися, з різною інтенсивністю — залежно від доби, але постійно, зх. культ. вплив, рефлекс **арабо-мусульманської культ.-літ. зони** тощо. Але в результаті об'єктивного процесу формування нац. мови кожна з цих л-р явила нац.-своєрідне обличчя. Отож відцентрові процеси в О. не менш значні й результативні, ніж доцентрові.

Семен Абрамович

ОКУЛЬТНА ЛІТЕРАТУРА — л-ра, що викладає доктрини та методику окультизму (від лат. *occultus* — таємний; по суті, те ж саме, що й грец. "апокриф", але ці два терміни означають різні речі). Окултний тв., на відміну від апокрифу, спрямований на створення атмосфери безпосередньо-чуттєвого або ж умоглядного спілкування зі світом надприродного, причому переважно в його "демонічному" аспекті (пор. бібл. докір тим, хто "служить війнству небесному", а не Богові). Тому О.л. викладає або містичні концепції, що розходяться з церк. вченням, або ж навіть ті, що спрямовані проти нього. Сюди входить також л-ра, що описує цілі й ритуали білої та чорної магії. Оскільки окультизм корениться в найдавніших фольклорно-поганських міфол. уявленнях (зокрема, на европ. ґрунті засновником окультизму вважається міфол. Гермес Трисмегіст-Тричі-

величний, автор "Смарагдової скрижалі"), то він тісно пов'язаний з давн. міфол. системами. В Європі О. л. найчастіше змальовує шлях до "таємного знання" в рамках картини бібл. (юдеохрист.) світу, в якому не заперечується існування "богів" окрім Єдиного Бога, але ті боги трактуються як бісівські сили. В культурі христ. Європи ці образно-сюжетні структури було з часом кардинально "звужено" або й цілком знищено, на відміну від картини світу в ін. релігіях. Але "грибнища" окультистичних тем та мотивів не зшла остаточно з літ.-мист. пошуку й давала свої плоди впродовж тисячоліть. Вона живила ментальність, пафос й сюжетну будову еретичних та напів-еретичних тв. Сер-віччя (досить згадати писання Нострадамуса). Без О.л. не можна уявити повної картини Ренесансу або світу **бароко**. Звідси, зокрема, бере початок тема сатани й богоборства в европ. л-рах Нов. часу. Часом окультизм переходив від рівня "чорної меси" або заклинань до рівня наук. моделей. Наскільки буває часом вагомий вплив О.л. на творчість видатних майстрів, можна судити хоча би на прикладі Й.В.Гьоте або В.Блейка. Та остаточно знято було "табу" з цього пласту культури лише в епоху **романтизму** (характерне переживання окультистичних орієнтацій ми зустрічаємо в **готичному романі**: згадаймо хоча б "Рукопис, який знайдено в Сарагосі" Я.Потоцького, в якому в душі "романт. іронії", загострено стереотипи такого роду). На Зх. тв. окультистів стали відкрито видавати й популяризувати наприкін. XIX ст. (Папюс та ін.), хоча можна вважати, що інтерес до них було пробуджено раніше, через худож. інтерпретації й "реабілітацію" фольклору романтиками. В часи **декадансу** окр. письменники та митці відверто проголошують себе прихильниками окультистичних доктрин (С.Пеладан та ін.). Зацікавлення окультистичними мотивами спостерігалось і в Сх. Європі ("Sie cogito" Б.П.Хиждеу). У слов'ян., зокрема, в правосл. світі, подібна л-ра побутувала здавна (існує навіть думка, що глаголичне письмо було тайнописом саме такого характеру). Ґрунт для подібних уявлень давали слов'ян. фольклор та практики поганського волхвування (див. записи та розвідки Афанасьєва, Сахарова, Куліша та ін.). Це також відбивало двовір'я у сх-слов'ян. світі, що було характерною ознакою і духов. життя народу. Вже за Сер-віччя через посередництво еретичної л-ри подібні уявлення розповсюджувалися у всьому слов'ян. й навіть зх. світі (богомільський міф про створення матеріального світу сатаною тощо). Але по-справжньому запис й худож. інтерпретація подібних сюжетів та мотивів почалися у рос. романтиків (В.Жуковський, котрий жартома іменував себе "дядьком" всієї зх. чортівні на Русі: поза сумнівом, "неоязичницька" стихія воскресє тут під безпосереднім впливом нім. романтизму). Проте протягом всього XIX ст. літ. етикет вимагав ставитися до цього кола тем та сюжетів як до літ. гри. Лише на межі XIX-XX ст. після нов. значної кризи церк. ідеології окультистичні настрої почали

поширюватися в Росії та Україні у вигляді спиритичної практики або теософських ідей. Почали широко видаватися популяризації О. л. (на зразок тих, що друкував С.Трояновський). Захоплюються О.л. "старші" й, почасти "молодші" символісти: досить назвати В.Брюсова, чимало тв. якого містять в собі поряд зі звичайним сюжетом та образністю імпліцитно подані окультистичні мотиви. Значно слабше позначився цей інтерес в Україні (П.Куліш). Саме в цей час почалася популяризація в слов'ян. та зх. світі тв. інд. містиків, якими захоплювався, скажімо, М.Реріх, котрий став живим символом культ. інтеграції в цій галузі. Помітний вплив справив окультизм, як не дивно, й на таких діячів культури, як, скажімо, К.Цюлковський, на їхні концепції прогресу. В суч. л-рі окультистичні концепції часом правлять за ґрунт для худож. рішень найвидатніших майстрів (романи "ініціації" Т.Манна); вони широко використовуються зарубіжними й вітчизняними фантастами. О. л. також часто править за основу для суч. масової культури (тема "жахів" та ін.). Характерно, що майстри, котрі прагнули до відтворення картин духов. світу нар. маси, не могли обійтися без подібних моментів (Ш. де Костер та ін.).

Семен Абрамович

ОКТАВА (італ. — "вісім") — тверда строфа, що складається з 8 віршів (октет), із системою римування: abababcc. Останні 2 вірші, що об'єднані суміжною римою, є ознакою формальної закінченості О. Крім того, ці вірші можуть закінчувати тему, що розгортається у попередніх віршах, чи містити автор. резюме. Переважно використовується у вел. епіч. жанрах, але також як тверда форма окр. вірш. тв. Прикладом О. може слугувати унікальна пушкінська О. про О. (поч. поеми "Домик в Коломне").

О. склалася в Італії в нар. поезії, а з XIII ст. унормувалися два її різновиди: 1) "сицилійська октава", чи *сициліана* (abababab); 2) "тосканська октава", чи О. у суч. розумінні цього терміну; остання виникла з дистихів — "риспетто" (ab ab ab ... cc). З XIV ст. утверджується в італ. епіч. поезії т.зв. "героїчна" О. (поеми Л.Аріосто "Несамовитий Роланд" (1516-32) і Т.Тассо "Визволений Єрусалим" (1574-75), хоча О. писались і коміч. поеми (напр. Л. де'Медіан — XV — ст. "Ненга з Берберіно"), і ідилічні поеми (напр., А.Поліціано — XV ст. — "Станси на турнір"). У XVI ст. італ. О. освоюється ісп. (А.Ерсілья-і-Суныга), порт. (С.Міранда, Л.Камоєнс), франц. (К.Маро) поетами. Призабута в період **класицизму**, О. стає вельми поширеною в л-рі **романтизму** (А.Шаміссо — присвята до "Петера Шлеміля", Дж.Г.Байрон — "Брино", "Дон Жуан" тощо). Гнучкі структурні можливості О. дозволяють пристосувати її до різних нац. літ. традицій (напр., поема в октавах швед. поета XVII-XVIII ст. Г.Дальшерна "Королівський скальд"). Створюються, окрім італ. "героїчної" О., англ. "іронічна" і нім. "лірична".

До слов'ян. л-р О. прийшла через **переклади** "Визволеного Єрусалима" Тассо вел. нац. поетами.

У Польщі такий переклад виконав Я.Кохановський. У Дубровнику — І.Гундулич. Уривок з цієї поеми переклав і О.Пушкін. Після перекладу Я.Кохановського О. міцно закоринилася в поль. поезії, інколи — в ліриці, та переважно, починаючи з **бароко** та **Просвітництва**, в вел. ліро-епіч. жанрах: ірощ-героїчна поема "Мишеїда" (1775) та "Монахомахія" (1778) І.Красицького, іст.-філос. поема — "Беньовський" (1841) Ю.Словацького, філос. поема Ш.Норвіда "Ассунта" (1870), реаліст. епопея М.Конопницької "Пан Бальцер у Бразилії". В новітній поль. поезії О. зустрічається досить рідко. У сх-слов'ян. л-рах вперше імітував італ. О. Ф.Прокопович у вірш. посланні до Д.Кантеміра "Не знаю, хто ти, пророче рогатий..." (1730). Після цього О. була практично забута і відроджена в її нім. модифікації лише на поч. XIX ст. В.Жуковським (присвята до вільного перекладу "Дванадцяти сплячих дів..." Й.В.Гьоте) і в декотрих **елегіях**. Пізніше І.Козлов і С.Шевирьов відтворюють "італ." О. при перекладі вірш. уривків із Тассо, "Англ." варіант О. вживав О.Пушкін під впливом Г.Байрона і Б.Корнуола. Використовують О. М.Лермонтов, О.К.Толстой, М.Огарьов, А.Майков, А.Фет, І.Тургенев, Ап.Григор'єв, К.Бальмонт та ін.

Міцно закоринилася О. в укр. поезії. Крім Ф.Прокоповича, до О. зверталися П.Куліш, І.Франко, Леся Українка, В.Самійленко, М.Вороний, М.Рильський, Ю.Клен, Б.Кравців, М.Бажан, А.Малишко, Т.Коломєць. Поряд з О. — окр. віршами (напр., "Україна", "Ти звеш мене й на голос милий твій..." О.Самійленка), існують **цикли** (Карпатські октави) М.Рильського та поеми, що написані О. ("В альбом" О.Олеся, "Чумаки" Рильського, "Прокляті роки" Ю.Клена, "Клич вояжд" М.Бажана):

Яксь смутна і невесела осінь
Зійшла, мов помаранча золотая,
Над Києвом, і олів'яні осели
Дзиччали і співали з-за моста,
Де вітер розплівав березам коси
І цілував в розтулені уста.
(О спогади терпкі і непотрібні
Про ті роки жорстокі і безлічні)

Юрій Клен

При перекладах і в оригінальних О. сх.-слов'ян. поети використовують відповідний первісному італ. одинадцятискладнику 5-стоповий, рідше (під франц. впливом) 6-стоповий ямб (О.Пушкін "Осінь (Уривок)"). На відміну від італ. в рос. О. звичайно зберігається правило альтернансу, причому, не тільки в сер. окр. строф, але й іноді на їх межі; проте це правило не канонізується. В рос. октавіані є випадки експериментаторства. В.Одоєвський у поезії "Васильково", дотримуючись правила альтернансу, заримував лише останні 2 вірші, В.Кюхельбекер у "Двобої Гомера і Давида" ввів замість жіночих дактилічних клаузули, а в "Семи сплячих рядках" вкоротив О. на 1 вірш; 4-стоповим ямбом написано О. М.Огарьова "Гумор".

Спорідненою з О. є *спенсерово строфа*, що використовується не тільки в перекладах, але і в оригінальній поезії (напр., М.Кузмін — ХХ ст.).

Борис Іванюк

ОНАЦІОНАЛЬНЕННЯ — зміна в процесі рецепції нац. ознак першотв.: перенесення дії в нов. нац. умови, відповідне змінювання сюжетних ситуацій, обставин дії, побутових та іст. подробиць, антропонімів, топонімів, ідеоматики, фразеології тощо — тобто цілого нац. забарвлення.

1. **О.-переробка** переважно має на меті створення на основі першовірки з ін. л-ри свого, нац. своєрідного тв. У деяких жанрах існує багатовікова традиція переробок — О. Такою є історія європ. **байки** від Езопа (VI-V ст. до н.е.) через римлянина Федра (бл. 15 – бл. 70 рр. н.е.) до француза Ж. де Лафонтена (1621-95), німців Х.В.Геллерта (1715-69) і Г.Е.Лессінга (1729-81), рос. **байкарів** XVIII — поч. XIX ст., до українців П.Білецького-Носенка (1774-1856), П.Гулака-Артемовського (1790-1865), Л.Глібова (1827-73). Байка Лафонтена "Le Renard et le Corbeau" ("Лис і Ворон"), що походить від байок Езопа й Федра, кілька разів перероблялася рос. байкарями. Тільки в першій переробці — байці В.Тредіаковського "Ворон и Лисица" — назву птаха перекладено точно. О.Сумароков, а відтак І.Крилов замінили Ворона — Вороною, що відповідає рос. нар. уявленню про птаха. Ворон уважається зловісним і мудрим. Ворона, згідно з В.Далем, у переносному розумінні значить *разиня, рохля, зевака* (пор. укр. *гава* — роззява). У свою чергу Глібов переробив багато байок Крилова. Глібовські байки відображають укр. природу, етнографію, побут, характер народу. Цікавим прикладом є байка "Вареники", написана на основі криловської "Демьяновой уха". Збережено навіть ім'я Дем'ян. Але пригошення стало типово українським. "Суто укр. гумор у Дем'яновій мові одразу ж впадає в вічі" (М.Рильський). Переробки-О. здебільшого пов'язані з обстоюванням народності та фольклоризму л-ри. Саме такими є байки Крилова і Глібова, за це їх поцінували сучасники. Позитивне ставлення до О. зберігається й за наших часів.

Окр. випадок О. — перенесення дії в ін. країну, але без націленості на створення підкреслено нац., орієнтованого на стиль і дух фольклору. Таке явище часом звуть локалізацією. Доцільніше вживати термін *перенесення*. За приклад перенесення може слугувати юнацька поема А.Мішкевича "Пані Анеля" (1817) — переробка поеми Вольтера "Гертруда, або Виховання дочки". Вольтер оповідає про красуню Гертруду, яка поєднувала побожність із турботою про свою красу та любовними утіхами. Ця поема характерна для "легкої" франц. поезії 2-ої пол. XVIII ст. Вишуканість, легковажний тон, сюжет, побудований на анекдоті, слугували викриттю святенництва. Поль. поет переносить події до зх.-білор. містечка Новогрудка. Змінено — імена:

Гертруда — Анеля, Ізабелла — Зузя, Андре — Франусь. З'являються поль. реалії. Так, у будуварі пані Анелі поряд з пудрою лежать не тільки тв. Томи Аквінського (подробиця перенесена з поеми Вольтера), а й моралізаторські "Життя святих" поль. теолога-проповідника XVII ст. П.Скарги.

О.-перенесення найбільше поширені в драматургії, надто 2-ої пол. XVII — 1-ої пол. XIX ст., зокрема в сх.-європ. країнах. Це було пов'язано з репертуарними потребами на етапі становлення нов. нац. театрів. Так, польов. класицист Ф.Заболоцький (1750-1851) переробив понад 40 комедій, переважно франц. (Ж.Б.Мольєр, Д.Дідро, П.О.К. де Бомарше) Заболоцький переносив дію в Польщу, відображав особливості поль. побуту, надавав персонажам притаманні полякам того часу риси, в мов. партії рясно вводив нац. колоритні розмов. елементи. Особливою популярністю користалася переробка Мольєрової "Школи жінок", в якій дію було локалізовано в Варшаві. Прихильником таких драматургічних О.-перенесень був кн. А.Чарториский. Продовжуючи цю тенденцію, Ф.Ковальський (1799-1862) переніс на поль. ґрунт усі комедії Мольєра. Показово вірш. переробка "Жоржа Дандена". Не було зроблено ані скорочень, ані додавань, незмінними залишилися ідейне спрямування та композиція, але дію перенесено в поль. середовище, персонажі одержали поль. антропоніми, що їх характеризують: заголовний герой — Гжегож Фафула. Серед ін. персонажів — Галіомейські, Кордушевич. У свою чергу П.Свенціцький (1841-1876) переробив "Гжегожа Фафулу", надавши п'єсі укр. колорит, на "Гаврилу Бамбулу" (1865). Подібним чином Свенціцький упродовж лише двох років зробив для зх.-укр. сцени О.-переробки чи переклади двадцятьох п'єс. Так само з репертуарних потреб рум. письменник, водночас директор Яського театру, Василе Александру (1821-90) переробив для свого театру двадцять франц. п'єс.

Багато драматургів переносили в дійсність своїх країн гоголівського "Ревізора": "Комісар" (1871) словака М.Ш.Ферієнчика, "Скандал у Глупові" євр. драматурга Н.Шайкевича — аж до найновішого (1975-1979) малагаського О., де ши замінено *рисом, рублі* — *араріями*, а відома фраза Городничого звучить: "...до нас іде ревізор з Антананаріву". Єгип. драматурги кін. XIX — поч. XX ст. переносили на араб. Сх. дію Мольєрових комедій "Тартюф" "Лікар поневолі", "Школа жінок", відповідно замінюючи антропоніми дійових осіб.

При О. постають труднощі передавання змістовних складників, що відбивають своєрідність відтворюваного життя: людських стосунків, побуту, природи. Як вище згадано, Мішкевич, переробляючи Вольтерову "Гертруду", вніс до "Пані Анелі" поль. антропоніми та реалії. Однак це не усунуло невідповідностей між сюжетом і дійсністю, на яку його було спроектовано. Байка Лафонтена "La Cigale et la Fourmi" ("Цикада і

Мурашка"), що генетично пов'язана з байкою Езопа "Коник і Мурашка", з'явилася під назвою "Бабка" в рос. переробках Сумарокова і Хемніцера. 1809 було надруковано байку Крилова "Бабка та Мурашка". Заміна Цикади Бабкою пояснюється відмінністю фауни Франції та Росії, й у цьому розумінні виправдана: Крилов створював рос. нац. байку; проте виник зоологічно помилковий варіант:

Попрыгунья стрекоза

лето красное пропела...

"Ты все пела. Это дело!..."

Так поди же, попляши!"

Але бабки не стрибають (а цикади мають стрибальні ноги), не співають (а цикади "співають" — сюрчать). Глібов переробив криловську байку на "Коника-стрибунця". Заміна бабки коником вдала. Коники, як і цикади, і стрибають, і співають (сюрчать). Коло замін замкнулося: персонаж байки той же, що і в Езопа. Водночас байка має укр. забарвлення:

— Проспівав ти літо боже

Влача вже твоя така,

А тепер танцюй, небоже,

На морозі гопака!

П. в цьому випадкові, як і в багатьох ін., не обмежується лише Глібов конкретніший у зображенні персонажів байки і їх максимально обдаровано людськими рисами. Коника названо "вдалим молодцем", характеристику розширено.

2. **Переклад** — О. подібно до переробки має два різновиди: власне О. та О.-перенесення. За приклад першого візьмо казку "Про дідуся і бабусю і про золоту рибку" зі зб. А.Ю.Глинського "Польський казки". Цей текст точно передає зміст пушкінської "Казки про рибачка і рибку", який проте надано проз., близької до фольклорної форми. На різних лексико-семантичних рівнях відбулося спольщення соц. категорій *барыня-сударьяня дворянка* — *jaśnielmożna pani, вольная царица* — *królowa*; одягу: *соболя душегрейка* — *jedwabna suknia, парчевая кичка* — *aksamitny ze wstęgami kapelus*; будівель: *высокий терем* — *dwór pański*. Суто поль. колориту набув опис королівського двору. Прислів'ям і фразеологізмам підшукано поль. відповідники.

Типові переклади-перенесення робив талановитий рос. перекладач І.Введенський (1813-55), свідомо наближував тв. Ч.Діккенса. В.Теккеря, Ф.Купера до рос. дійсності: замінював *кепі на шапку, пальто на бекешу, кебмана на ізвозчика*, додавав "пояснювальні" слова та речення; обстоював цю свою принципову позицію в статтях. Сказати б, посередині між перекладами-О. та перенесеннями знаходяться переклади В.Жуковського з Л.Уланда, Й.П.Гебеля, Р.Сауті, де нац. колорит назавжди не змінено, але все ж першотв. наближено до рос. дійсності.

В укр. письменстві XIX ст. переклад-О. був дуже поширений. Крилатий вислів "І я в Аркадії народився", що вочевидь належить якомусь

новолат. авторів та який з давніх-давен в різних європ. традиціях побутовував, як символізація марності людського життя: написи на картинах малярів італ. бароко: Скадоне (1559-1665), Ф.Гверчіно (1591-1666) та франц. класицизму: Н.Пуссен (1594-1665); та який вживали Д.Дідро, Й.В.Гьоте та ін. письменники. Але П.Куліш у **вільному перекладі** поезії Ф.Шіллера "Resignation" ("Покірливості долі") замінив перший рядок Шіллерової поезії — "Auch ich war in Arkadien geboren" на "І я родивсь у любій Україні".

Див.: **Переспів**.

Анатолій Волков

ОНЕГІНСЬКА СТРОФА — строфічна форма роману в віршах О.Пушкіна "Євгеній Онегін". Вона складається з 14 віршів, написаних чотиристовпним ямбом із дотриманням правила альтернансу. Формула О.с. — **AbAbCCddEffEgg**, де велика літера позначає жіночу, а мала — чоловічу риму. О.с. умовно поділяється на три катрени, кожний з яких демонструє один з трьох типових способів римуння (відповідно: "перехресний", "суміжний" і "кінцевий") і суміжноримованого дистиха. О.с. притаманна тенденція до внутр. тематичної організованості: в ній розрізняються 4 композиційні періоди — перший катрен вводить основний тематичний мотив строфи, наступний — розвиває його, в третьому цей мотив досягає кульмінації, а фінальний дистих-кода афористично завершує його. Ця кода заслуговує на особливу увагу. На відміну від нетрад. одичної строфи Г.Державіна з вірша "На новий 1797 рік" (**AbAbCCdEdEfgG**), яка згодом вплинула на О.с., а також деяких строфічних форм, що "змагаються" з "онегінською" (напр., 14-вірш в "Балі" Є.Баратинського — **AbAbCdDcDeeFgEg**), суміжноримованих дистих в О.с., відсутній у вищенаведених прикладах, сприяє чіткому відчуттю визначеності її меж, що робить цю строфу подібною до англ. варіанту **сонета**.

Часто цей дистих містить у собі відтінок автор. ставлення до тематичного мотиву, який розгортається у строфі, що також підкреслює її завершеність. О.с. щодо цього може слугувати такий приклад:

И вновь задумчивый, унылый	Сумный, нахмуренный, похилый
Пред милой Ольгою своей,	Вид дум, що мучать і гніять,
Владимир не имеет силы	Не має Володимир сили
Вчерашний день напомнит ей:	Вчорашнє Ользі нагадать,
Он мыслит: "Буду ей спаситель."	Він мислить: "Буду їй спаситель;

Не потерплю, чтоб развратитель	Не стерплю я, щоб спокуситель
Огнем и взлохов и похваля	Огнем зітханья і похваля
Младое сердце искушал,	Збудив у ній гріховний пал;
Чтоб червь презренный, ядовитый	Щоб ніжну лілії стеблину

Точил лилей стебелек;	Гробак отруйний підточив,
Чтобы двухутренный цветок	Щоб доранковий квіт одшвів.
Увял еще полураскрытый".	Розвівівши наполовину"
Все это значило, друзья:	Це значило, читачу мій:
С приятелем стреляюсь я.	Плу я з другом на двобій.

(О.Пушкін, "Євгеній Онегін")
(пер. М.Рильського)

Назагал О.с. являє собою худож. єдність (ритмо-інтонаційну, синтаксичну, вірш. і римовану), органічно пов'язану зі змістом "Євгенія Онегіна", що зумовило обмеженість її вживання в подальшій поет. практиці. До поодиноких випадків використання О.с. в рос. поезії XIX-XX ст. належать: незакінчена поезія Пушкіна "Єзерський", поема М.Лермонтова "Тамбовська скарбникарка", в якій є **алюзія** на пушкінський роман ("пишу Онегіна розміром"), поема М.Язиков "Липки", яка, проте, написана 5-тистоповим ямбом, поема Вяч.Іванова "Дитинство" ("Младенчество"), яка містить натяк на пушкінський текст ("Размер заветных строф приятен"), поезія М.Волошина "Лист", де є такий вірш — "Как стих "Онегина" прозрачен" і деякі ін.

Звернення до О.с. в укр. поезії теж пов'язано з пушкінською традицією: поема П.Куліша "Грицько Сковорода", поезія М.Рильського "Пушкінський дім в Одесі", поема О.Гаврилюка "Львів" (1939), де автор зазначає, що він "навік вчарований великим автором "Євгенія Онегіна" — "ритм цей кований присвоїв".

О.с. зустрічається також у ін. слов'ян. письменствах. Так, її застосував чесь. поет І.Магел в епіч. поемі "Scirocco" (1923).

Перекладачі роману О.Пушкіна здебільшого зберігають О.с. (в Україні — М.Рильський, в Польщі — Л.Бельмонт і Ю.Тувім).

Є факти модифікації О.с. (напр., у рос.-лит. поета XIX-XX ст. Ю.Балтрушайтіса вона перетворюється на тверду строфічну форму).

Борис Іванюк

ОНОМАСТИКА ЛІТЕРАТУРНА — наук. дисципліна, яка вивчає **омастикон**, тобто власні назви, які вживаються в л-рі, їх структуру, генезу, худож. функції. Основними розділами О.л. є **антропоніміка літературна** та **топонімія літературна**. За матеріалом та методами дослідження О.л. належить до літ.-лінгв. дисциплін.

Людмила Волкова

ОПОВІДАННЯ — один з мал. оповідальних жанрів, поряд з нарисом та новелою. В силу певної еkleктичності цього жанру, нерозробленості критеріїв відмежування від ін. мал. форм, а також іст. сформованої мов. традиції в різних країнах точне літ.-знавче визначення оповідання дати досить складно. Маючи низку спільних рис з ін. мал. жанрами (відносно невел. розмір, одноепізодність, обмежена кількість подій і персонажів, мал. часовий обсяг, переважно проз. форма розповіді), О. відрізняється від новели ослабленою фабульністю, меншим динамізмом сюжету, але більшою епічністю, аналітичністю, споглядалістю, розміреністю оповіді, наявністю нерідко оповідача і його "суб'єктивного" погляду. З цієї т.з. О. зближується з **повістю**, воно більш зв'язане з буденністю, повсякденністю, тяжіє до типового, а не виняткового. Образно кажучи, це жанр, що звертається до стабільності "сільського" життя, на одміну від екстраординарності "міської" новели.

Слід відзначити і ролі нарису в генезі О. XIX ст., трад. розмежування за принципом "документальність — **вимисел**" в даному випадку досить умовне. У зв'язку з цим Г.Поспелов пропонує розуміти О. як малу проз. форму взагалі, виділяючи в ній тв. нарисового (описово-оповідного) і новелістичного (конфліктно-оповідного) типів. О. нарисового типу розкривають морально-побутовий і громадянський стан соц. середовища ("Записки мисливця" І.Тургенева, значна частина О.А.Чехова, М.Пришвіна, І.Бабеля, К.Паустовського). В основі О. новелістичного типу — випадок, що розкриває становлення характеру гол. героя ("Повість Белкіна" О.Пушкіна, "босняцькі" О.М.Горького, багато О. Ю.Купріна). У Чехії та Словаччині терміни *povidka* та *poviedka* означають і О., і повість. Тому однаково припустимі два варіанти перекладу назви зб. Я.Неруди "Malostranske povidky" — "Малоостранські повісті" або "Малоостранські оповідання".

В зх. літ.-знавстві також немає термінологічної єдності при визначенні мал. жанрів. Франц. *conte* залежно від контексту та автор. задуму може означати і "оповідання", і "казку", і "повість", і бути синонімом "новели". В англійськ. країнах використовуються терміни *tail*, *story*, *short story*, в нім. мові термін "Erzählung".

Теор. невизначеність ускладнює іст.-хронологічне дослідження О. як жанру. Вище вже говорилось про певну "всеїдність" цього типу розповіді, який може містити в собі найрізноманітніший тематичний матеріал (іст., соц.-побутовий, міфол., фольклор., фант. і т.ін.). На ранніх стадіях розвитку л-ри досить складно розмежувати поняття "оповідання", "казка", "переказ", "повість", враховуючи також і те, що О. незрідка створювались у вірш. формі (напр., "Розповідь селянина" кит. поета XI ст. Мей Яоченя, "Кентерберійські оповідання" Дж.Чосера). Тому до XIX ст. поняття О. носило інтегральний характер, приналежність до нього визначалась волею автора чи перекладача. Особливо це стосується сх. л-р, які мали свою систему літ.-знавчих термінів, що не завжди відповідали європ. аналогам. Так, те, що в **перекладі** називається О. (напр., "Оповідання в пошуках лампи" Шао Цзинчжяня, Китай, XVI ст.), по суті є новелою.

Розуміючи термін О. як певне визначення мал. оповідної форми, не буде перебільшенням сказати, що воно є одним з найдавніх літ. жанрів. Ще на рубежі III та II тис. до н.е. в Єгипті з'являється О. про мореплавця з розбитого корабля, що містило в собі як вигадані, так і цілком достовірні елементи (звідки й розбіжності щодо його жанр. визначення: О. -казка). У кожному разі не можна заперечувати впливу казково-міфол. матеріалу на генезу О. як жанру. Формування жанру О. неможливо уявити також без урахування впливу ст.- та новозавітних текстів. Власне жанр О. представлений уже в творчості рим. письменника Клавдія Еліана (170-230 рр.), від якого дійшли 17 кн. "про тварин" і 14 кн. "Строкати оповідань" — іст. та природничонаук. за змістом.

Однак, надалі в розвитку мал. оповідних жанрів в Європі домінувала новела.

У сх. л-рах О. посідає суттєве місце в жанр. ієрархії. Найширше воно представлене в кит. л-рі ("Оповідання про події в світі" Лю І-цина, V ст.; "Нові оповідання при лампі з підрізаними гнотами" Цюй Ю, XIVст.; "Оповідання про дощ та про місяць" Шао Цзин-чжяня, XVI ст.; "Оповідання про давнину і сучасність" Фен Мен-луна, XVII ст. та ін.). У кор. л-рі добре відомі "Оповідання років миру і благополуччя" Со Годжона (XVI ст.) та "Нові оповідання з гори Золотої черепахи" Кім Сісіна (XVI ст.). Класиками япон. О. були Іхара Сайкаку ("Оповідання Сайкаку зі всіх провінцій", 1685) і Уеда Акінарі ("Оповідання про дощ та про місяць", 1775). В араб. л-рі неперевершеними є О. зі зб. "Тисяча й одна ніч". Знову таки слід підкреслити, що жанр. визначення О. має в даному випадку узагальнюючий характер, містить в собі і "новелу", і "казку", і "повість".

О. в суч. розумінні — як невеличке соц.-моральне дослідження — формується в Європі в XIX ст. Суттєву роль в його формуванні відіграли "Аналітичні етюди" О.Бальзака, письменники натуральної школи в Росії, а в широкому літ. контексті — філософ. та естет. програма **натуралізму**. В залежності від ідейно-тематичного насичення, автор. світовідчуття та манери викладу виділяються різноманітні види О.: психол., морально-описовий, соц., сатир., містико-символічний, спрощено-нар., лір., фант., пригодницький та ін. Одною з властивих О. рис є "тяжіння" до циклізації.

Видатні майстри О. XIX-XX ст.: А.Доде (Франція), А.Стріндберг (Швеція), Е.Гемінгвей, Дж.Д.Селінджер, Г.Манн, Г.Бюль (Німеччина), Е.Колауелл (США), І.Чавчавадзе (Грузія), М.Гоголь, І.Тургенев, Л.Толстой, А.Чехов, Л.Андреев, О.Купрін, М.Зошенко, К.Паустовський, В.Шукшин, Ю.Нагібін (Росія), Я.Неруда, Я.Гашек (Чехія), І.Вазов, Елін Пелін (Болгарія), І.Франко, А.Тесленко, А.Головко, П.Панч, О.Гончар, Г.Тютюнник (Україна).

Юрій Попов

ОПОВІДКИ РАБІВ. Жанр, поява якого була спричинена пропагандистськими потребами антирабовласницького ладу в США. Ядро жанру склали автобіографії рабів, що їм пощастило втекти до Пн. штатів або до Канади. Дійшло кількадесят його зразків, найвідоміші з яких належать Г.Біббу (1837), В.В.Брауну (1847), Дж.Пенінгтону (1849) та одній з перших жінок, що розповіли про гіркий досвід рабства Г.Джекобз (1861). Поступово складаються **жанрові домінанти**, що включають komponування оповіді навколо **опозиції** "рабство — свобода", яка часто набуває форми протестового протиставлення "Пд. — Пн."; усвідомлення протагоністом зв'язку між писемністю та свободою; символічну зміну імені та рішучість присвятити решту життя боротьбі проти рабства як типове завершення наративу.

Звернення до рел. алегоричності поєднується в О.р. з первинними афр.-амер. фольклор. **традиціями** та прийомами пікарески. Вершиною жанру вважається автобіографія негр. лідера, колишнього раба-самоука, що став відомим сусп. діячем та невтомним борцем проти "ганьби Америки", Ф.Дугласа (1818-95). "Розповідь про життя Фредеріка Дугласа" вперше вийшло друком 1845, після чого мала ще три перероблені та розширені перевидання. Завдяки яскраво змальованим картинам фізичного та морального знування рабів Пд., полум'яній проповіді свободи, майстерному використанню бібл. **риторики** цей тв. став не лише потужним знаряддям у боротьбі за звільнення чорношкірих, а й одним з гол. моделей для афро-амер. письменства, вплив якої відчувається і в XXст.

Див. **Негритянське відродження**.

Наталія Висоцька

ОПОЗИЦІЯ (лат. *oppositio* — протиставлення) — протиставлення складників порівнюваних систем. 1929 членами Празького лінгв. гуртка в "Проекті стандартизованої фонологічної термінології" до І з'їзду славистів було запропоновано термін *Gegensatz* (протиставлення). Згодом більш вживаним став термін О. Зміст його визначив М.С.Трубельскою (1890-1958) у посмертно виданих "Основах фонології" (1958): "Поняття різниці передбачає поняття протиставлення, або опозиції. Дві речі можуть відрізнятися одне від одного лише остільки, оскільки їх протиставлено одне одному, інакше мовлячи, лише остільки, оскільки між ними існує відношення протиставлення або опозиції".

З поняттям О. в термінології Празького гуртка зв'язано поняття **дистинктивної ознаки**. Цей термін вживається переважно в фонології. В типол. дослідженнях взагалі, в літ.-знавчих, зокрема, більше вживаний термін **диференційна ознака (ДО)**. При типол. підході зіставлення ведеться шляхом встановлення спільних для низки явищ ДО, що взаємозумовлені. Окр. твір, набуток письменника, літ. напрям тощо можна уявити як пучок ДО. Тут типол. підхід поєднується з системним. Суттєва ознака **системи (структури)** стає диференційною, коли вона протилежна ін. ознаці, тобто стає О. Якщо за певними параметрами **системи**, що зіставляються, тотожні, то інколи говорять про **інтегральні ознаки**.

Анатолій Волков

ОПРИШКІВСЬКА ПІСНЯ — тематичний цикл пісень, що присвячений визвольній боротьбі населення Карпат. Виник та розвивався разом з опришківським рухом XVIII-XIX ст. О.п. надзвичай популярна, побутує й сьогодні. Ще на поч. XX ст. опришківська тематика використовувалася в новостворюваних фольклор. піснях.

Сюжетно-образна специфіка О.п. відповідає контекстові фольклор. традиції карпатського регіону. Їм притаманні глибокий ліризм, яскрава

образність, ясність та простота стилю, коломийкова ритмічність, драматизм описуваних подій.

О.п. не має чіткої і сталої, притаманної лише їй одній, жанр. реалізації. Тому виділяється з пісенного фольклору в окр. **цикл** тільки тематично. Зате жанр. втілення опришківської тематики дуже широке та різноманітне. Отже О. п. охоплює всі жанр. різновиди карпатського фольклору. Найпоширенішим серед них є **коломийка**:

Помер Довбуш молоденький, такого не буде!

Ой зозуленька йому кує, трембіта сумус.

Але Довбуш у могилі не знає, не чує...

Популярними є також епіч. пісні-хроніки та **балади**, присвячені опришківському рухові. Загальновідомою є **балада**:

Ой попід гай зелененький

Ходить Довбуш молоденький

Він на ніжку налагає,

Топтирем ся підтирає.

Варіантів балади є дуже багато. Її популярність спричинилася до того, що в л-рі існують численні **переспіви** та інтерпретації Довбушевої історії. Серед авторів таких **переспівів** та переповідань можна назвати К.Аншокевича, А.Бельовського, К.Вуйцицького, Ю.Федьовича, Г.Хоткевича, Б.-І.Антонича та ін. Окрім Довбуша в О.п. оспівується Маруся, Пинтя, Іван Рахівський, Проць Туманюк, Головач та ін.

Збирання опришківських фольклор. матеріалів, значна кількість серед яких є піснями, нараховує понад 200 років. Серед збирачів чимало відомих діячів науки й культури: І.Вагилевич, В.Гнатюк, Я.Головацький, Н.Кобринська, Ф.Колесса, М.Коцюбинський, Ю.Турчинський, М.Устиянович, І.Франко, В.Шухевич та ін.

Ігор Зварич

ОРАТОРСЬКА ПРОЗА — своєрідний вид словесної творчості, який виникає в давн. сусп. вах переважно на етапі становлення "міської культури" й справляє помітний вплив на красне письменство. Коли на зміну первісно-родовому суспільству приходять "полісний" лад, коли виникає громадське життя й політ. діяльність, формується й потреба в ораторах, які в живому слові викладають сусп. ідеї й окреслюють духов. цінності. Як правило, це збігається з переходом від фольклор.-поет. типу словесної творчості до проз.-письмового, хоча фольклор міцно зберігає позиції як джерело духов. життя народу. А проте в лоні О.п. формується нова наук. та іст.-громадська свідомість, прагнення осмислити навколишній світ не на міфол. основах, але в річчій більш реаліст. свідомості (саме в цей час, до речі, в ряді сусп.-формується основи наук та розвинені рел.-філос. системи (**Риторика**)). Ораторське слово стає звичною формою мовлення в храмах та судах, красномовство шанується в устах державного діяча, просто громадянина. Решта решт, це виливається не лише в О. п., а й у нов. тип худож. творчості — філос., іст. або худож. прозу. Ця нова л-ра спершу формується не за законами поетики,

але за правилами риторики, і становить собою не поет. мову, а красномовство, елоквенцію. Проте й елементи поет. мови (тропи, напр.), як, зрештою, сам лад оповідання в О. п. ведуть до створення нов. літ. системи **роману**; **сюжети** О.п. нерідко стають опором сюжетоскладання в романі (напр., перипетії **пригодницького роману** ант. пори).

Так, в ант. словесності із запису законів, різноманітних пам'ятних написів, промов у судах тощо формуються структури нов. типу ("Апология" Апулея безпосередньо виникла з проблеми "захисту самого себе" в суді). Сюди ж входять найрізноманітніші стильові струмені — від фольклорно-міфол. до **анекдоту**. Але з часом на **стиль** О.п. починає найсильніше впливати філос. та **історична проза**, яка є певного роду плацдармом для ораторів клас. епохи. Характерно, що промови державних мужів (напр., Перікла) дбайливо відтворюються в істориків. У свою чергу, з часом промови видатних ораторів починають записуватися й правлять за зразки літ. мови та елоквенції (напр., Цицерона). В таких текстах все ширше використовуються принципи поетики, вони синтезують найрізноманітніші стил. традиції. В еліністичну епоху О.п. являє собою складний синтез різноманітних жанр.-стиль. принципів.

Типол. дуже подібні шляхи становлення О.п. й на Сх. Мойсей перед Богом відмовляється стати нар. вождем через те, що він є "тяжкоушим та тяжкоязичним", але саме він започатковує риторичну **традицію Біблії**. Пізніша проповідь — скажімо, Соломона — визначається "книжним", писемним характером. А ось пророки Біблії перш за все прагнуть живого слова, що не виключає вченості (цитуються Закон або **Псалмів**), але перш за все користуються власним поглядом або засобами народного мовлення ("Що лишилося по гусені, зжерла то сарана..."; Йоїл, 1:4). Образна тканина тут формується за рахунок фольклорно-розмов. матеріалу, а "книжний" звужується до цитати. В свою чергу, Біблія стає — й не лише на Сх. — невичерпним джерелом Християнської усної та писемної проповіді двох тисячоліть, яка водночас збагачується ант. й численними ін. стил. прийомами зі сх. та зх. л-р. Релігійна проповідь поступається світському ораторству в Європі лише починаючи з добу Ренесансу (політ., наук.-популярні й т. п. трактати), коли відроджуються традиції ант. О. п.

На укр. ґрунті ораторське слово існувало, видимо, ще з дохрист. часів. У "Повісті временних літ" дбайливо відтворюються — майже так, як промови Перікла у Ксенофонта, — звернення князів до своєї дружини, до народу тощо, і навряд чи це було лише "мовою персонажа" — скоріше фіксацією усної традиції переказу. В л-рі кийв. часів формується навіть неповторний жанр "слова", який, зрощуючись із традиціями візант. красномовства, зокрема, **гомилетики**, пишном розквітає напередодні монг. навали (сюди слід віднести творіння Володимира Мономаха, "Слова" Кирила Туровського та Серапіона Володимирського, ба,

навіть, значною мірою й "Слово о полку Ігоревім"). Цей пафос "казання" успадковують всі сх.-слов'ян. л-ри.

Церк. та політ. красномовство Сер.-віччя та Нов. часу розвивається вже на фундаменті чітко визначених тенденцій, і не властиво, звичайно, до того широкого синтезу, як у часи становлення О.п. як такої. В свою чергу, О. п. перестає бути джерелом збагачення худож. л-ри (за винятком випадків **стилізації**).

Разом з тим, О.п. наших днів становить об'єкт самостійного інтересу: промови й виступи державних та ін. діячів, що становлять сусп. інтерес, широко видаються, часом цитуються. Можна вважати цю галузь сферою творчості й збагачення нац. літ. мов, виразом стану нац. духу. Крайні зразки О.п. успішно конкурують навіть з худож. л-рою (напр., авторитет промов ростейських юристів — В.Спасовича, Л.Коні або Флевако на рубежі XIX-XX ст.). При всій своїй самостійності, О.п. завжди спиралася й спиратиметься на худож. л-ру, знаходячи в ній багатий арсенал духов. цінностей та стил. прийомів.

Семен Абрамович

ОРІЕНТАЛІЗМИ (від лат. *orientalis* — східний) — запозичені зі сх. мов слово, фразеологізм або синтаксична конструкція. З погляду рецепції розрізняються два розряди:

1) О., які так закорінилися в мові-реципієнті, що сприймаються не як чужомов., але як свої. Напр., в укр. мові: *гарбуз, кавун, кіш, пелека, лоша, сагайдак* тощо;

2) Такі О. (позначення специфічних явищ, понять, реалій, а також **антропонімів** та топонімів), походження яких відчувається (часом дуже гостро) реципієнтом. Ці О. мають стил. навантаження в худож. л-рі, здебільшого виконують функцію **екзотизмів**, створюють *couleure local*. На відміну від запозичень з чужих європ. мов О. сприймаються європ. реципієнтом як щось цілокупне. Надто це стосується запозичень з мов бл.-сх. регіону. Так вжито О. у **циклі** Лесі Українки "Кримські спогади": поряд з тат. антропонімом *Зарема* та топонімами *Мардек, Байдари, Бахчисарай*, перс. *чадра*, араб. *гарем*. Багато О. в оповіданні М.Коцюбинського "Під мінаретами": *чалма* (тюрк.), *фез* (тур.-марокканське), *халжі* (араб.), *шейх* (араб.) та багато ін.

У літ. напрямках і стилях О. сприймалися порізно. Так, для л-ри XVIII ст. й періоду **романтизму** був характерний екзотично-орнаментальний стиль. Його не співвідносили з реальною дійсністю, з конкретною країною. Напр., А.Мішкевич, надаючи "Кримським сонетам" умовно узагальнений орієнтальний колорит, пише в сонеті "Алушта вдень":

Kania sik las i sypie z majowego wosa

Jak z ryżacca challfsw, rubin i granaty.

Тат. володаря названо не тюрк. титулом, але араб. — *халіф*. Для поета й читача періоду романтизму неточність нац. колориту була

несуттєвою, адже Сх. сприймався як певна єдність. Сьогодні читач більше проінформований про Сх. Тому перекладачі в різний спосіб, але цілком підставно позбуваються Мішкевичевої невизначенності. М.Рильський поминає титул:

Ліси колидуться і ронять з верхов'ї,

Як з чоток дорогих, рубини і гранати.

Б.Тен замінює назву володаря на справжню тат.:

Ліс прокидається і сипле з верхов'ї

Як з чоток ханових, рубини і гранати.

Ін. показовим прикладом є кінцеве речення "Абу-Касимових капців", за жанр. визначенням І.Франка, "араб. казки":

Довго він прожив ше в бозі,

Вмер десь голій у берлозі,

З каплями йсо затим

По-жебрацьки й поховали,

Споминали, величали —

Він турецьким став святым.

Останній рядок викликав крит. заувагу А.Кримського, на яку Франко відповідав: "Проф. Кримський закидає... несурзність, бо ж у часах халіфів, у яких іде оповідання, годі ще говорити про турків і тим паче про тур. святих. Проте я лишив цю фразу, бо в ній характеризується не час події, а наше нар. розуміння її: тур. святий у нашій і поль. нар. приказці значить голяка, чоловіка без маєтку (*goły jak turecki święty*). Нехай і так, що в піднесенні до Абу-Касима ся фраза анахронізм, але для нашої публіки вона добре характеризує власне те положення, в якому він опинився, а заразом цілий поемці дає значення показу: як той чоловік сходить на "тур. святого". Отже, доцільність використання лексичних О. зумовлена автор. позицією, худож. метою, але не меншою, а можливо, вирішальною мірою, сприйняттям передбачуваного реципієнта-читача даної національності та даного часу.

Анатолій Волков

ОССІАНІЗМ (від *Ossian*, точніше *Ojcin* — ірл. **бард**) — тенденції в **преромантизмі**, що їх джерелом був цикл **містифікації** (1760-63) шотл. поета Дж.Макферсона. Його поеми було подано як тв. гельського **барда** Оссіана й стилізовано в преромант. дусі під давн. нар. поезію. Вони оспівували героїчні вчинки напівлегендарного кельт. короля Фінгала (Фінна Маккумаха) та його сподборників-войовників. **Джерелом** макферсонівських містифікацій були ірл. **саги** феніанського **циклу** в професійній обробці бардів XIII-XIV ст. Основні ознаки оссіанівської поезії — лір. елемент у іст.-героїчній оповіді, мрійно-меланхолійний тон, тло подій — похмуро-поет. дика пнн. природа. Худож. відкриттям став нічний колорит — так вагомий для пізньої романт. і постромант. л-ри. Цьому відповідала образність (напр., уподібнення: *місяць — шит, сосна — спис*). Містифікації Макферсона відбили вагомий тенденції культ. життя доби: 1) пробудження **історизму**, а звідси зацікавлення нац. старовиною; 2) зміна ставлення до фольклору від гостро негативного, що було

притаманне **класицизму**, до відшукування в нар. поезії вел. духов. та естет. вартостей; 3) посилена увага до "тендітних" почуттів — риса, яка вночі, а ще з більшою силою, характеризувала **сентименталізм** і **руссоїзм**. Відбивши ці антикласицистичні тенденції, оссіанівська поезія дістала відгомін в багатьох л-рах. За словами І.Франка, Дж.Макферсон — "прабатько романт. школи ... залишив слід на літ. колориті цілої епохи". Його тв. мали величезний успіх у европ. читача (напр., у О.Суворова чи Наполеона, котрий мав під час походів і битв при собі том Оссіана). Дослідження місця й ваги феномену О. в преромант. контексті було проведено одним з найвідоміших компаративістів П. ван Тігемом (1948). У шотл. л-рі оссіанівський вплив відчутний у творчості Р.Бьорнса. В Англії дався взнаки в поетів **озерної школи**: У.Вордсворта, С.Колріджа, Р.Сауті, а також у Дж.Байрона. Ще сильніше О. в л-рах континентальної Європи. Оссіанові поеми після оприлюднення було перекладено на гол. европ. мови: нім. — 1763, 1764, 1768; італ. — 1763, 1772, 1783; франц. — 1777, 1706; ісп. — 1788; рос. — 1788, 1792; голланд. — 1806. Найбільше О. виражений в Німеччині: Ф.Клопшток, в 1870-80 рр. — письменники "Бурі і натиску" Й.Гердер, Ф.М.Клінгер, Я.Ленц, Г.Л.Вагнер, Х.Шубарт, Г.Боргер, молоді Й.В.Гьоте й Ф.Шіллер, а також Г.Бюргер. Зокрема, Гьоте ввів у роман "Страждання молодого Вертера" (1774) поему з оссіанівського циклу. Досить сильно відбився О. у Польщі, зокрема, в поезії Ю.У.Немцевича (**думи**, за автор визначенням — іст. **гимни**), А.Чарториського (поема "Польський бард"), А.Мишкевича (іст. **поєми** "Гражина" та "Конрад Валленрод"). У Росії Оссіан теж був дуже популярним. Г.Державін в оссіанівському дусі в **оді** "На перехід Альпійських гір" (1799) оспівав Суворова. Оссіанівські мотиви наявні в поезії М.Карамзіна, В.Озерова (**трагедія** "Фінгал", 1805), В.Жуковського (**баллада** "Еолова арфа", 1814), К.Батюшкова, О.Пушкіна, М.Лермонтова ("Могила Оссіана", 1830; "Піснь барда", 1830; "Бажання", 1831). В Україні О. насамперед відбився в **циклі** рос-мов. проз. поем В.Наріжного "Словенські вечори" (1809). Дослідниці творчості Наріжного Н.Белозерська пише: "він спромігся такою мірою підробитися під своєрідний урочистий тон Оссіанових пісень і так озвичається з ним, що не завжди легко відрізнити наслідувані місця від самобутніх". Свідченням безнастанного зацікавлення О. в Україні були теж рос-мов. тв. в оссіанівському дусі М.Гнедича, прихильні згадки про О. в листуванні та повісті "Близнець" Т.Шевченка, зіставлення Оссіанових поем з укр. думами (М.Цертелєв). Неодноразово здійснювано переклади, спочатку — рос. мовою (В.Капніст, О.Склябовський, Р.Чаморський), а згодом — укр. мовою: у XIX ст. О.Навроцького, в XX ст. П.Карманського.

Анатолій Волков

ОСУЧАСНЕННЯ — наближення при рецепції першотв. до сьогодення. Ступінь збереження або змінення худож.-формальних складників (сюжет, образи-персонажі, антропоніми, топоніми, стил. забарвлення тощо) залежить від того, в якому виді рецепції (**переклад**, **переробка**, **запозичення**, **наслідування**) відбувається О. Ці зміни узалежені також невідривною від О. трансформацією: О. проблематики є водночас або її актуалізацією, або наданням понадчасового звучання. Існує традиція переробок-О. славетних поезій, їхнього ідейного змісту та образів: ода Горация "Пам'ятник" у рос. переробках Г.Державіна, О.Пушкіна, В.Брюсова, поль. А.Мишкевича, словац. П.Гведослава Орсага, Й.М.Гурбана Ваянського, укр. М.Рильського; трансформації "Псалмів Давида" поетами Польщі (Я.Кохановський), України (Т.Шевченко, П.Куліш), Чехії (Ю.Зейер, Я.Врхліцький). У рос. поезії XVIII — 1-ї пол. XIX ст. їх інтерпретували С.Полоцький, М.Ломоносов, Державін, Ф.Глінка, М.Язиков, О.Хом'яков та ін. Ці переробки, в деяких випадках, зокрема в Шевченка, межують із **переспіваними** або **вільним перекладом**. Показовими є переробки О. Б.Брехта: "Антигона" Софокла (1947), "Життя Едварда II Англійського" Х.Марло (1924), "Коріолана" В.Шекспіра, Мольєрового "Дон Жуана" (1952). Нім. драматург розглядав клас. тематичний і формальний матеріал як такий, що його можна і треба докорінно переробляти. Скороченням, переставленням, дописуванням сцен (остання картина "Коріолана"), а також режисерським трактуванням виділялося політ. найактуальніше в багатогранній автор. концепції першотв.

Слід розрізнити внутр. та зовн. О. У першому випадкові зберігається не лише час (звичайно і місце дії), але й сюжет, дійові особи, реалії, антропоніми, топоніми, мовні ознаки тощо. Водночас — вкладається актуальна проблематика сьогодення. Таке О. має місце при переробці чи при "повному" запозиченні ("Камінний господар" Лесі Українки), а також при запозиченні зі зміною жанру — **жанровій переробці**. ("Пан Твардовський", "Бар Кохба" чес. поета Я.Врхліцького, "Ідилії" болг. письменника П.Тодорова, "Йосиф та його брати" Т.Манна). Внутр., проблемне О. породжує зовн. О., на різних форм. рівнях — внесення в тв., час дії якого не змінено порівняно з протосюжетом, анахронізмів — слів, виразів, термінології, реалій, дійових осіб, неможливих у минулому: "Новий епохальна подорож пана Броучка цього разу в XV сторіччя" (1888) С.Чеха, "Янкі з Коннектікута при дворі короля Артура" (1889) Марка Твена, "Справжня апологія Сократа" грец. письменника К.Варналіса (1931), "Жайворонок" франц. драматурга Ж.Ануя (1953). При контактах людей різних часів стають очевидними відмінності в їх світосприйманні. Відтак виникає взаємно-нерозуміння й подальші, переважно коміч. непорозуміння. О. спричиняє зміну соц.-психол. мотивування вчинків дійових осіб. Так, чес. поет

В.Незвал "за мотивами" відомого тв. написав якісно нові п'єси — "Три мушкетери", "Новий Фігаро", "Схована на сходах (за Кальдероном)" і так визначив характер переробки: "Я перекоїв все, аж до характерів героїв, і наділив їх тим, що притаманне людині XX століття — складністю духовного світу, багатого відтінками". На О. побудовано жанр. структуру **сучасного апокрифу**.

Особливий різновид О. — перенесення дії в ін. добу, переважно синхронну часу написання тв.: "Свята Іоанна боєн" (1932) Брехта, "Запорожесь за Дунаєм" (1930) Остапа Вишні, "Еврдика" (1942) Ануя. В ін. тв. дія відбувається паралельно у часі протосюжету й у сучасності: "Сни Сімона Машар" (1943) Б.Брехта й Л.Фейхтвангера, "Іван Васильович" (1936) М.Булгакова.

Прикладом вульгаризованого О. є **комікс** "Анна Кареніна" Л.Толстого та фільм за романом "Лілія" Ф.Достоевського в яких присутні деталі та речі характерні для сьогодення: автомашини, роликіві ковзани, мобільні телефони, пейджері тощо.

Анатолій Волков

ПАЛЕОГРАФІЯ (від. грец. *palaios* — старовинний, давн. і *grapho* — пишу) — допоміжна іст.-філол. наука, що вивчає історію письма, закономірності його розвитку на основі давн. писемних пам'яток. П. досліджує писемні пам'ятки окр. етносу (напр. укр. П.) або групи споріднених етносів (напр. слов'ян. П.). Об'єктом аналізу П. є знаки писемності, написання літер у різні часи, почерки, матеріали та знаряддя для письма, системи правопису різних епох (зокрема характер скорочень, diakritичні знаки тощо). Основними завданнями П. є точне, однозначне та безпомилкове прочитання давн. **текстів**, встановлення дати їх створення, авторства, з'ясування походження рукописів, подальшої історії їх існування (де зберігалися, у яких умовах, чи змінювалися — дописувалися, виправлялися, скорочувалися). Одним з важливих завдань є й встановлення правдивості давн. текстів, виявлення та розпізнавання різноманітних пізніших підробок та **містифікацій**.

Мар'ян Скаб

ПАЛЕЯ — з грец. *palaja diateke* (Старий Завіт) — зб. **легенд** та **апокрифів**, що ґрунтувалася на патристичних та іст.-географічних джерелах типу тв. Косми Індікоплова. П. прийшла в Київ. Русь з Візантії за посередництва пд. слов'ян у IX ст.; була дуже популярна в давн. укр. та рос. л-рах аж до доби **секуляризації**. Це був: а) перекладений з грец. скорочений виклад **старозавітних сюжетів** ("іст. П."), розвічений легендами (напр., про Соломона та Китовраса), б) полемічний щодо юдаїзму та ісламу, створений вже на сх-слов'н. ґрунті текст ("топкова П.).

Семен Абрамович

ПАМФЛЕТ — літ.-публіцистичний тв., спрямований проти соц.-коміч., що демаскується й гостро висміюється за допомогою **іронії**, сарказму, гіперболізації в поєднанні з патетикою. П. найчастіше створюється за часів посилення ідейної та рел. полеміки (період Реформації) або соц.-політ. потрясіння (період франц. революції кін. XVIII ст.). Об'єктом сатир. гротескно-гіперболічного зображення виступає важливе явище: сусп.-політ. лад, клас, політ. і державні діячі, партії. Поряд з цим П. може бути спрямований проти певних побутових або й літ. явищ. Отже, об'єкт сатири в П. ширший, соц. вагоміший, аніж у спорідненому жанрі — **фейлетоні**. П. характеризується особливою тенденційністю і викривальністю з т.з. автора спрямованістю. Саме позиція автора, його об'єктивне чи суб'єктивне бачення процесу, явища чи типу лежать в основі їх висвітлення та оцінки. Відповідно до своєї подвійної сутності, П. розвивається в двох напрямках: публіцистично-сатир. та худож.-сатир. В основі першого — конкретно-сатир. відображення дійсності. У другому переважає асоціативно-сатир. зображення. Межа між цими різновидами досить умовна й невизначна.

Термін П. уперше вжив англ. церк. діяч Ф. де Бьорі в тв. "Philobiblon" (1344). Деякі літ-знавці вважають термін похідним від англ. *pamphlet* (від назви популярної комедії XII ст. *Pamphilus sen de amore*). Ін. — від ст.-франц. *pamphilet*, звідти франц. *palmefeuillelet* — літ. листки (тут помітна етимологічна близькість з терміном «фейлетон»). Близькі за жанр. ознаками П. і фейлетон можуть мати спільність і в походженні термінів. Все ж, очевидно, найближче до істини твердження літ-знавців, котрі вважають, що термін походить від грец. *pan* чи *pat* — все та *phlego* — спалюю. Позаяк за своєю природою жанр покликаний не просто висміювати, а саме знищувати сміхом, спалювати об'єкт сатири, викриття, то це твердження видається оптимальним. Основні засади теорії жанру виклав франц. письменник М. де Кур'є у «Памфлеті про памфлет» (1824).

Зародився П. в античності: Демосфенові філіпіки (IV ст. до н.е.), Меніпп (III ст. до н.е. — **Меніппова сатира**), Сенека (I ст. н.е.), Лукіан з Самосати (II ст. н.е.). В Європ. л-рах утвердився з XV ст., а розквіту досягнув у XVIII-XIX ст. Серед памфлетистів — Дж. Боккаччо (П. на жінок у жанрі поеми-видіння «Ворон», 1454-55); П. Аретіно (**пасквіади** — еротично-сатирич. вірш. памфлети, 1-а пол. XVI ст.), К. Маллапарте («Дон хамелеон», 1928) — в Італії; Еразм з Роттердама («Похвала Глупоті», 1509) — у Нідерландах, У. фон Гуттен, Г. Буш і К. Рубан («Листи темних людей», 1515-17), С. Брант («Корабель дурнів», 1494) Л. Бьорне («Менцель — французжер», 1837), Г. Манн — («Зненависть», 1933) — у Німеччині; Б. Паскаль («Листи до провинціала», 1656-7) — у Франції; Дж. Мільтон («Ареопагітика», 1644), Д. Дефо (вірш. сатира «Чистокровний англієць», 1701); «Найкоротший спосіб розправити з диссидентами», 1702; «Гімн ганебному ставпові», 1703), Дж. Свіфт («Казка бочки», 1704), віконт Г. Болінброк («Ідеал короля патріота», 1749) — в Англії; проповідники Громади моравських братів Ржегорж і Лукаш (кін. XV — поч. XVI ст.), К. Гавлічек-Боровський (памфлетно-полемічні кн. «Дух народної газети», 1851; «Купногорські листи», 1851), Й. Махар, Я. Гашек — у Чехії; Вольтер («Росіянин у Парижі», 1860; «Філософські листи», 1753), Д. Дідро («Жак-фаталіст», 1773); Е. Сьєєс («Що таке третій стан?», 1789), А. Шеньє («Звернення до франц. народу про його справжніх ворогів», 1790), Е. Борк («Листи про царевбивчий світ», 1796), М. де Кур'є («Петиція обом палатам», 1816), Е. Сю («Листи людини-мухи панові префектові поліції», 1826) В. Гюго («Наполеон Малий», 1852), Е. Золя («Я звинувачую», 1898), П. Моран («Я спалюю Москву», 1924), Л. Селін («Моя провина», 1936; «Дрібниці для погрому», 1937) у Франції; В. Белінський («Лист до Гоголя», 1847), Л. Толстой («Не можу мовчати», 1908) — в Росії; К. Краус («Зруйнована література», 1897; «Божевільна Австрія», 1904) — в Австрії; суч. памфлети Мірчі Лінеску (зб. мал. проз. «Веселих і сумних памфлетів», 1990-96; зб. вірш. мікропамфлетів «Пиятика з Марксом», 1996) — в Румунії.

В Україні памфлетистами періоду боротьби проти експансії та утвердження уніатства були І. Вишенський (кін. XVI — поч. XVII ст.) та М. Андреллі (II пол. XVII — поч. XVIII ст.). У XIX-XX ст. жанр представлений іменами І. Франка («В такі хвили», 1906 — памфлетна рецензія на поет. зб. О. Луцького), О. Маковея («Як Шевченко шукав роботу»), Лесі Українки («Голос однієї російської ув'язненої»), Л. Мартовича, В. Самійленка. У післяжовтневий період М. Хвильовий у П. «Камо грядеши», «Думки проти течії», «Україна чи Малоросія» виступав проти політ. та культ. зросійшення. Але в переважній більшості П. цього періоду слугують пропаганді комуністичної «партійності», спрямованої проти «класових ворогів» і «буржуазних націоналістів», перетворюючись на пасквіль (В. Еллан-Блакитний, Ю. Смолич, Т. Мигаль). Явно пасквільницький характер мають П. Я. Галана, В. Беляєва, П. Козланюка, Ю. Мельничука, О. Полторацького.

2. У ширшому розумінні П. є **метажанром**. Він використовує різноманітні структурно-композиційні форми, має низку гібридних жанр. різновидів: **оповідання-П.**, **нарис-П.**, **байка-П.**, **вірш-П.** («Хоч пролежав усе я життя на печі, Але завжди я був патріотом» В. Самійленка), **п'єса-П.** («Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта), **фарс-П.** («Фюрер» О. М. Толстого), **поема-П.** («Війна старих та нових богів» Е. Парні, «Німеччина. Зимово казка» Г. Гайне), П.-поема в прозі («Ангеллі» Ю. Словацького), **повість-П.** («Страля» Р. Домановича, «Записки про котяче місто» Лао Ше), **роман-П.** («Незвичайні пригоди Хуліо Хуреніто та його учнів» І. Еренбурга), **антиутопія-П.** («У нас це неможливо» С. Льюїса, «Ферма звірів», "1984" Дж. Оруела, «Геліополіс» Е. Юнгера) кінопамфлет «Втеча містера Мак-Кінлі», **сучасний літературний апокриф-П.** («Александр Великий» К. Чапека), мемуари-П. («Росія в 1839» маркиза А. де Кюстіна), трактат-П. («Лист про сліпих для повчання зрячих» Д. Дідро) лист-П. («Лист до Гоголя» В. Белінського), стаття-П. Рос. л-ра 1860-70 рр. у боротьбі проти нігілістичних і соціалістичних ідей виторвила особливий жанр. різновид — памфлетний **антинігілістичний роман**.

Анатолій Волков,
Юрій Гречанюк

ПАМ'ЯТЬ ЖАНРУ — типол. змістовність жанру, яка утворюється в процесі його іст. функціонування і набуває значення його внутр. канону. Введення цього поняття у наук. обіг М. Бахтінін та його напівтермінологізація суч. літ-знавством зумовлені достиглою необхідністю побудови іст. **жанрології**, зокрема, теор. усвідомлення заг., в межах «вел. часу» (М. Бахтін), транспективи жанру як такого. Особливу вагу має це поняття для фольклористики, насамперед, тому, що без нього неможливе розуміння діахронічної **варіативності** тв. усної нар. творчості.

Як один із гол. параметрів іст. мінливості жанру, це поняття за своєю змістовністю є іст.

відносим. Гене́за жанру пов'язана з архаїчним ритуалом як «мовою» міфопоет. уяви про світ. Пізніше в процесі історизації міфол. свідомості змістовна, актуальна єдність міфу та ритуалу послаблюється. Міф, втративши свою «мовну» матеріалізованість у ритуалі, починає відігравати роллю ідеологічної парадигми минулого, а ритуал, позбавившись своєї змістовної мотивації у міфі, формалізується, стає рудиментарним знаком цього минулого. Але досвід їх функціональних відносин не зникає. Зокрема, призначення ритуалу — бути системою «правил поведінки», які відповідають змістові міфол. події, переходить до жанру, який первісно визначається "позаліт. ситуацією, що забезпечує йому побутову та культурову доцільність» (С. Аверинцев), а тому й відпрацьовується як «мов. «рефлекс на цю календарну (типову) ситуацію. З часом у процесі культивування худож. форм і відбувається трансформація словесно-ритуальної поведінки у власне жанр, а самої життєвої ситуації — в тему, яка тривалий час залишається актуальною ознакою його комунікативної змістовності. Тема т.ч. натякає на міфо-ритуальне походження жанру, стає мнемонічною **алюзією** його доліт. минулого. Такий стан речей зберігається по суті впродовж всієї доби «рефлексивного традиціоналізму» (С. Аверинцев), тобто такого періоду літ. розвитку, який, зокрема, характеризується нормативною уявою про жанр, підживленою його стійким зв'язком із темою, і хронологічними межами якого є, з од. боку, античність, а з ін. — **класицизм**.

В контексті ж романтичного бунту проти унормованих класицизмом принципів та правил худож. мимесису, зокрема, на тлі висунення як змістовної домінанти жанру його ціннісного пафосу, який дозволяє виразити автор. ставлення до об'єкта своєї рефлексії, тобто у зв'язку із суб'єктивізацією жанру вже сама тема стає його мнемонічною ґрунтівою. Але з часом жанр. пафос поступається ін. модусам автор. модальності (зокрема, стильовому) і набуває значення мнемонічної атрибуції жанру, разом із темою збагачуючи його регресивний потенціал, а тому й консервуючи його іст. досвід.

Це спричиняє актуалізацію у постромант. добу розвитку худож. форм світоглядної змістовності жанру, знову ж таки пов'язаної з архаїчним ритуальним дійством, морфологія, синтаґматика та семантика якого відтворюють структуру міфу з його стрижневою ідеєю світ. єдності та шілеспрямованості. За судженням Н. Лейдермана, світоглядна змістовність жанру полягає у створенні «образної «моделі» світу, в якій все існує набувало своєї мети та свого порядку». Ця найсуттєвіша атрибуція жанру мнемонізується **модернізмом** з його нігілістичним ставленням до клас. уяви про цілісність світу, а отже, до трад. худож. форм.

Вторинна, оптимальна актуалізація мнемонічного потенціалу жанру відбувається у новітню, постмодерністську добу літ. розвитку з її

концептуальною настановою на гру з худож. формами, що є проявом опосередкованого визнання буттєвої усталеності світ. життя. Це, викликане постмодерністською рефлексією, осучаснення всієї тривалої історії жанру свідчить про завершення нов. циклу його продуктивного функціонування.

Борис Іванюк

ПАНЕГРИК — від грец. *panegyris* — заг. зібрання, урочиста промова на багатолюдних зборах.

1. Літ. жанр, що в усній або письмовій формі возвеличує певну особу чи об'єкт. Попередником П. був *енкоміон* (гр. *enkomion* — похвала), жанр. різновид хорової лірики в Давн. Греції VII ст. до н.е. Термін П. уперше зустрічається в давн.-грец. оратора Ісократі, який назвав так свою «всегелленську» промову до греків на олімпійських іграх 380 до н.е., яку виголосив ритмізованою прозою, де уславляв Афіни і громадянську доблесть, закликаючи геллінів до єдності і рішучої боротьби з персами. Згодом П. стає синонімом похвальної промови взагалі (лат. *laudatio*) і в цьому значенні протистоїть інвективній промові як формі паплюження, глумління (**Інвектива**). Ант. риторика розробила цілу систему П. як за об'єктом, так і за формою славослів'я. Так, розрізняли П. богам, міфол. героям, царям, державним або військовим діячам. Проте предметом возвеличення могла бути і країна, місто, місцевість, ріка і т.п. або ж сонце, природа, весна, вино, жінка тощо. Виділялись політ., судові П., практикувались П. у високому стилі, відмітними рисами яких були абстрактність, надмірна пишність тропів, парадфразування імені. Популярності жанру в грец. л-рі сприяли оратори Горгій, Лісій, Ісократ. Однак уже в історика Фукідіда (V ст. до н.е.) поняття П. набуває прозивного значення незаслуженого вихвалювання і непомірних лестощів, а в сатирику Лукіана з Самосати П. перетворюється на бурлескную **пародію** («Похвала мусі»). Важливе місце займав П. в творчості софістів, риторів гелленістичної доби (численні П. Александру Македонському). В давн. Римі, надто в імператорську добу, П. стали поширеним жанром («Панегірик Траянові» Плінія Молодшого, бл. 100 до н.е.). Інколи П. писались в метрич. формі, як, напр., три П. Клавдіана імператорові Гонорію (кін. IV — поч. V ст.). Під назвою «12 латинських панегіриків» збереглося зібрання похвальних промов, яке включає зразки жанру від Плінія аж до IV ст. Панегіричний характер, хоч і без аживання даного жанр. означення, незрідка мала поезія Горация (П. Октавіану Августу, Мешенату), Овідія, ораторська проза Цицерона, **історична проза** Корнелія Таціта («Біографія Аґріколи»). Вже в ант. умовах виникли П. візант. імператорам.

Дуже давнє коріння мають П. в сх. л-рах, починаючи з кін. III тисячоліття до н.е., де вони утвердились в династичних царствах, деспотіях і сатрапіях (Шумер, Єгипет, Вавилон, Персія). Вже

на ранніх стадіях можна розрізнити П. божествам (напр., Осіріс, Ізіді в Єгипті) і П. правителям, вельможам (перс. написи Ахеменідів — своєрідні «автопанегірики», самовозвеличення орієнтальних владик). Найвишого розквіту в сх. л-рах П. досягає в клас. поезії мовою фарсі (X-XV ст.). Араб. поетика вибила для позначення П. адекватні терміни **мадх** (похвала) і **касида**. Як правило, більшість араб. поетів жила при дворах володарів і тому з особливим завзяттям і старанням прагнула возвеличити своїх покровителів, вдаючись арсеналу найвитонченіших поет. засобів (Рудакі, X ст., Анварі, XII ст., Сааді, XIII ст.). Поряд зі світським, існував і рел.-містичний напрям перс. поезії, що ушлявляв Аллаха і пророків (Насир Хосров, XI ст.). Представники т.зв. дервішсько-суфійської поезії вели, на відміну від придворних поетів, аскетичний спосіб життя і гостро засуджували світську л-ру за гіперболізоване ушлявлення земних владик. Вони стали творцями жанру **газелі**-П. богам і божественним силам. У XVI ст. сх. панегірична поезія, вичерпавши свій худож. потенціал, вироджується в автопародіях та **епігонстві**, хоча вона й досягає на той час неабиякої форм. довершеності.

Деяке поживання П. переживає в зх.-європ. л-рі сер. віків, **Відродження та бароко** — в церк. **гімнографії**, протестант. л-рі, барочній ліриці (П. Христу, діви Марії, «отцям церкви», святим і мученикам). Паралельно починають виникати і пародійні П., що були сповнені в'дливою **сатири** (**елегії** Г.Бабеля, У. фон Гуттена, Я.Бальде, оди В.Л.Векерліна, М.Опіца, К.Кульмана, «Похвала глупоті» Еразма з Роттердама, «Похвальне слово пристрасі до грошей» фон Деккерса). В добу **класицизму** П. стає основою придворної поезії, вказуючи особи та діяння монархів, переважно в країнах з клас. формою абсолютизму, як, напр., Франція (Сено, Е.Флеш'є, Ж.Д.Боссюе, Ж.Б.Массійон, Ф.де Малерб) або Росія (Д.Ростовський, Ф.Прокопович, М.Ломоносов, Г.Державін). Тут виникла така різновидність П. як панегіричні кн. пісні, що писали силабичним віршем і ушлявляли духов. і світських владик (патріархів, митрополитів, Петра I, О.Меньшикова, Катерину II, Єлизавету Петрівну), іст. події (Переяславську Раду, підкорення Смоленська і Азова, Полтавську баталію). До нас дійшло, напр., понад 60 П. тільки з петровських часів. У Польщі цей жанр поширюється в XVI-XVIII ст. П. писали серед ін. такі видатні поети як А.Кшицький, К.Яніцький, Я.Кохановський, С.Шимонівч, П.Морштин, І.Красицький, А.Нарушевич, С.Требецький. У добу Просвітництва П. викликають гостро негативну реакцію (Ф.Венгєрський, Ф.Заблоцький).

В укр. л-рі П. зустрічаються передусім у полемічній, бароковій і просвітительській л-рі XVI-XVIII ст.: у С.Яворського, Д.Ростовського (т.зв. **віні**), Г.Кониського. Найбільше у поетів киево-чернігівського осередку (А.Заруцький, І.Орновський, П.Армашенко, С.Яворський, П.Орлик), які славили Мазепу як «найбільшого

українського лицаря». Але після піддання гетьмана за наказом Петра I анафемі автори П. змінили вихвалання на лайку. Така безпринципність є характерною для панегіристів нов. часів. Тому жанр і термін П. майже повністю виходить з ужитку, хоча природа його жанр. специфіки і характерні риси продовжували експлуатуватися навіть у XX ст., особливо в країнах з тоталітарними режимами, як нацистська Німеччина (П. «вел. фюрерові») або Советський Союз (П. «вождям світового пролетаріату», «полум'ям революціонерам», Комуністичній партії, пролетарському інтернаціоналізму).

Чимало тв. панегіричного типу можна зустріти в укр. рад. поетів — від П.Тичини («Ленін! Одне тільки слово, а ми вже як буря: „Готово!“, 1931; «Партія веде», 1933), М.Рильського («Пісня про Сталіна», 1934), В.Сосюри («Сталін», 1936; «Ленін», 1938; «Слава», 1943), М.Бажана («Людина стоїть в зореноснім Кремлі») до Д.Павличка й Б.Олійника.

2. В переносному значенні П. — нестримна, надмірна, однак безлітасна хвала, незалежно від жанру. Як правило, вживається іронічно.

Анатолій Волков,
Петро Рихло

ПАНЧАТАНТРА — худож. втілення жанру шастра (повчання; напучення, зокрема, такого варіанту шастри, як «Нітїшаstra» (від «нітї» — поведінка), шанований в Давн. Індії підручник життєвої мудрості. Буквально означає «п'ять книжок», створених начебто мудрим Вішнушарманом для синів царя, що були темні розумом й нічого не знали. Історія пригод та перемог чотирьох друзів — ворона, миші, черепахи та газелі — є, звичайно, притчею (котра виростає з найдавнішого фольклор. жанру — **казки про тварин**). Ця ситуація, в свою чергу, виражає нагадує, що й в Нов. Завіті Христос говорить мудрі речі притчами, «зважаючи на простоту» слухачів з народу. Ін. словами, перед нами надзвичайно репрезентативна ситуація життя типового жанру давн. Сх., що виникає з фольклор. стихії, водночас контамінуючись з **традицією** рел. дидактичної л-ри. Разом з тим П. займає особливе місце як в давн-інд. л-рі (хто буде її ретельно вивчати, той не мусить боятися навіть царя богів Індри), так і в світ. л-рі, котра вже понад півтора тисячоліття переказує й інтерпретує **сюжети** цієї кн. в найрізноманітніших **варіантах**.

Оригінал П. невідомий: кн. дійшла в кількох анонімних **редакціях** («Тантрак'яка» — кн. напучень, бл. V ст., та «Панчак'янака» — Книга з п'яти оповідань, XI ст.), і намагання приписати авторство П. реально існуючому в IV ст. до н.е. радникові царя Чандрагупті Вішоногупті (аналогічний легендарному Вішнушарману) не є ґрунтовними: текст П. все ж таки складається, очевидно, не в IV ст. до н.е., а в IV ст. н.е. й має типові ознаки літ. етикету і стилю цієї епохи. Тут маємо справу з переростанням побутової новели в **чарівну казку**, з **ремінісценціями**, котрі

примують згадати Рігведу й Махабагарату, а також, звичайно, буддйські **„Джатаки“** з їхньою наскрізною ідеєю взаємопроникнення тваринного і людського, високого і низького, мудрого і безглузого. Спільна фольклор. основа спостерігається, коли порівняти сюжет про війну ворон та сов у санскритській Магабгараті з подібним сюжетом в буддйських Джатаках, написаних на папі; цей сюжет є і в П. Суто Джатакам відповідають сюжети про осла в левовій шкурі, про кару колесом та ін. Саме фольклор. інтерпретації цих сюжетів й народили П. Та вона вже далеко не проста за своєю літ.-худож. структурою. Вишукане сполучення віршів з прозою (вірші обрамляють вел. фрагменти тексту й фіксують увагу на моральному резюме). Окр. вірші виникли (як загалом, і окр. новелістичні сюжети) задовго до самого тексту П. (напр., деякі подібності зустрічаються в кн. про політ. мудрість — «Артташастрі», що існувала вже в IV ст. до н.е., або в «Законах Ману»). Але назагал П. є перш за все картиною давн-інд. життя, починаючи з епохи Гуптів, періоду розквіту міської культури з її культом мудрості й незгасаючою цікавістю до шахрайських сюжетів та анекдотів. Тут опоетизовано також цінності, які ми звикли називати гуманістичними: дружбу, вірність, самозречення, милосердя, гостинність; разом з тим відчутний типовий утилітарно-ціннісний струмінь зневаги до «бідака» й «простака» — перед нами, по суті, тип ренесансної свідомості. Власне, сам дидактизм П. є лише штучним обрамленням, яке мусить з'єднати певним задумом тв., що виникали як розважальні, значною мірою фольклорні. Але літ. обробка була вправною та послідовною: різноманітні за походженням **міфи та байки, казки та притчі, анекдоти та афоризми** утворюють досить однорідний синтез, особливо завдяки майстерності нарації, коли один сюжет вміло й мотивовано переводиться в ін. Образи богів, які в Ведах та клас. епосах Магабгарата і Рамаєна відіграють фундаментальну роль, тут робляться дещо плоскими й емблематичними, а ініціативи усяляких шахраїв, що видають свою волю за волю богів, свідчать, що в П. відбито зростання скептицизму, хоча назагал картина світу тут є ортодоксально індуїстською. Водночас сюжети П. швидко переймаються ще екзотичним для Індії VI-V ст. до н.е. джайнізмом (кашмірська версія Пурнабадри, XII ст) та буддизмом. П. перекладають чи не всіма мовами Індії, вона у вигляді окр. оповідань стає частиною клас. **антологій** XI-XIII ст. («Гітопадеша» — корисна настанова, «Каттасарітсагару» — океан казкових рік). Все зазначене, разом з демократизмом позиції оповідача, споріднює П. з такими тв. ренесансного типу, як сх. «Тисяча й одна ніч», «Книга папуги», «Книга Синдбада», новели Пу-сунліна в Китаї, а також пізніші ренесансні новели Боккаччо або Саккетті.

За кордонами Індії П. виявилася винятково популярною. В Сасанідському Ірані VI ст. за наказом царя Хосроя Анушірвана вона

перекладається пехлевійською мовою (за переданням, для того спеціально було послано до Індії царського лікаря Бурзоє, що, вдавнившись до хитрошів, зміг переписати П. й привіз разом з нею з Індії ще й шахи). **Переклади**, зроблений Бурзоє, в тому ж VI ст. використано для створення сирійського, а в VIII ст. — й араб. варіанту (Абдаллах Ібн ал-Мукаффа); завдяки перекрученню в пехлевійській, та, згодом, й араб. **версіях** імен панчатантрійських шакалів — Каратака й Даманака — виникає нова назва: «Каліла й Дімна». Цей варіант стає основою для подальших перекладів та **інтерпретацій**. Хорезмієць Біруні писав: «У інд. народу існує багато галузей науки й неймовірна кількість книжок. Охопити їх усі я не можу, але як би мені хотілося перекласти „Панчатантру“, котра відома у нас як „Каліла й Дімна“. Цікаво, що в XVI ст. в перс. обробці під назвою „Пробний камінь мудрості“ П. знову повертається в Індію. Перс. **переробки** стають основою для тур. та узб. версій. Бл. 1080 візантійсь Сімеон Сіф вільно перекладає „Калілу й Дімну“ грец. мовою, але слово „каліла“ було усвідомлено ним як араб. „ікліль“, тобто „вінець“, а „дімна“ — як „діман“, „сліди кочів'я“. Нова грец. назва бриніла вже як „Стефаніт та Іхнілат“ — „Вкоронований та слідопит“. Через посередництво пап. слов'ян зб потрапляє до сх. слов'ян. Ось одна з назв ст-слов'ян. варіанту: „Описаніє Сіфа Антіоха о зверях, нарицаємых Стефаніта и Ихнілата“. Давн-рус. книжники сприймали це за тв. когось з церк. авторитетів (напр., Іоана Дамаскіна), й шукали в ньому христ. настанов. З араб. тексту тв. на поч. XII ст. перекладає гебрейською раббі Йоїль, а з його тексту робиться лат. переклад Іоана з Капуї (під назвою „Напучування людського життя“). Одночасно виникає ісл. варіант, згодом — нім., франц., італ., чес. та ін. Як наслідок, сюжети з П. зустрічаються в **шванках** Г.Сакса й в „Райнеке-лїси“ Й.В.Гюте, в „Декамероні“ Дж.Боккаччо й у байках Ж. де Лафонтена (цікаво, що у Франції П. звано з тур. версії „Гумайюн-наме“ — „Царствена книга“, котру тут було перекладено в XVI ст.). Інд. оригінал П. стає відомим в Європі з XVIII ст., після безпосереднього знайомства європейців з культурою Індії. 1762 у Петербурзі Б.Волков перекладає з франц. „Политические нравоучительные басни Пильпая, философа индейского“. що було вже другим осягненням П., сюжети якої здавна стали включатися в різноманітні афористико-дидактичні зб.: саме ними скористався І.Крилов; згодом Л.Толстой використовує цей матеріал у своїй „Азбуці“. Перекладено П. було рос. мовою П. Р.Шор та А.Сиркінім. Відлуння П. можна спостерегти в байках Л.Глібова. П. стала популярною також в Індонезії, Малайзії, Сіамі, її знають в Афганістані й Монголії, в Ефіопії та Грузії, в Данії та Ісландії. Достатньо сказати, що існує більш як 200 обробок П. на більш як 60 мовах. Рос. індолог акад. С.Ольденбург, котрий називав П. „інд. П'ятикнижжям“, підкреслив, що після Біблії вона стала одною з найпоширеніших в світі кн. На

основі вивчення П. Т. Бенфеєм започаткувалася й власне **компаративістика**.

Семен Абрамович

ПАРАБАСА 1. Частина ст-аттичної **комедії** (ін. назва — анапест, позаяк саме цей вірш. розмір вживався в П.), пряме звернення до глядачів під час театр.-драм. дії. П. не була безпосередньо пов'язана із тим, що відбувалося на кону, навпаки, була позасюжетним складником, який надавав тв. театр. двопланності. П. — автор. відступ, лір. і публіцистичний, що в ньому автор устами корифея і учасника хору, які скидали маски і ставали в один шеренг, не лише оцінював те, що відбувалося на сцені, але і викладав свої політ. та літ. погляди, а також кидав гострі докори тим, хто знаходився в залі. Характерним було висміювання, часом невинувдане, конкретних осіб. Так, Арістофан — "батько політ. **комедії**" — у "Хмарах" глузує з Сократа. В політ. комедії "Вершники" Арістофана гостра **сатира** спрямована на ватага військової партії Клеона. В останніх комедіях Арістофана П. немає, в сер. і нов. аттичній комедії вона зникає.

2. У ширшому розумінні П. можна назвати будь-яку автор. декларацію, позасюжетне виголошення з кону сценічних або позасценічних подій і явищ. Рим. комедіограф (Теренцій, Плавт) переносить звернення до глядачів у пролог. Тут драматург повідомляє про **сюжет** п'єси, захищає свою літ. позицію, виправдовується перед публікою тощо. Соц. і моральний, повчальний і викривальний первні, як правило, відсутні. Комедія класицизму замінила П. резонерами: у Ж.Б.Мольєра в "Тартюфі" це Леонт, у Д.Фонвізіна в "Недоростку" — Стародум, резонер, що виголошує у кін. п'єси моралізаторську **гному**. У О.Грибєєдова Чацький поєднував функції високого позитивного героя і резонера — автор. рупора. В реаліст. комедії розробляється прийом самовикриття. До залу звертається не автор. персонаж, а негативний герой, виходячи з логіки свого образу. Так, Городничий у "Ревізорі" М.Гоголя, висловлює автор. позицію, ін. мов. засобами проголошує думку, що її вкладено в **епіграф** до комедії. Отже і резонери класицизму, і самовикривальні репліки й монологи в комедії реалізму функціонально відповідають П.

Прямий "ренесанс" парабастичних звернень до залу має місце в драматургії реаліст. умовності. Так, у п'єсі К.Чапека "Розбийник" Пролог звертається до залу, маючи намір познайомити глядача з заголовковим героєм і оцінює його з позицій ледве не протилежних автор. Але в п'єсі бр. Чапеків "З життя комах" Бродяга визначає саме автор. позицію. П. можна знайти й у п'єсі К.Чапека "Кохання згубна гра", коли кілька персонажів, порушуючи сценічну ілюзію, звертаються до залу. Щоправда, в подібних тв. спостерігається двоплановість, в якій П. ніби набуває другого життя. Тому до П. звертаються представники агітаційного театру. Такі автори часто свої ідеї передають через умовних персонажів або

зонги, функція яких дорівнює П. греків: Б.Брехт ("Добра людина з Сичуані", "Круглоголові та гостроголові", "Матінка Кураж" та ін.); Назим Хікмет ("Тартюф — 59" і "Чи був Іван Іванович?"); Остап Вишня ("Вій"); Л.Кручковський ("Смерть Губернатора"). В.Маяковський у фіналах "Клопа" та "Лазні" використовує той самий прийом, що й Гоголь у "Ревізорі".

Людмила Волкова

ПАРАБОЛА (від грец. *parabole* — порівняння, слово, що стоїть поруч якогось поняття, слово в якому це поняття загадується (з *paraballein* — кинути поруч) — оповідний тв., у основі якого лежить історія, що є прикладом, моральним уроком.

У сх.-слов'ян. мовах, у тому числі й укр., існують два терміни: П. і **притча**; в багатьох зх.-европ. — лише один — П. Слова "парабола" і "притча", "параболічний" і "притчевий" часто виступають як синонімічні, або різницю між ними вбачають у тому, що притча тяжіє до **алегорії**, а П. до **символу**.

Першопочатково П. мала значення зіставлення, подібності. Ст.-давн. оратори інколи називали П. прості порівняння. Але переважно в давн. риторичі під П. розуміли спеціально підібраний з дидактичною метою приклад і його пояснення, з допомогою яких стверджували певні морально-рел. думки. В такому сенсі деякі автори (напр., рум. поет і літ.-знавець Т.Віану) визначали П. як приховану **алегорію**.

Дидактично-худож. параболічні структури досить часто зустрічаються в Біблії, надто в Нов. Завіті.

Популярними були П. в укр. проповідницькій л-рі 2-ої пол. XVII-XVIII ст. Цьому сприяла барокова традиція насичувати казання цікавими риторичними прикладами. Джерелом **сюжетів** для них часто служили зх.-европ. зб. "Римські дянни", "Велике зерцало" та ін. У давн. укр. л-рі було два способи алегоричного освоєння сюжету — це фабулярний і параболічний. Будь-який оповідний тв. міг стати П., якщо він набував ознак риторичного прикладу. Сюжетна частина П. запозичувалась з ін. жанрів, а потім творилася наново з метою параболічного тлумачення. Один і той самий сюжет міг мати різне значення. Прикладами можуть бути П. Антонія Радивилівського XVII ст. про те, як лев відкусив голову приборкувачеві, про Розимунду і Грацію Плену, про убогого слугу, про царя, який ніколи не сміявся і його небажного брата, про двох ворогуючих братів та ін.

П. належить до філос. тв., має двочленну структуру: **фабулу** і тлумачення, у якому розкривається алегоричний зміст тв. Тлумачення може реалізуватися і по ходу розповіді. Для П. характерною є яскравість сюжетних подій та образів, надто тих моментів, які підлягають алегоричному тлумаченню. Вся її структура спрямована на пробудження зацікавлення читача чи слухача.

Проблемним є питання про самостійність П. як жанру. Вона швидше пов'язана з визначенням жанр. різновидів групи алегорично-повчальних тв., таких як притча-П., **оповідання**-П., **казка**-П., **байка**-П., **анекдот**-П., **драма**-П. тощо. Часто її виникнення є наслідком застосування параболічного прийому викладу худож. матеріалу. Скажімо, П. є вставне оповідання про гоїв та магоїв у праці І.Франка "З останніх десятиліть XIX в." (1901).

Юрій Клим'юк

ПАРАЛІТЕРАТУРА. Термін, неприйняття програми тої чи ін. літ. групи, школи або й цілої літ. епохи з позицій панівного на даний момент в тому чи ін. культ. середовищі смаку. Так, у давн. греків і римлян "л-рою" називалося все написане, аж до іст. чи філос. прози, мемуарів чи епістол включно, але з формуванням таких наук. дисциплін, як поетика та **риторика**, красне письмо почало осмислюватися як "мова богів" на протилежність "прози", жанри якої обернулися в очах поетів П. Воднораз для ст.-давн. греків літ. творчість будь-якого ін. народу (виняток робився згодом лише для римлян) була "варварською" — аж до часів геленізму, коли інспірація грец. культ. засад в ін. культ. світі закономірно обернулася зворотнім впливом. Для ант. сус-ва П. були христ. писання, котрі розглядалися як "незграбні" з погляду ант. поетики та стилістики — доки саме ця л-ра не зруйнувала підвалини ант. естетизму. Для христ. Сер-віччя П. була самоцінна худож. творчість як така, усяка "гра словом", слово ж бо мислилося як знаряддя, що здобуває істину. В свою чергу, сер-віч. словесність стає посміховищем в очах класицистів та просвітителів XVIII ст.: Вольтер, напр., вважає все це за суцільний морок (щоправда, до П. він фактично зараховує й "дикуна" В.Шекспіра, котрий не знає класицистичних правил). Н.Буало забороняв письменникові спиратися не лише на **Біблію**, але й на власні фольклор. корені (нишівна критика ним Ш.Перро); для нього й ін. класицистів "незаконною" була також романна проза як "плебейська" та позбавлена смаку й культури. Відповідною була й реакція відмиряючого **класицизму** на **сентименталізм** та **романтизм**, бо ж нишилися, здавалося б, навіть канонізовані (з ренесансних часів) греко.-рим. естетизуючі традиції. З т.з. кантанської естетики, що підсумовує цю установку на саме лише красне письмо, П. є всі сер-віч. сх.-слов'ян. л-ри аж до часів класицизму: типова П. для обстоювачів класицистичного погляду, напр., творчість Г.Сковороди, побудована виключно на філос.-рел. джерелах, не кажучи вже про явища, котрі Сковороді передували. Самі фольклор. основи укр. л-ри виглядають з цієї позиції, визначеної інерцією аристотелево-класицистичного впливу, шонайм'якше "недостатніми". У свою чергу, філос.-публі-

цистична, "риторична" структура романістики й, почасти, поезії XIX-XX ст. сприймаються естетською думкою як явище "неповноцінне": (достатньо пригадати негативну оцінку Г.Флобером філос. відступів у "Війні та мирі"). Для реалістів XIX ст. П. був модерністичний експеримент будь-якого гатунку; з особливою ненавистю до суб'єктивно-худож. пошуку ставилися прихильники **соціалістичного реалізму**, котрий, в свою чергу, був в очах зх. світу параліт. монстром, або, за виразом одного з амер. критиків, "баскетболом в інвалідних колясках". За межі "справжньої л-ри" в різні часи виводилися такі сьгодні безперечно змістовні явища, як ліро-епіч. або ж **лір. проза**. Все це дає підставу обгрунтувати введення терміну П. як такого, що сприяє чіткішому **моделюванню** перебігу літ. критеріїв. Він допомагає глибше зрозуміти релятивність тих чи ін. "заг-прийнятних" оцінок, пасіонарність нов. літ. явищ, які енергійно "закреслюють" досягнення попередників, а також живучість інерції тих чи ін. тимчасово впливових течій.

Семен Абрамович

ПАРАФРАЗ(А) (від грец. *paraphrasis* — переказ) — різновид **переробки**

1. Переробка й ширший виклад думок з ін. тв.
2. Адаптований виклад вел. худож. тв. (найчастіше для дітей), напр., адаптовані перекази "Гаргантюа і Пантагрюєля", "Гулливера", "Аліси в країні чудес", "Тисяча й однієї ночі", "Робінзона Крузо" та ін.

3. Вірш. переклад проз. тексту (напр., переклад В.Тредіаковським, М.Ломоносовим та М.Сумароковим **143 псалма** "Три оди парафрастичні").

4. У музиці — інструментальна п'єса (переважно для фортепіано) на теми відомих нар. пісень чи оперних арій.

Наталія Лихоманова

ПАРЕМІОГРАФІЯ — розділ фольклористики: збирання, систематизація та оприлюднення друком **паремій**. П. невіддільна від **пареміології**.

Анатолій Волков

ПАРЕМІОЛОГІЯ АБО ПРИКАЗКОЗНАВСТВО — розділ фольклористики, що займається мов. і структурним аналізом **паремій** — прислів'їв і **приказок**. П. зароджується ще у ст.-давн. світі в Єгипті, Ассирії, Вавилоні, Персії, Китаї, Індії та Греції (Арістотель). Але як багато ін. галузей філології власне наук. П. започаткована в добу **Відродження**. Її "батьком" вважається Еразм з Роттердаму, що у кн. "Adagia" (1515) зібрав і розтлумачив тогочасне значення і ант. первісний сенс кількох сотень лат. і грец. прислів'їв. У пізніших виданнях зб. кількість їх зросла до кількох тисяч. Цим було поставлено ключові проблеми П.: збирання, тлумачення та порівняння. Подібне

видання, хоча меншого обсягу: 1500 паремій видав італ. гуманіст П.Манутус (Мануціо, 1512-74). Відтак пареміологічні зб. видаються в усіх країнах у тому числі у слов'ян. У чехів — із Сервіччя: Конрад з Гальберштадту (XIV ст.), Сміль Фляшка з Пардубіц (XV ст.), Матей Червенка, Ян Благослав (XVI ст.), Я.А.Коменський (XVII ст.). Активно розвивалася П. у Польщі — С.Рисинський видав 1618 кн. розташованих за алфавітом 1800 прислів'їв; езуїт Г.Цнапіус (1632) зібрав і витлумачив кільканадцять тисяч поль. паремій і зібрав їх з грец. і лат. відповідниками; у подальшому в поль. науці П. займалися К.В.Вуйціцький (1830, 1836), С.Адальберг (1889-94), Ю.С.Бистронь (1933), акад. Ю.Кшижановський (1958, 1960). У Сербії — клас. зб. прислів'їв видав Вук Караджич (1830-50). У Росії паремії збирали та видавали І.Снегірьов (1831-48), В.Даль (1862), І.Ілюстров (1910), В.Білорусі І.Носович (1874), Є.Ляцький (1898), П.Шпілевський. В Україні перший зб. паремій був складений К.Зинов'євим на поч. XVIII ст., пізніше з'являються зб. М.Номиса (1864), Н.Закревського (1860-61), І.Франка (1901-10). У сх. слов'ян. теор. пареміологічні дослідження розгорнулися в кін. XIX ст., переважно в укр. та білор. дослідників: О.Потебня (1894), І.Тимошенко (1897), акад. В.Перетц, Ляцький.

Складність пареміологічних студій полягає в тому, що дослідник повинен не лише знати різноманітні аспекти нац. культури, фольклору, історії, мови, але також мати подібні знання в галузі ін. культур, бо багато паремій виступає в різних народів, паремії чи не найлегше мігрують від народу до народу. Тобто наук. плідною є, насамперед, порівн. П. Дослідження порівн. П. полегшується пареміологічним покажчиком, виконаним у дусі **фінської школи**. "An indeks to "The Proverb" (Гельсінкі, 1934) та бібліографією О.Е.Е.Молля "Sprichworte — Bibliographie", 1-4 (1957-58).

Анатолій Волков

ПАРЕМІЯ (грец. *pareimia* — прислів'я) або проverbs (лат. — приказка, прислів'я):

1. Читання притч зі св. письма на вечірній службі Божій напередодні рел. свят. Звідси — назва кн. притч — **пареміоніки**;

2. Видове позначення фольклору. мал. жанрів афористичного спрямування (**прислів'я**, **приказки**). Часом П. звуть також ін. малі жанри фольклору. прози: **загадки**, **заклики**, **зичення**, **прикмети**, **примівки**, **прокляття**, **скоромовки**.

Людмила Волкова

ПАРОДІЮВАННЯ — вид **наслідування-відштовхування**: використання засобів **пародії**, коли автор, задум не обмежений суто літ., сказати б внутр. літ. рамками, як у пародії, але значно ширший. П. належить до феноменів худож. імітації поруч зі **стилізацією**, **містифікацією**.

парафразуванням, **бурлеском**, **ірої-комічною поемою**, **сучасним літературним апокрифом**, надто з **травестією** (точніше **травестуванням**) та **пастишем**. З двома останніми П. часом ототожнюють. (Причому в бурлеску, ірої-коміч. поемі, травестії, суч. літ. апокрифі присутній первень П.). У "Мал. літ.-знавчому словнику" (1945) видатного нім. вченого В.Кайзера П. і травестія пояснюються цілокупно в одній статті. В ін. авторитетному лексиконі (1964) Г. фон Вільберта обидва феномени розглядаються як різновиди наслідування; наголошується на їх спорідненості, але їм присвячено окр. статті: П. — розгорнуто, травестію — надто стисло.

П. існує від найдавніш. часів, стало супроводжує розвиток мист-ва. За Ю.Тиньяновим, воно посилюється в періоди "втоми та змін у літ. еволюції" є виявом переосмислення, трансформації **традиції**. П. має місце вже в нар. творчості. Що ж до письменства, то П. зустрічаються, починаючи від Арістофана: "Хмари" — П. на софістів та Сократа, "Жінки на святі Фесмофорій", "Війна жаб та мишей" — на трагедії Евріпіда. В сер. віки відомі пародійні тв. Еразма з Роттердаму "Похвальне слово глупоті", "Листи темних людей", поширюються П. бібл. та літургійних текстів. Далі П. широко зустрічається в л-рі: "Гаргантюа та Пантагрюель" Ф.Рабле, "Орлеанська діва" Вольтера, "Життя та пригоди Трістрама Шенді" Л.Стерна, "Повісті Белкіна" О.Пушкіна, "Улісс" Дж.Джойса. Приклад пародійного використання драм. конфлікту з "Лукреції" В.Шекспіра є "Граф Нулін" Пушкіна.

Об'єктивним засновком розуміння П., як і власне пародії, є відомість реципієнтові пародійованого об'єкту (**тексту**, **стилю** тощо). Більше того, сьогочасний читач аж ніяк не помічає пародійності Свіфтових "Мандрів Гуллівера", певною мірою — "Дон Кіхота" М. де Сервантеса.

П. містить жанротвірні можливості, надто у **драматургії**. За посередництвом П. канонізованих **жанрів** постала **трагікомедія**. На основі П. постав жанр оперети (Ф.Ерве, Ж.Оффенбах).

Анатолій Волков, Наталя Лихоманова

ПАРОДІЯ (грец. *parodia* — пісня навиворіт) — худож. тв., що відтворює домінуючі риси окр. тв., **жанру** чи літ. **напрямку**. Наслідуючи оригінал, П. зберігає первні, образи, стил. конструкції його худож. системи, що забезпечує впізнаваність. Водночас особливості оригіналу гіперболізуються, доводяться до парадоксу, до абсурду. Використовуються **гротеск**, **ремінісценція**, **алюзія**. Цим надається текстові нов. логічно непередбачуваного, скарікатуреного вигляду. На думку М.Бахтіна, П. є двійником, що розвінчує пародійований об'єкт, містить у собі елементи **карнавалу**.

Можливі різні класифікації П.:

1. За **діапазоном пародіювання**:

а) "П.-рецензія" на окр. тв. У такому випадкові **заголовок** П. здебільшого дослівно чи варіативно повторює назву об'єкта П. "Видіння суду" Байронова П. на однойменну поему Р.Сауті. "Де єсть руська вітчизна?" І.Франка на вірш-декларацію **московфільства** І.Гушалевича. "Де єсть руська отчизна?". "Випадок у лазні" А.Архангельського пародіює сюжетну ситуацію гумор. оповідання М.Зошенка "Лазня";

б) на творчість письменника в цілому: **цикл** П. Д.Мінаєва на поезії Г.Гайне;

в) на **стиль**, як от полемічні П. **-оди** О.Сумарокова, М.Ломоносова, В.Тредіаковського. У "Нісенітних (вздорных) одах" Сумароков пародіює не лише одиничний стиль Ломоносова, але й окр. **рими** та орфографію;

г) на жанр: "Кентервільський привид" О.Вайлда — П. на **готичний роман**;

г) на худож. напрям: "Ше раз про символістів" В.Соловйова є П. не лише на стиль, але й на літ. напрям **символізму** назагал.

Едвард Стріха (псевдонім К.Буревія) зпародіював т.зв. **пролетарську поезію**:

Зробіть мені квиток партійний.

Навдовжки — кілометр!

Навширшки — кілометр!

І напишіть червоним на вогні.

Це — Стріха Едвард —

рядовий

загонів геніальних

геній!

Він сліз не має,

цей Едвард,

а кров — барилами,

пожежами — вогонь

у

собі

носить...

д) на філос. течію: пародійний **роман** "Гіна днів" Б.Віана на **екзистенціалізм** на праці Ж.П.Сартра.

2. За **ставленням до об'єкта П.** Помилковою є думка ніби П. завжди є виразом негативного ставлення до об'єкта, що пародіюється. "Жанр. пафос" буває дуже різноманітним: від нишівно сатиричного до дружнього гумор., жартівливого: Ю.Левітанський, а також автопародії: В.Брюсов "На себе". О.Дюма-батько на свою драму "Генріх III та його двір" написав у співавторстві з А. де Левеном П. "Двір короля Пето".

3. За **жанром**: П.-вірш, П.-пісня, П.-**байка**, П.-**оповідання**, П.-**трагедія**, П.-**комедія**, П.-**роман**, П.-**переклад**. Як от переклад В.Чучки, що пародіює псевдоліт. мову сьогочасних закарпатських русинів-гайналіт:

"Скажи-ка, дядя, ведь недаром

Москва, спаленна пожаром,

Французу отдана..."

БОРОДІНО

Повідajte, вуйку, ци не задарь
Колись була Москва спалена,
а пак французом зухаблена.
Вас не забуде Руська зимля,
Як билисьє французькой плимня,
Прославилисьє руськой имня
коло Бородіна.

Гий! Давно були мудні люде:
вино глушили, як верблуди
То були хлопи, не такі як ви.
Несернчлива у ніх доля,
не вильо їх утікло з поля,
киби не цсарьова воля
не зухабилы би Москви.

Ми фурт дозяду наступали —
французи йшли, а ми втікали.
Вже недалеко до Москви.
Царь-батюшка у штабі лає,
армаду нашу проклинає,
"Же чом то войско одступає?
Вояки стуйте! Доста йти!"

Найшли полки великой поле:
за пуврока 'го трактор оре.
Сяднули їсти, кавий т'ють.
Вже скоро рано, дзвонять дзвони,
вояк са молить, б'є поклони,
а я наладжую канони,
позерам — а французи йдуть...

П. може бути не лише окр. тв. але й складником **архітектоніки** більшої худож. структури: пародійні **жагри-вставки** в романі К.Чапека "Війна з саламандрами"; у комедіях В.Маяковського "Клоп", "Лазня", в п'єсах Б.Брехта.

П. є своєрідним літ.-крит. дослідженням. Щодо цього вона подібна **пастишу**, часом їх важко відмежувати. Споріднення цих двох феноменів так близьке, що автори пастишів часом навіть доводять читачеві, що йдеться саме про пастиш, а не про П.

Адекватне сприйняття П., так само як ін. літ. імітацій, але ще більшою мірою, ніж скажімо, **парафраза** чи **травестія**, вимагає доброго знання реципієнтом першовзору. Доконечний ефект впізнання. Тому сенс П. для непідготовленого читача, особливо читача пізніших часів, може бути незрозумілим: П. сприймається як позбавлена конкретної адресності. Так, пародійний образ Козьми Прудкова для читача ХХ-ХХІ ст. не має конкретного іст. літ. тла, тому сприймається як узагальнений сатир. образ банального поета-дилетанта.

П. — переважно внутр. літ.* феномен, але можлива й міжнац. У цьому випадку основним є не мов. стиль, а ін. структурні рівні: чеховські П. на **пригодницькі романи** та **детективи**.

Теорія П. достатньо не розроблена на що скаржаться й самі пародисти. Хоча відповідні міркування висловлювано багаторазово, досі немає

заг.-прийнятого визначення, що таке П., якого структурного рівня це явище; вид рецепції-наслідування, худож. прийом стилізації чи специфічний жанр?

Слід розрізняти П. як **метажанр** (не жанр!) та як вид наслідування. Очевидячки, також доцільно ці два феномени розмежувати термінологічно; в другому випадкові вживати термін **пародіювання** неможливо будь-який сатирич. тв. з елементами пародіювання назвати П.

У музикознавстві термін П. має два значення.

1. Коміч. наслідування конкретного тв., індивідуального стилю, жанру. Зустрічається з XV-XVI ст. (віланель, фротоло, шансон). Широко вживається з XIX ст. як у камерній вокальній музиці ("Класик", "Райок" М.Мусоргського), так і в муз. сценічних жанрах. Відомий приклад П. на італ. оперу — "Опера жебрака" (1728); автор тексту Дж.Гей, композитор І.К.Пепуш. Її **переробка-осучаснення** "Тригрошова опера" К.Вайля та Брехта (1928). Пізніше Брехт написав на той же сюжет "Тригрошовий роман" (1934). Прозивним словом, навіть **терміном** для визначення оперових штампів стала вимпелка від одноактної опери-П. "Вампука, наречена африканська: в усіх значеннях віршева опера" В.Еренберга за власним лібрето на основі **фейлетона** М.Волконського, яка була виставлена 1909 у Петербурзі.

2. Тв. на основі багатоголосного матеріалу. Як наслідок такої П. може змінюватися жанр і стиль (духов. музика ставала світською й навпаки).

Часто звертається до П. кіномист-во: чеськ. фільм "Лимонадний Джо" П. на кіновестерні; амер. "Голий пістолет", "Гарячі голови", "Без вини винний", "Дуже страшне кіно" — П. на суч. бойовики та **мелодрами**.

Анатолій Волков, Наталя Лихоманова

ПАРОНОМАЗІЯ (грец. *paranomasia* від *para* — біля + *onomazo* — називати) — стил. прийом умисного зближення й зіставлення паронімів, напр., назва поет. зб. Є.Маланюка "Стилет і стилос".

Анатолій Волков

ПАСКВІЛЬ, ПАШКВІЛЬ (нім. *Pasquill*, від італ. *Pasquillo*) — звичайно анонімний або оприлюднений під **псевдонімом** тв., в якому злостиво компрометується особа в очах громадської думки. Слово П. походить від імені рим. кравця Пасквіно (зменшувальна форма — Пасквілло), автора уїдливих епіграм. Він жив навпроти палацу, перед яким 1501 кардинал Караффі встановив віднайдене ант. мармурове зображення Менелая з тілом Патрокла (чи Аякса з трупом Ахілесса). Пасквіно почав прикріплювати до п'єдесталу скульптури свої епіграми. Його слідами пішли ін. автори, вміщуючи тут свої обмовницькі тв. Пізніше ці тв. було зібрано й видано під назвою П.

Слово П. термінологізувалося в значенні брехливого звинувачення з принизливими інсинуаціями, яке не містить узагальнення, але збиткується з певної особи, котру названо або зображено в той спосіб, що дуже легко здогадатися, про кого йдеться. В цьому розумінні П. може бути будь-який літ. жанр. П. також використовується в літ. критиці та публіцистиці для тенденційної дискредитації сусп. супротивника. А слово "пасквілянт" стало позначати не лише літератора-автора П., але взагалі людину, яка поширює чутки, веде балачки, що містять облудну дезінформацію, аби дискредитувати певну особу. Дії таких пасквілянтів спричинилися до загибелі О.Пушкіна. Найчастіше до П. звертаються "казеннокошпні" та "рептільні" автори, використовуючи П. як літ. донос. Відомим прикладом є кн. нім. критика В.Менцеля "Німецька література" (1827, др. вид. 1836), де він наклепницьки закидав Й.В.Гьоте, Ф.Шіллерові, а також л-рі "Молодої Німеччині" байдужість до долі вітчизни й аморальність. П. Менцеля викликав контркритику Л.Бюрне, Г.Гайне, В.Белінського. В їхніх статтях Менцеля було названо "виказувачем" і "ренегатом", що точно визначає сутність більшої частини авторів пасквілянтів. П. — характерне явище для советської л-ри та публіцистики: П. **фейлетони** Д.Заславського — про "врагов любого вида", численні П.-статті про О.Солженіцина тощо. Типовим П. є **роман-політ.** донос В.Кочетова "Чого ж ти хочеш?" (1969), де тенденційно обрідано опозиційну щодо советського режиму інтелігенцію. В Україні П. здебільшого спрямовувано проти Ватикану, Греко-Кат. Церкви, укр. націоналістів, П. **памфлети** Я.Галана ("Від Петлюри до Петлюри", "Я і Папа", "Отець тьми і прісні", "Присмерк чужих богів", "Плюю на Папу" та ін.), якими автор вислугував Сталінську премію (1952), В.Беляєва ("Під чужими прапорами"), Ю.Мельничука ("Слуги жовтого диявола", "Поріддя Іуди" та ін.); О.Полторацького ("Українські буржуазні націоналісти — найлютіші вороги українського народу"), спогади-П. П.Карманського "Крізь темряву" (1955). Отож П. — звородніла форма політ. сатири. Лише в певні періоди літ. життя П. набував статусу "визнаного" жанру (див. **Інвектива**, **Памфлет**, **Пашквінада**).

Анатолій Волков,
Людмила Сердюк

ПАСКІНАДА, ПАШКВІНАДА (італ. *pasquinate*) — єдиний "визнаний" жанр. різновид **пасквілю**: дотепний стилій вірш, наближений водночас до **памфлету** та **епіграми** на конкретних людей. Першим майстром цього жанру був італієць П.Аретіно (1492-1556), який спрямовував свої П. на державців і політ. діячів. П. була поширена в деяких європ. л-рах у певні періоди, зокрема, набула популярності в поль. л-рі кін. XVIII ст. Серед ін. авторів складав П. поет Ф.Заблоцький (1750-1821), його П. наближувалися до **фрашки**.

Adam Łodzią Ponicki, sposobem, jak złodziej,

Wyłaził dziurą i uciekł za pomocą łodzi;

Nie frasuji się o jego ostatecznym zgonie,

Komu jest przeznaczone wisieć — nie utonie.

(F.Zablocki. Ucieczka Ks. Ponickiego).

Анатолій Волков

ПАСТІШ (фр. *pastische*, італ. *pasticcio* — паста) — 1. Вид **стилізації** — точне наслідування жанр-стиль. манери певного тв., автора, літ. школи. Внаслідок стил. вигострення, згущення особливості наслідуваного взірця виступають дуже виразно, "демонстративно".

2. Тв., написаний вищевказаним способом. Метою такого тв. можуть бути:

1) своєрідне відтворення духу та **стилю** наслідуваного зразка ("Шоста повість Белкіна" М.Зошенка);

2) літ.-крит. "проникнення" в чужі стилі. Так, молодий М.Пруст склав кн. "*Pastiches et melanges*": одну й ту ж. навмисно примітивну, детективну історію викладено в літ. та параліт. стилях О. де Бальзака, Г.Флобера, бр. Гонкурів, критика Ш.Сент-Бьова, істориків і філософів Ж.Мішле, К. де Сен-Сімона, Ж.Ренана. Це була, начебто, гра, вправляння, але дуже показові та вагомі: зрілий Пруст був одним з найкращих франц. стилістів. Ін. приклад — "Духи польських поетів" відомого поль. літ.-знавця К.Вики. Цього типу П. рос. зб. харківських філологів Е.Паперної, О.Розенберга, О.Фінкеля "Парнас дибом" або укр. зб. "Вибрики Пегаса". В таких випадках П. наближається до **пародії**, але на відміну від неї не має заперечувальної спрямованості. Так, автори "Парнаса дибом" наголосували: "Ми не були й не хотіли бути пародистами, ми були стилізаторами, та ще й з настановою пізнавальною";

П. переважно є внутр.-літ. явищем, але можливі і міжліт. П., тобто максимально точне наслідування духу і стилю чужомов. тв. ("Останній зі свояків Іоанни д'Арк" О.Пушкіна). Якщо П. написано не від імені справжнього автора, він стає різновидом **містифікації**

Анатолій Волков

ПАСТОРАЛЬ (лат. *pastorales* — пастуший) — **метажанр**, який заснований на ідилічному зображенні пастушого життя. До жанр. форм П. належать: пасторальний **роман** (напр., "Аркадія" італ. письменника Я. Саннадзаро (XV-XVI ст.), пасторальна повість "Галатей" і "Естелла" франц. письменника XVIII ст. К. Флоріана), пасторальна **драма** ("Аманта" італ. письменника Т.Тассо (XVI ст.), пасторальна **поема** ("Ф'єзоланські німфи" італ. письменника Дж.Боккаччо (XIV ст.), пасторальна **трагікомедія** ("Країна кохання" англ. письменника XVII ст. Р. Флекно) тощо.

Генетично П. пов'язана з буколічними мотивами (**Буколіка**) давн.-грец. л-ри, зокрема, з написаним ритмізованою прозою романом III ст.

до н.е. Лонга "Дафніс і Хлоя". Це створює труднощі щодо визначення видових меж між пасторальною та буколічною л-рою, що зумовлює часте використання цих понять як термінологічних синонімів. До того ж, "буколічне" та "пасторальне" входять у змістовний обсяг поняття "ідилічне". Це пояснює характерну для всієї ідилічної л-ри свободу жанр. взаємостосунків. Назагал П. необхідно співвідносити з усіма жанр. формами "русоїстського" напрямку (відомий факт впливу пасторального роману франц. письменника XVI — XVII ст. О. д'Юрфе "Астрей" на Ж.Ж.Руссо).

Що стосується питання про походження та розвиток новоевроп. П., то при цьому не можна не зважити на жанр **лицарської лірики пасторелі чи пастурелі** (від прованс. *pastorelle* — "пастушка"), який побутував або в оповідній, або в діалогічній формі в Провансі XI — XII ст. Пасторела виникає внаслідок культивування аналогічних у своїй змістовності жанрів прованс. фольклору. В пасторелі йшлося про зустріч на лоні природи лицаря та пастушки, яка йому сподобалася. Лицар витончено упадає за селянкою, і вона поступається його бажанням, або відхиляє домагання кавалера сама чи покликавши на допомогу односельчан чи милого дружка.

В XI — XIV ст. подібні жанри під впливом прованс. лірики виникли у Франції (пастурелль — *pastourelle*), в Каталонії (*пасторелла* — *pastorella*), в галісійсько-порт. ліриці (*паштурелла*), в Італії (*пастораль*), в Німеччині, Англії та ін. Вони не були сліпим наслідуванням прованс. жанру, а обробкою його на тому чи ін. нац. ґрунті. Якщо прованс. пасторелла — любовна пригода лицаря і пастушки, причому чоловік — ініціатор освідчення, то у Р. Генрісона (XV ст., Шотландія) пастушка освідчується перша: у А. Нунеша (XII ст., Португалія) лицар незрідка не наважується не тільки зізнатися в коханні, але й показатися на очі пастушці, обмежуючись тим, що потай підслуховує її пісні; Х. Руїс (XIV ст., Іспанія) зображує пастушок грубими, чоловікоподібними, фізично сильними, жадібними та хтивими, протиставляючи їх діві Марії; а маркіз де Сантільяна (XV ст., Іспанія) створив витончені стилізації в дусі аристократичної поезії, але з нар. елементами, причому краса пастушки та близькість її до природи перетворюють селянку на ідеал, до якого лицарю необхідно піднятися, аби заслужити любов. Із зникненням лицарства цей жанр суто лицарської л-ри поступово зникає, а термін П. продовжує існувати, наповнюючись нов. змістом.

Починаючи з XIV ст. (Італія) в жанрі П. почали об'єднувати тв. різних родів — епіч., лір., драм., які мали пастушу тематику. У цьому значенні П. була типол. близькою до ант. буколічної поезії (Феокріт, Вергілій, Овідій, Кальпурній), проповідей та новел Іоана Златоуста (Діона

Христозона) та пастушого роману поч. н.е. (Лонг). Використання жанру П. було подвійним: 1) у трад. буколічній формі (еклозі) передавали зовсім чужий їй зміст — політ., рел., іст., інтимний та ін. (Італія — Ф.Петрарка, Боккаччо, М.-М.Боярдо; Іспанія — дель Енсіна, Ж.Вінсенте, де Руеда та ін.); 2) подальший розвиток ант. буколічного змісту в нов. європ. л-рі. Першими тв. цього напрямку були поема (інколи вважають — **роман у віршах**) Боккаччо "Ф'езоланські німфи" (1344-1346, вид. 1477), яка наслідувала ант. локальні міфи (Овідій "Метаморфози"), та проз. вперше з терцинами роман "Амето, або Комедія про флорентійських німф" (1341-1342, вид. 1478). Традиції Боккаччо розвиваються в ідилічних тв. Лоренцо Прекрасного, А.Поліціано (XVI ст.) та ін.

З XVI ст. пасторальні поети та прозаїки, зображуючи ідеалізоване життя пастухів та пастушок, полемічно протиставляли безтурботному сільському життю міське життя з його соц. протиріччями. А пастухи були у них умовними масками, почепленими на придворню знать. Це проявилось в романах "Сім книг про Діану" Х. де Монтмайора (1559, Іспанія), "Аркадія" Ф.Сіднея (1590, Англія), "Астрея" О. д'Юрфе (1610-1619, Франція) та ін. Ці тв. були популярні серед аристократів, поязяк відбивали їхнє розчарування в доволишній дійсності і відводили в ідеальні утопічні країни, де на лоні гармонійної природи пастухи та пастушки вели делікатні бесіди, переживали витончені почуття тощо. Це були елітарні тв., бо лише вибраним були зрозумілі алегорії й алюзії на ті чи ін. події придворного життя, чи імена, під якими ховалися конкретні іст. особи.

В кожному нац. пасторальному романі було і дещо особливе. Так, у Франції — значне місце відводилося докладному описові вел. кількості видів і відтінків кохання, які зводилися до дванадцяти заповідей Селадона; в Іспанії — описувалося лицарське ставлення до жінки та підкреслювалося різке протиставлення зображуваного життя та **утопії**: в Італії — розроблялися витончені платонічні почуття пастухів та ін. Окр. місце посідає роман М. де Сервантеса "Галатя" (1585), в якому проголошувалися гуманістичні ідеали — соц. рівність, право на любов як основу емансипації особистості, краса і свобода людських почуттів.

Пасторальні романи породили цілу л-ру **еклог**. Широке використання діалогу та інтриги, багатоперсонажність, алегоричність та ін. вели до драматизації еклоги і, нарешті, до появи пасторальної драми. Перші її зразки з'явилися в сер. XVI ст. в Феррарі (Італія): **жанр трагедії** ("Жертва" Беккарі, 1554 р.), **комедії** ("Аретуза" Лолліо, 1563) та ін. Серед них — драма "Амінта" Тассо (1573), яка стверджує могутність любові і марність опору їй, п'еса "Вірний пастух" Б.Гваріні (1585, Італія), якою започатковано **маньєризм**.

Виникнення пасторальної драми йшло й ін. шляхом — з **міраклів** ("Друга пастуша п'еса", сер.

XV ст., Англія), ауто (Ж.Вісенте, поч. XVI ст., Іспанія), **фарсів** (Х. дель Енсіна, поч. XVI ст., Іспанія) та ін., тобто з жанрів, які вже існували і мали пасторальне начало.

Паралельно з драмою в XV — XVI ст. відбувся розквіт пасторальної поезії: любовна лірика петраркістів (В. Колонна, П.Бембо, Б. ді Кастильоне); поема "Пастуший календар" Е.Спенсера (1579 р., Англія), яка обговорює теми моралі, релігії, політики; пастуші вірші послідовників "Плеяди" — Ф.Депорта, який розмірковував про мирну самотність та сільське життя, Ж. В. де Лафрене, який зображував радісний світ любовних стосунків та їх чуттєвий бік; Г. де ла Вега в своїх "Еклогах" (XVI ст., Іспанія) підкреслював природність та простоту життя пастухів, єдиний зміст якого — кохання.

Вищою розвитку П. досягла в XV — XVII ст. Вона стає одним з домінуючих жанрів у різних нац. течіях і школах **бароко**, таких як маринізм в Італії, гонгоризм в Іспанії та Португалії, преціозність у Франції, Кенігсберзький поет. гурток і літ. товариство "Пегницький квітковий та пастуший орден" у Німеччині. Але поступово П. втрачає свої позиції в л-рі і витісняється ін. жанрами (героїчним чи соц.-побутовим **романом**, класицистичною **драмою**), незважаючи на значні зразки в ліриці Дж. Маріно (Італія), Л. де Гонгора (Іспанія) та їх послідовників, у п'есах О.Ракана, Ж.О.Гомбо, Ж.Мере та ін. (Франція), в комедії Лопе де Вега "Дурна для інших, розумна для себе" (1635), яка доводила перевагу "природної" людини над придворними, в "Пасторалі про німфу Герцінію" М. Опіца (1630, Німеччина).

У XVIII ст. П. набуває сентиментального характеру в деяких л-рах Європи (Швейцарія — С. Гесснер; Німеччина — Й. П. Гебель; Польща — Ф.Карпінський; Росія — М.Ломоносов, О.Сумароков, М.Карамзін; Україна — Ф.Прокіпович, деякі мотиви у т-ті Г.Сковороди і т.д. Існує П. і в трад. вигляді в окр. нац. л-рах. (О. Поп "Пасторалі" та поема "Віндзорський ліс", 1713, Англія).

Наприкін. XVIII — поч. XIX ст. П. виходить з моди, її жанр. можливості іст. вичерпані, але зустрічаються спорадично в деяких віршах А.Шеньє (Франція), О.Пушкіна, Ф.Містрала (Прованс) та ін. У XX ст. використовують переважно "жанр. пам'ять" П., зокрема, для створення іронічної невідповідності між її жанр. ознаками та змістом тв. (напр., "Остання пастораль" О. Адамович (Білорусь), "Пастораль сорок третього року" С.Вестлейка (Голандія), "Пастух і пастушка" В.Астаф'єва (Росія), "Пастораль XX сторіччя" Л.Костенко, "Пастораль. 1943" В.Затулівітра (Україна), "Пасторалі" Л.Арагона (Франція) та ін.

Відрізняючись розмитістю жанр. меж, П. здатна сполучатись з ін., навіть протилежними

за своєю змістовністю жанр. формами, напр. **епітафія** К.Батюшкова "Напис на труні пастушки" (Росія, XIX ст.). Часто поєднуються пасторальні й міфол. мотиви ("Ідилія" рос. поета XIX ст. П.Катеніна), христ. ("Пастушкова пісня про Христа та його воскресіння" та "Еклога про кривавий піт Христа" нім. поета XVII ст. Ф.Шпее), лицарські (в П. ісп. поета XV ст. Х. Мендоси) тощо.

Пасторальні мотиви наявні у творчості багатьох письменників різних нац. і регіональних л-р., зокрема, англ. (Е.Спенсер, XVI ст.; Б.Джонсон, XVI — XVII ст.; Р.Геррик, XVI-XVII ст.; У Коллінз XVIII ст), бразильської (Т.Гонзаго, XVIII — XIX ст.; К.Коста, XVIII ст.; А.Елізіо, XVIII — XIX ст.; Ж. Масело XIX ст), дан. (Е.Летус, XVI ст.), канадської (Ж.Кенель XVIII — XIX ст.), кубинської (Р.Мендіве XIX ст.), угор. (Ф.Фалуді, XVIII ст.), нідерл. (Й. Брукхейзен, XVII — XVIII ст.), франц. (П.Ронсар, XVI ст.; Ж. дю Белле, XVI ст.); Ж. де Лафонтен, XVII ст.; Р.Шатобріан, XVIII — XIX ст.) та ін.

У слов'ян. літ. П. представлена іменами дубровчан Гундуліча (XVI — XVII ст.) та І.Буніча (XVI — XVII ст.), поляків Я.Кохановського (XVI ст.), Ф.Карпінського (XVIII — XIX ст.) та Ю.Словацького (XIX ст.), словака Я.Голлі (XVIII — XIX ст.), хорвата І.Джурджевича (XVII — XVIII ст.) та ін.

В рос. л-рі пасторальні мотиви зустрічаються у Я.Княжніна (XVIII ст.), Ф.Глінки (XIX ст.), П.Вяземського (XIX ст.), В.Жуковського (XVIII — XIX ст.), А.Дельвіга, О.Кольцова (XIX ст.), О.Жемчужникова (XIX — XX ст.) та ін.

В укр. літ. жанр П. не прищепився.

Андрій Близнак,
Борис Іванюк

ПЕРЕКАЗ ІСТОРИЧНИЙ — жанр, у якому оповідається про події та особистостей, що зафіксовані в письмових іст. джерелах. Однак характерною рисою П.і. є те, що в ньому вимисел переважає над фактами. За своїм характером **вимисел** гармонійно вписується в заг. контекст нац. фольклор. **традиції**. В цьому жанрі об'єктом описування (оспівування) виступають, як правило, іст. герої та факти, значення та відомість яких загальнонац. Це є причиною того, що П.і. більш поширений в своєму побутуванні в порівнянні з **переказом місцевим**, що? звичайно, не означає відсутності героїчного пафосу в останньому. Треба відзначити, що межа між П.і. та переказом місцевим досить умовна. Прикладом можуть слугувати місцеві перекази про опришків, О.Довбуша, У.Кармалюка та подібних іст. постатей; такі перекази побутують по всій території України.

До П.і. відносять оповіді про предків, династичні перекази та перекази про етнологічний родовід. Останні, часом, набувають міфол. характеру, а в переломні іст. епохи навіть наука

про етноси та їх минуле стає в своїх окр. теор. дослідженнях схожою на П.і. Найскравішим прикладом жанрологічної продуктивності П. і. останнього часу стала книга Ю.Канигіна "Шлях аріїв".

Вимисел, яким доповнювались іст. події та іст. постаті, не виключає наявності в жанрі П.і. високого ступеню правдивості, інколи фактичної точності та хронологічної послідовності. Напр., "пісенний переказ" М.Молдавчука з с.Лазешина на Закарпатті, присвячений утворенню т. зв. республіки в с.Ясиня, абсолютно точно і хронологічно послідовно змальовує іст. події початку XX ст.

П.і. багаторазово оброблялися і використовувалися в красному письменстві.

Ігор Зварич

ПЕРЕКАЗ МІСЦЕВИЙ — жанр, який дуже близький за своїм змістом та жанрологічним характером до **переказу історичного**. Різниця між ними полягає в більшій широті побутування переказу іст. Окрім цього, звичайно, події та іст. постаті П.м. рідко коли фіксуються в іст. письмових джерелах. Їх значення локальне, вони відомі лише в якомусь окр. населеному пункті чи невел. регіоні. Як правило, це перекази про робітників, борців за соц. справедливість (опришки), про силачів (напр., переказ про І.Піддубного, котрий вирвав з корінням дуба, перебуваючи в с.Богдан на Закарпатті) і т.п.

П.м. охоплюють собою також всі оповіді, які пояснюють назви місцевих географічних та етнічних об'єктів. Напр., той же Богдан, як назву села, пояснюють вдалим полюванням якогось вельможі після декількох днів голодних пошуків їжі. Останній буцімто вигукнув: "Богом даний!". Мається на увазі впольований звір. А річка Шепіт називається так тому, що хтось теж сказав, що вона шепотить. Як бачимо, пояснення виводяться позірно із самої назви об'єктів. Своім корінням П. м. сягають часів міфологічної основи нац. культури. Пояснення назв особливо яскраво демонструє нам близькість П.м. з етіологічними міфами.

Ігор Зварич

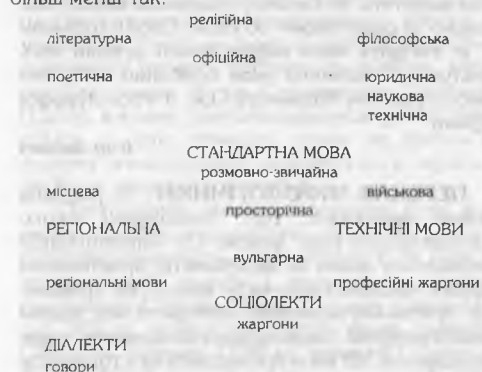
ПЕРЕКАЗ МІФОЛОГІЧНИЙ — різновид жанру переказів, гол. персонажі якого міфологізовані нар. уявою. Ця міфологізація відбувається згідно зі своєрідністю архетипного міфолог. мислення того чи ін. етносу. Як правило, П.м. присвячені видатним постатям та вел. подіям далекої давнини. Характерною особливістю таких переказів є те, що вони претендують на історичність та правдивість. Останнє є важливою ознакою цього жанр. різновиду переказів, бо міфічність завжди передбачає беззастережну віру в розказуване. Дії героїв П.м. завжди глобальні та гіперболізовані й здебільшого ідеалізуються. Такими є перекази про велетнів (напр., про Головача — опришка гуцулів),

гіперболізовані перекази про силу гол. героїв (Довбуш, Кармелюк). Існують міфол. перекази про природні об'єкти (Говерла, печера та вел. кількість каменів Довбуша) тощо. Цікавим прикладом перетворення іст. події в П.м. може бути оповідь про І.Піддубного, котрий буди́мо вирвав з корінням дуба під час перебування в одному з сіл на закарп. Гуцульщині. Інколи міфол. за походженням **сюжетн.** поступово наповнюючись реаліст. деталями та історичним змістом, перетворюються в іст. перекази місцевого побутування.

Ігор Зварич

ПЕРЕКЛАД — перенесення тексту з одної мови на ін. "один з найбільш важливих і найбільш суттєвих засобів спілкування між людьми" (Й.В.Гьоте). П. — це мов. контакт між людьми різних національностей, отже між народами та їхніми культурами. Поряд з **двомовністю** П. — найважливіший спосіб таких контактів. За сферою функціонування П. буває наук., технічний, офіційно-діловий, газетярсько-інформаційний, публіцистичний і **художній**. За способом спілкування — усний (у т.ч. синхронний), письмовий і машинний.

В лінгвістиці є тенденція надавати поняттю П. ширшого значення, розуміючи під ним будь-яке мов. перекодування. Р.Якобсон виділив три типи П.: внутр.-мов., міжмов., семіотичний. Австр. лінгвіст-романіст М.Вандрушка твердить, що "в межах рідної мови ми робимо переклади з різноманітних мов... Перекладаємо з регіональних, професійних, технічних мов на стандартну мову... Перекладаємо *le courroux* (гнів), вислів високого стилю, як *la colere* (злість)... *le trépas* (кончина) як *la mort* (смерть), архаїзм *oncques*, як *jamais* (ніколи) Кожна мова в дійсності являє пучок мов... Кожна мова є полісистемою неймовірної складності, яку можна представити більш-менш так:



У московській лінгвістичній школі внутрішньомов. перекодування називають перекладом з реєстру на реєстр.

Анатолій Волков

ПЕРЕКЛАД-ПОСЕРЕДНИК — проміжний переклад, з якого здійснюється перекладання ще на якусь мову. Суч. теорія перекладу, вимагаючи звернення до оригіналу, відкидає використання П.-п., як і непрямого перекладу взагалі. В минулому використання П.п. було поширеним явищем, що залежало від багатьох чинників. Протягом XVIII — 1-ої пол. XIX ст. заг.-європ. мовою-посередником здебільшого виступала франц. чи нім. Переклад "Тисяча однієї ночі" А.Галланом (1704-17) став посередником для перекладачів на різні європ. мови. "Робінзон Крузо" рос. мовою вперше був перекладений 1763 з франц. тексту. Нім. П.-п. використовував В.Жуковський, перекладаючи з "Махабгарати", Гомера, Фідролуї, навіть П.Меріме. І Франко, бажаючи відкрити укр. читачеві скарби світ. культури, в умовах відсутності відповідних перекладацьких кадрів був змушений неодноразово користуватися з нім. П.-п. Ще в 20-х рр. XX ст. тв. Я.Гашека та К.Чапека було перекладено на рос. мову не з чес. оригіналу, але з нім. П.-п. Це відбулося в назвах перекладів: "Походження бравого солдата Швейка" (з нім. "Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejks"; в оригіналі "Osudy dobrého vojáka Švejka"); "Рур" < "Верстандовы универсальные работари" (з нім. "W.U.R." < "Werstands Universal Robots"; в оригіналі "R.U.R." < "Rossum Universal Robots"). Проте перші укр. переклади було зроблено з оригіналу. Поряд з цим функції мови-посередника набуває рос. мова. Вага рос. П.-п. надто в слов'ян. країнах збільшується в XX ст. Так, перша стаття про К.Чапека, що з'явилася у Болгарії, являла собою переклад передмови до рос. празького видання "R.U.R.". Саме з цього рос. перекладу І.Каліннікова було зроблено болг. переклад К.Трендафіловим для першої постанови драми на болг. сцені в Русе рос. режисером Б.Еспе (1924). Болг. переклад з першотв. з'явився лише 1931 Подібне було до советських часів щодо л-р народів, які входили до СРСР: рос. переклади виконували функцію П.-п.

Особлива ситуація зі сх. текстами. В.Яблонський, поль. перекладач і теоретик перекладу, зазначає: "Засвоєння сх. л-ри здійснювалося переважно через переклади з перекладів. П.-п. є специфічною рисою проблеми орієнтальних перекладів".

У певних випадках користування з П.-п. стає необхідністю — при відсутності або неприступності текстів першотв. Напр., значна частина оригіналів поезії азерб. класика Мірза-Шафі Вазеха (1792-1852) загублена. Ці вірші відомі з нім. перекладів Ф.Боденштедта (1819-82). Отож перекладачі Вазеха рос. мовою Н.Гребнев і Л.Мальцев деякі тексти переклали зі знайдених першотв., а решту з П.-п. Боденштедта. Тобто намагалися дати еквівалент тв. Вазеха, реконструювати їх, маючи за основу неточні переклади-копії.

Анатолій Волков

ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ ДІАПАЗОН —

здатність відтворювати певне — вужче або ширше — коло першотв. Д.п. визначають кілька чинників:

А). Спроможність перекладацького перевтілення, підпорядкування своєї твор. індивідуальності волі автора першотв. Письменицький і перекладацький хист до твор. перевтілення можуть не збігатися. Так, О.Пушкіну, дарма, що він створив низку досконалих перекладів, очевидно, було легше творити в адекватних іншомир. оригіналам стилях ("Наслідування Корану", "Сцена з Фауста", написані за італ. зразками **октави** та ін.), ніж примусити себе як перекладача підкоритися авторові першотв.

Б). Досконале володіння різними стилями рідної мови.

В). Знання кількох чужих мов. За приклад може бути М.Рильський, що з дитинства знав, окрім укр., рос., поль., франц. мови.

Г). Глибоке знання нащ. дійсності, природи, побуту, культури, традицій країни першотв., здобутків л-ри, яка перекладається. Такі знання перекладач може мати з дитинства, або набути пізніше шляхом безпосереднього знайомства з країною чи через вивчення наук. л-ри. Вагомою пороадою є слова Й.В.Гьоте: "Хочеш зрозуміти поета, йди до його країни". Напр., поряд з консультаціями в турк. поетів була вчинена спеціально для вивчення природи, реалії і культури Туркменістану кількомісячна подорож групи рос. перекладачів.

Г). Заг. широка культура.

Д). Тип твор. індивідуальності. Позаяк перекладання органічно містить у собі дослідницько-пізнавальні елементи, то серед перекладачів-письменників значне місце посідають майстри, що в їх оригінальному набутку інтелектуальний первень переважає над емоційним: І.Франко, В.Брюсов, М.Зеров, М.Рильський, Я.Парандовський.

П.д. не буває безмежним. Навіть такий універсальний перекладач, як Рильський, що створив зразкові переклади з франц. класиків (П.Корнель, Ж.Расін, Ж.-Б.Мольєр, Вольтєр), романтиків (В.Гюго), неоромантиків (Е.Ростан), символістів (П.Верлен), перекладав цілком неподібних авторів з ін. л-р: Данте, А.Міцкевич, О.Пушкін, О.Грибоедов, Ю.Словацький, М.Некрасов, В.Брюсов, Ю.Тувім, сербський нар. епос. Г.Мопассан, Дж.Лондон, — перекладав переважно тв. різних високих стилів. У перекладацькому набутку Рильського майже немає тв. етнографічно-побутового, гумор. змісту, л-ри для дітей.

Широчиня П.д. значною мірою зумовлюється культ.-іст. чинниками. Позаяк наявність перекладів світ. класики та тв. суч. л-ри є свідченням зрілості нащ. культури, то саме потреба наблизити світ. шедеври до укр. читача спонукала Франка до перекладання тв. найрізноманітніших жанрів з л-р світу. За широчинню П.д. з Франком можна

порівняти Рильського, який створив зразкові переклади як зі слов'ян., так і з неслов'ян. л-р. Практика новітнього укр. перекладу дає й ін. приклади широкого діапазону перекладацької діяльності: Б.Тен, Г.Кочур, М.Лукаш.

З широчинню П.д. переважно зустрічаємося, коли літ. мова склалася іст. пізно або ж при перекладанні на мову відносно малочисельного народу. Цікавий приклад — діяльність дан. перекладача Моргенса Бойсена. Він переклав більш як п'ятсот книжок Гомера, Г.Філдінга, О.Л.Гакслі, Ф.Шіллера, Т.Манна, З.Фройда, Янга, М.Пруста та багатьох ін. Упродовж 25-ти років Бойсен перекладав пересічно по книзі що два тижні. Кількість аж ніяк не відбилася на якості: переклад такого складного твору, як "Улліс" Дж.Джойса було відзначено нащ. нагородою за мовно-стил. достоїнства.

Для перекладача-письменника, літ.-знавця чи аматора широчиня Д.п. є лише бажаною. Перекладач-фахівець не може обмежуватися вузьким колом суб'єктивно близьких йому тв. та письменників. Для нього широчиня П.д. — важлива умова професійної діяльності.

Анатолій Волков

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО — частина філол. знання, об'єктом якої є переклад. Термін запропоновано В.В.Коптіловим. Перекладознавство складається з теорії перекладу, історії перекладу, критики перекладу.

Анатолій Волков

ПЕРЕРОБКА — один з гол. видів рецепції. Вище П. не має заг.-визнаного теор. пояснення і точного термінологічного визначення. В класифікаціях міжліт. взаємин П. часом не вирізняють як особливий вид. І. Г. Неупокоева, виділивши **переклад, запозичення, наслідування, образну аналогію, стилізацію, ремінісценцію**, використання чужомов. фольклору, не вказує в цій низці П. Д. Дюришин серед форм рецепції, поряд з **алюзією**, запозиченням, філіацією, **плагіатом**, перекладом, називає **адаптацію** (поняття, близьке, але не тотожне П.). А відтак словац. дослідник розглядає адаптацію як різновид перекладу. За певними ознаками П. справді споріднена з перекладом. В обох випадках здійснюється трансплантація тексту в ін. мов.-культ. середовище. Втім, ця ознака не є визначальною для П. У П., так само як у перекладі, можливі **онаціоналення, інтернаціоналізація, осучаснення**, ідейне трансформування, адаптація. Цим обмежується спільне між перекладом і П.З ін. боку, багатьма ознаками ці два види рецепції відрізняються.

ПЕРЕКЛАД:

1. Має інформаційно-репрезентативний характер — знайомить читача з тв. чужомов. л-ри. Об'єктивно ця ознака може здійснюватись не в усій повноті залежно від обраного перекладачем різновиду перекладу, від індивідуальності

перекладача, зрештою від більшої чи меншої його обдарованості, але як мета репрезентативність завжди присутня в перекладі.

2. При будь-якому перекладі, навіть вільному, зміни внаслідок перекладницького втручання можливі лише на зміст. та стил. рівнях.

3. Зміни композиційного рівня неможливі (за винятком скороченого перекладу, де такі зміни, скажімо, відкидання закінчення-розв'язки, здебільшого призводять до фальсифікації оригіналу).

4. Непоможливі зміни чи заміни образів-персонажів.

5. Непоможливі зміни жанру.

6. Тим більше неможливі зміни літ. роду.

7. Перекладений тв. є відповідником чужомов. першотв.

8. Переклад завжди є фактом міжнац. літ.-культ. взаємин.

9. Твор. настанова митця — відтворення чужого чужомов. твору.

ПЕРЕРОБКА:

1. На має інформаційно-репрезентатив. характеру, автор переробки не твердить, що репрезентує читачеві чужомов. тв. Він не має на меті дати адекватне (вірне, точне) уявлення про першотв.

2. Зміни на змістовному та стил. рівнях завжди мають місце.

3. Можливі та досить часті композиційні зміни.

4. Зміни на рівні образів-персонажів майже завжди притаманні переробці.

5. Жанр. зміни можливі.

6. Можлива зміна літ. роду.

7. Перероблений тв., написаний за чужим тв., ба й навіть «за мотивами» його, — якісно нов. літ. факт. На відміну від перекладу першотв. виступає як імпульс для створення нов. мист. структури.

8. Переробка існує як вид не лише міжліт., а й внутр-літ. взаємодії. Щодо цього П. подібна до всіх видів літ. взаємин, за винятком перекладу.

9. Настанова митця — створення нов. тв.

Наявність цієї системи **опознаний** доводить якісну, принципову з структурно-типолог. відмінність перекладу і П. Чи не найважливішою при відмежуванні П. від перекладу є опозиція: текст-відповідник (текст-репрезентант) і власний тв. з урахуванням чужого мист. досвіду. Отже з теор. погляду П. є окр. видом міжнац. літ. зв'язків, особливою структурою зі специфічними диференційними ознаками. За багатьма параметрами П. наближається до таких видів міжліт. взаємин як наслідування чи запозичення. До них, надто до запозичення, П. чи не ближча, ніж до перекладу.

З іст.-літ. погляду П. не завжди легко відмежувати від перекладів. Не кажучи вже про фольклор, нерозмежовані переклади і **переспіви** були дуже поширені в л-рі. від її виникнення до 1-ї пол. XIX ст. Поступово відбулось розгалуження П. і перекладу. Звідси і притлумлення найближчого до П. різновиду — **вільного перекладу**. Він,

щоправда, не зник, але став досить рідким, периферійним явищем. Ширше кажучи, опанування і «привласнення» чужомов. та чужонац. матеріалу часто відбувається стулінчасто, переклад — П. — оригінальна творчість.

П. має багато різновидів: обробка, адаптація (в тому числі адаптація для дітей), **парафраз(а)**, переспів, переповідання, перекладення, ідейна трансформація, жанр. П., міжродова П., зокрема **драматургія переробок**. З огляду на час і місце дії можна казати про П. — **осучаснення, онціональнення, перенесення (локалізацію), інтернаціоналізацію**. Різновиди П. взаємно накладаються залежно від автор. задуму того, хто її здійснює. Напр. «Дванадцять сплячих дів. Старовинна повість у двох баладах» В.Жуковського є перевтіленням проз. роману Х.-У.Шпіса «Дванадцять сплячих дів. історія про привида». Жанр. переробка тут поєднується з онациональненням: дію перенесено з сер-віч. Німеччини на Київ. Русь; заг. колорит і стиль давн.-рус. казк.-фольклор. і літописно-іст. Грек письменник-будитель Ригас з Фер (1757-1798) докорінним чином переробив у своїй «Школі чутливих закоханих» (1790) шість оповідань Ретіфа де ля Бретона: розвинув деякі оповідні моменти та ввів до тексту сентиментальні вірші, вважаючи, що така манера викладу «більше відповідає духові грец. мови». «Мати» Б.Брехта — водночас інсценівка повісті М.Горького, дописування інтернаціоналізація і осучаснення: час дії продовжено до 1917; згадується такі реалії, яких не було під час рос. революції 1905: танки, гранати, безпритульні.

В іст.-літ. контексті того чи ін. нац. письменства ці різновиди набувають більшого або меншого поширення, функціонального значення, що зумовлюються об'єктивними і суб'єктивними обставинами, закономірностями худож. поступу. П. мають вел. значення для внутр. історій л-р, багато важать у твор. становленні окр. письменників. Вони стають підготовкою, стимулом до оригінальної творчості. «Анеля» — юнацька поема А.Міцкевича, П.-перенесення фривольної поеми Вольтера «Гертруда» — сприяла сприйняттю анакреонтичних мотивів легкої франц. поезії з огляду на філаретські вірші вел. поета. В історії слов'ян. л-р і театру, надто в епоху слов'ян. культ. відродження, П. відіграли важливу роль, передусім у тих л-рах, де відбувались процеси пришвидшеного розвитку, як-от укр., чес., словац., болг.

Розширюючи естет. сферу л-ри-реципієнта, П. можуть стати поштовхом для розвитку певного жанру, **течії** чи **напряму**. В еволюції рос. л-ри на шляху народності, демократизму, **реалізму** неосіненну роль відіграли **байки** І.Крилова. Становлення жанру літ. **балади** в слов'ян. відбувалось як процес міжнац. багатоступінчасті рецепції. «Відгомони руських пісень» (1829) і «Відгомони чеських пісень» (1839) Ф.Д.Челаковського започаткували нову чes. лір.

поезію. У Болгарії за відсутності в 50-60-х рр. XIX ст. оригінальної худож. прози та драматургії, важливим, навіть доконечним етапом її становлення було **поболгарювання**.

П. не слід плутати з **плагіатом**.

Анатолій Волков

ПЕРЕСПІВ.

1. Повторення чогось раніше створеного і висловленого. В цьому розумінні слово П. містить гостро негативну оцінку.

2. Термінологічно розпливчате слово, що ним в укр. поезії, а відтак у критичі позначали сер. і між **перекладом** і **переробкою** явища. (В ін., зокрема слов'ян., мовах, подібного позначення немає). П. називали, з од. боку, тв., що були написані «за мотивами» чужомов. тв. Звичайно це були переробки-**онаціональнення**, як от балади П.Гулака-Артемовського «Твардовський» з «Пані Твардовської» А.Міцкевича, «Рибалка» з однойменної балади Й.В.Гюте, або ж «Маруся» Л.Боровиковського зі «Світлани» В.Жуковського. З ін. боку, до П. зараховували неточні, **вільні переклади**, переважно теж з онаціональненням. Показовим прикладом є П. М.Старицького, що змінював реалії та образність поезій переспівуваних поетів:

О.Пушкін («Казак»):	М.Старицький:
<i>Черна шапка набекрене.</i>	<i>Шапка сивая набакир</i>
<i>Весь жулан в пыли.</i>	<i>В куряві жулан.</i>
<i>Пистолеты при колене.</i>	<i>Шабля гострая, муштети</i>
<i>Шашка до земли.</i>	<i>З запасом гаман...</i>

М.Лермонтов («Родина»):	М.Старицький:
<i>На пляску с топаньем и свистом</i>	<i>Як поглавом ведуть лівчата.</i>
<i>Под говор пльных мужичков.</i>	<i>Як гопака саджають парубки.</i>

П. робили й ін. поети, зокрема П.Куліш («Позичена кобза») і Т.Шевченко.

Поступове усвідомлення якісної різниці між перекладом і переробкою як прояв процесу диференціації видів міжнац. літ. рецепції мало наслідком відмежування переробки від **вільного перекладу**, який майже зник. Нині слово П. переважно сприймається в його первісному, негативному значенні, хоча випадки вживання його зустрічаються. Р.Лубківським зроблено П. лат. поеми лит.-білор. поета XVI ст. М.Гусовського «Пісня про зовнішність. дикість зубра і полювання на нього». В.Коптілов переспівав давн.-франц. «Роман про Ренана».

Анатолій Волков

ПЕРИФРАЗ(А) (від грец. *peri* — навколо + *phraso* — говорю) або **опис** — стил. прийом: заміна назви явища його розгорнутим описом. О.Потебня образно звав П. — *речь околицей*. Виникнення П. пов'язують з табуєстичною заборонаю називання певних явищ, зокрема, фант. істот («Той, що в скалі сидить», «Той, що греблі рве»). У **риториці** П. уважався вагомим засобом збагачення та розвитку теми, поряд з ампліфікацією. В історії л-ри характерний для

певних напрямів (бароко, просвітництво, романтизм). Вживатися також для уникнення повторення того ж самого слова, тобто як синонімічна заміна.

П. може розглядатися як троп. позаяк перифразування здійснюється за принципом якогось тропу — **метонімії**: «Дам лиха закаблукам, Закаблукам лиха дам» (Т.Шевченко); **евфемізму**: «Господа служба! Так ти не чарівник і панич сей не — дух святой з нами! Горілка і страва не од того, що не при хаті згадуючи? Га?» (Л.Котляревський); **синекохи**; **метафори**: «Не сумуйте, що кула на кулі Всі поляжем за діло святе» (П.Гравовський).

На основі П. створюється **загадка**.

Анатолій Волков

ПЕТРАРКІЗМ — поет. манера (стильова форма, літ. течія) зах.-європ. любовної лірики доби **Відродження**. біля джерел якої стоїть творчість італ. поета Ф.Петрарки. П. орієнтований на відтворення його поет. образів та форм і пов'язаний з ритуальною ідеалізацією коханої жінки з одночасним підкресленням жертвовності почуття, яке невіддільне від страждання. Варто зазначити, що П. не ідентифікується з заг. впливом флорентійського поета-гуманіста, а передбачає свідоме **наслідування** деяких специфічних складників його поет. системи. Як правило, П. підхоплював лише окр. мотиви, образні формули і прийоми Петрарки або ж запозичував модель ситуації нерозділеного кохання. Будучи вершинним явищем поезії раннього італ. Ренесансу, творчість Петрарки знаменувала собою низку психол. та формальних відкриттів. У двох циклах **сонетів** кн. «Канцоньєре» — «На життя мадонни Лаури» та «На смерть мадонни Лаури» — вперше в нов. європ. ліриці з такою інтенсивністю було зображено суперечливість людської природи, недосяжність поет. ідеалу і, як наслідок, трагічність світовідчуття. П., в свою чергу, був спробою подолання сер-віч. дуалізму духу і плоті, суперечності між стихійним емпіричним почуттям і христ. спірітуалізмом. Звідси випливає пізніше трактування піднесеного петрарківського кохання до земної жінки як суто платонічної любові та її ототожнення з актом твор. натхнення і символікою поет. слави (Лаура — лавр). Поет у цій традиції сприймався вже як неперевершений майстер форми, для якого не існує нездоланих труднощів. Тому П. водночас зорієнтований на форм. викінченість, зразки якої дав у **сонетах, канцонах** і **мадригалах** сам Петрарка, котрий, в свою чергу, запозичив їх з ант. л-ри. Після прованс. любовної лірики та нім. **міннезангу** це була друга еротична система нов. європ. поезії, яка намагалася розв'язувати складні онтологічні проблеми в колі перипетій любовної пристрасті, нарощуючи при цьому дедалі більше технічну віртуозність. Тому поява П. була деякою мірою явищем об'єктивним і закономірним, і стосовно цього мав рацію акад. О.Веселовський, стверджуючи, що П. є давнішим від Петрарки.

Основні постулати П. — краса і гармонія, формальна довершеність, бездоганна милозвучність, духов. наснажена образність, гол. засобами якої є **метафора** та **антитеза**. Тематичний спектр досить обмежений, найчастіші мотиви — зображення тілесної вроди (очі, обличчя, руки, стан), любовні скарги, відчуття непоборності смерті, балансування поміж земною пристрастю, гедонізмом, стражданням і небесним блаженством, пориви в космічні сфери як форма втечі від любовної влади тощо.

Спочатку П. проявив себе як наслідування топіки, стилю, строфічні форм поезії Петрарки, зокрема в творчості новолат. поетів (Пентан, Морулл, Валеріан, Ю.Скалігер та ін.). В італ. л-рі 2-ої пол. XV ст. також з'явилося чимало імітацій окр. мотивів "Канцоньєре". Так, рим. сенаторові Дж.де Конті (помер 1449) належать 150 сонетів під назвою "La bella mano" ("Прекрасна рука"), що мали свій взіреш у т.зв. "рукавичкових" сонетах Петрарки (CXСІХ — ССІ). 60 сонетів каноніка Р.Роселлі (1399-1452) присвячено донні Оретті, ім'я якої водночас обігрувалось в анаграми. Апогею П. досягнув в італ. л-рі на поч. XVI ст. серед придворних неаполітанських поетів. Такі лірики, як Б.Карітео (1450-1516), С.д'Акваїлла (1466-1500), А.Табальдео (1456-1537) та ін. імітували передусім петраркістський формально-стиль, особливості. Саме в цей час П. оформився як літ. течія і набув програмового характеру. В трактаті "Діалог в прозі про народну мову" П.Бембо (1470-1547) дав теор. обґрунтування П., а в кн. віршів "Asolani" (1505) представив зразки петраркістської ренесансної поезії. Пізніше П. набуває елітарного характеру, зростає його афектованість (Дж. делла Каза (1503-1556), Дж.Гуїліччони (1500-1541), А.Каро (1507-1556), Г.де Тарсія (1520-1553)). Водночас поглиблюється і його філософ. зміст у таких поетів і митців, як В.Колонна (1490-1547), Г.Стампа (1523-1554) або Мікельанджело (1475-1564). П. відіграв також важливу роль в становленні норми італ. літ. мови і в цьому напрямку вплинув на Л.Аріосто, Т.Тассо, поетів-маріністів.

У франц. Відродженні, яке на перших етапах розвивалося під безпосереднім і відчутним впливом італ., П. знайшов життєдайний ґрунт у творчості К.Маро (1496-1544), котрий переклав деякі сонети Петрарки (повний переклад здійснив 1548-1555 В.Фіельє (V.Philieul), М.Сев (1501-1560), котрий будімо віднайшов в Авіньйоні могили Лаури, своєю кн. віршів "Делія" (1544) вивів франц. П. на нові рубежі. Незвичайною відвертістю у висловленні любовних переживань вразила сучасників Л.Лабе (1526-1565), поезії якої дишали природними інтонаціями і відзначалися високою версифікаційною майстерністю. За ними послідували поети "Плеяди" Ж.дю Белле (1522-1560, зб. "Олива") і П.Ронсар (1524-1586, цикл віршів "Любов до Кассандри"), які продемонстрували потенційні можливості франц. сонета як однієї з найдосконаліших поет. форм. Зачинателем П. в Іспанії вважають поета 1-ої пол. XV ст. І.Сантільяна,

якому належать перші ісп. сонети. В XVI ст. в Іспанії виникла своєрідна школа **петраркістів**, яку очолює Х.Боска Альмогавер. Найвидатнішим її представником був Г.де ла Вега, а її вплив можна простежити пізніше в поезії Ф.Кеведо, Л.Гонгори, Ф.Монтемайора та ін.

В Англії П. поширився передусім завдяки Т.Вайетту (1503-1542) та Е.Саррею (1517-1547), які, спираючись на Петрарку, здійснили реформу англ. віршування і запровадили форму англ. сонета. Їхнє мист-во сонета знайшло послідовників серед таких поетів, як Ф.Сідні, Е.Спенсер, В.Шекспір. В Португалії сонетами Петрарки, його зображенням любовної муки надихався передусім Л.Камоєнс (1520-1580), в Німеччині їхній відгомін відчувається в поезії М.Оліца (1597-1639), П.Флемінга (1609-1640). Культивували П. і деякі слов'ян. поети, що перебували в полі тяжіння европ. ренесансних ідей, напр., Джоре Држіч (1447-1499) з Дубровника, який підхопив традицію Петрарки і самостійно розвивав її далі.

Однак майже водночас із піднесенням П. почалася зворотна реакція спротиву й заперечення даної поет. манери, яка дістала назву **антипетраркізму**. Анти-П. був спрямований передусім проти емоційних та формальних гіпертрофій П. Він мав переважно сатир., пародійний, навіть еретично-богохульний характер і засновувався на бурлескній традиції, різко знижуючи поет. теорію і практику ідеалізуючої імітації петрарківських сонетів. Анти-П. немовби розвивав ін. лінію сер-віч. поезії — лінію коміч. та пародійних жанрів міської та нар. л-ри, пов'язаної зі стихією сміхової культури. На поч. XVI ст. одним з найяскравіших представників анти-П. вважався Ф.Берні (1492-1556), який пародійно звеличував заздальгиді не поет. речі (нічний горщик, свою бороду тощо), а також Н.Франко, Ш.Скроффа. Тут анти-П. перегукується із традицією пізнішого барокового травестування високих зразків ант. л-ри (скажімо, "Енеїди" Вергілія П.Скарроном, А.Блюмауером, І.Котлярєвським та ін.). Своєрідним проявом анти-П. стали також еротично-еретичні **пасквінади** (віршовані памфлети) П.Аретіно (1492-1556), проти яких (як і проти італ. моди на Петрарку взагалі) різко виступив іспанець К. де Кастільєхо (бл. 1490-1550). Серед франц. поетів ставлення до Петрарки і П. було подвійним: з од. боку великий флорентієць імпунавав завдяки своєму відточеному поет. мист-ву, а з ін. — їх дедалі більше приваблювали нац. традиції і форми. Напр., ті ж Ронсар, дю Белле, Е.Жодель (1532-1573), Ф.Депорт (1546-1606), А.д'Обіньє (1552-1630) не тільки намагалися наслідувати Петрарку, але й змагалися з ним, стверджуючи права франц. л-ри. Подібне крит. освоєння П. притаманне англ. поетові-метафізикові Д.Донну (1572-1603), а трохи згодом — нім. поетові В.Гайнзе (1746-1803), у творчості якого переобтяжений декоративними елементами П. набув карикатурного звучання. Незважаючи на те, що

П. породив протягом століть чимало епігонів (див. **Епігонство**), його вплив і значення в багатьох країнах були досить позитивними, а в самій Італії його сліди простежуються аж до В.Альф'єрі (1749-1803) та Дж.Леопарді (1798-1837).

Петро Рихло

П'ЄСА. 1. Термін П. — франц. походження. В цій мові слово *pièce* має вел. кількість лексичних значень: шматок, частина, латка, вставка, діжка, голова (худоби), частина тіла (тварини), штука полотна, кімната, гармата, монета, папір, акт, документ, літ. чи муз. тв., шашка, фігура у шахах та ін. В музиці ж П. (в цьому випадку слово походить з італ. мови *pezzo*, буквально "шматок") — це інструментальний муз. тв., частіше невел. за розміром, який написано у формі періоду, простої чи складної 2-3 часткової форми, або у формі рондо. В назві муз. П. незрідка визначається її жанр. основа — танок (вальси, полонези, мазурки Ф.Шопена), марш ("Марш дерев'яних солдатиків" з "Дитячого альбому" П.Чайковського), пісня ("Пісня без слів" Ф.Мендельсона). П. може мати програмний характер, який виявляється в назві тв. ("Осіньна пісня" Чайковського, "Місячне сяйво" К.Дебюсі, "Весна" Е.Гріга), чи узагальнюючий характер, розрахований на фантазію, уяву, асоціації слухача ("Маленька п'єса" А.Гедіке). В залежності від жанру і стилю, яким викладено муз. матеріал, П. підрозділяються на П.-**імпровізації** (прелюдія, фантазія, рапсодія, **інтермеццо**) та П. настрою (каприччо, скерцо, гумореска, **ноктюрн**). Нерідко П., які об'єднуються спільним худож. задумом, утворюють **цикли**, сюїти ("П'єси-фантазії" Р.Шумана, "Картинки з виставки" М.Мусоргського).

2. Формальне, узагальнююче поняття, яке вказує на приналежність худож. тв. до будь-якого драм. жанру. Арістотель ("Поетика", V і XVIII розділи), Н.Буало ("Послання VII Расіну"), Г.Е.Лессінг ("Лаокоон" і "Гамбургська драматургія"), Й.В.Гьоте ("Ваймарський придворний театр") використовували його як універсальне поняття, яке стосується будь-якого жанру **драматургії**. У XVIII ст. з'явилися драм. тв., у назвах яких фігурувало слово П. ("П'єса про воцаріння Кіра"). Трактатування поняття П. як найзагальнішого, універсального визначення приналежності до драм. **жанрів** збереглося до нашого часу і широко вживається в суч. літ.-знавчій науці і літ. практиці. Часто це поняття використовується, коли драм. тв. поєднує ознаки кількох жанрів (Кобо Абе "Фортеця", М.Куліш "97", С.Мрожек "Контракт", Е.Шварц "Скарб").

3. У XIX ст. поняття П. або "п'єса" набуває широкого тлумачення: не тільки для визначення драм., але й закінченого, самостійного лір. тв. (В.Белінський "Твори Олександра Пушкіна. Стаття друга" — "послання та різні патріотичні п'єси" В.Жуковського; І.Франка "Леся Українка" — "солодкувато-сентиментальна п'єса "Співець"), до уривків з епіч. тв. (В.Белінський "Розподіл поезії

на роди и види" — "п'єса кн. Одоєвського, як факт того, що ми називаємо дидактичною поезією"), до уривків, частин поет. циклів (І.Франко "Леся Українка" — "п'єса VI" та "п'єса VII" з лір. циклу "Подорож до моря").

4. У XX ст. з'явилися драм. тв., які не вписувались в уже відомі драм. жанри і навіть виходили за межі драм. роду. В них автори подають невел. уривок з життя, який ґрунтується насамперед на розповіді про дію (епіч. первень), а не на самій дії (драм. елемент). Т.ч. послаблюється значення дії як обов'язкової умови існування **драми** і посилюється оповідне начало). Цей процес проходить одночасно з приниженням ролі **діалогу** як основи дії, основного засобу зображення характерів, як конфліктонесучого чинника в драмі. У цих тв., які є певним суміжним, синкретичним утворенням на межі двох **родів** — епіч. і драм., відсутні формальні ознаки приналежності до того чи ін. драм. жанру та, крім цього, розмита композиційна структура. Вони висвітлюють не стільки філософ., публіцистичні або худож.-крит. аспекти життя, скільки є невел. єдиними замальовками самого життя в усій його різноманітності. Такі тв. визначаються драматургами і літ.-знавцями як П. за формальною приналежністю до драм. роду (Е.Йонеско "Стільці", Ж.Жене "Служниці", С.Беккет "Театр І").

5. У XX ст. з'являються драматурги, які намагаються розширити жанр. межі драми за рахунок використання первнів не тільки ін. драм. жанрів, але й ін. видів мист-ва (кіно, балет, хореографія, спів, театр масок та ін.). Для назви подібного драм. новоутворення митці, а згодом і літ.-знавці почали використовувати слово П. як формальну ознаку приналежності до драм. мист-ва (Беккет "Сцена без слів 1", Б.Брехт "Життя Галілея", М.Булгаков "Багряний острів", Леся Курбас "Джимі Хігінс"). А деякі з драматургів, користуючись поняттям П., давали своїм тв. ше й автор. підзаголовок, що уточнює жанр. специфіку (П.-притча С.Казанцева "Великий Будда, допоможи їм!", П. для театру ляльок Е.Успенського "Слідство ведуть колобки", аналітична П. Б.Шоу "Ті, що одружуються"). Іноді цей підзаголовок наголошує нац. стил. або ін. своєрідність П. (антип'єса Йонеско "Голомоза співачка", п'єсочка Беккета "Приходять та відходять").

Андрій Близняк

ПІДРЯДНИК — дослівно перекладений текст, матеріал, на підставі якого ін. особа має створити власне переклад. Суч. **теорія перекладу** ставить до П. негативну, бо його використання ставить під сумнів репрезентативність, худож. відповідність перекладеного тв. оригіналові. Зокрема, користування з П. дуже обмежує можливість відбиття в перекладі нац. своєрідності першотв. Щодо прози і драматургії використання П. — фактично не перекладання, а літ. опрацювання тексту. Але в поезії використання П. актуальне й

часом дає позитивні наслідки. Напр., П. Антокольський, не володіючи мовою першотв., удатно переклав рос. мовою азер. поетів. Більше того — з успіхом відредагував гритомову антологію азер. поезії, виявляючи енциклопедичну обізнаність в галузі історії, спираючись на допомогу, консультації таких відомих діячів науки, культури і мист-ва, як М. Аріф, М. Ібрагімов, Г. Арасли, С. Вургун, Р. Рза, Ч. Гусейнова та ін. Д. Павличко тонко відтворив низку віршів класиків угор. і рум. поезії — Ендре Аді і Т. Аргезі, користуючись підрайником; чимало поезій Ш. Пьотефі, А. Гідаша, М. Емінеску перекладено укр. мовою з П. аналогічно і без відчутних втрат стосовно своєрідності оригінальних текстів.

Існують культ.-іст. ситуації, коли звернення до П. стає доконечним, напр., при нагальній потребі дати відповідники іншомов. текстів з навчальними цілями, для потреб учнівської молоді. Часом справа розв'язується шляхом створення мікроколективів з двох осіб: знавця чужої мови й людини, що тої мови не знає, але доробляє переклад, вільно володіючи стилями рідної мови.

Вивчення культ. спадщини, побуту і звичаїв, умов життя груз. народу увінчало заслуженим успіхом працю М. Бажана по створенню укр. "Витязя в тигровій шкурі", визнаного авторитетними спеціалістами найкращим з усіх існуючих перекладів Ш. Руставелі.

Знання предмету необхідне: усім; і тим, хто володіє, і тим, хто не володіє вихідною мовою. Але якщо до цього долучити талант (відсутній часом у перекладачів з оригіналу), духовну спорідненість з поетом, якого перекладають, і бездоганний філол. підрайник, то поет. переклад без знання вихідної мови треба вважати допустимим і можливим. Таке рішення більш реаліст., ніж категоричне несприйняття очевидних фактів.

Анатолій Волков

ПІНКЕРТОНОВЩИНА (від імені амер. слідця Ната Пінкертон, який заснував 1850 приватну детективну агенцію) — різновид **масової літератури**, що виник на поч. ХХ ст. і був розрахований на смаки невибагливого читача: **детективи**, переважно оповідання. Появу П. спричинив величезний успіх оповідань та повістей А. Конан Дойла про слідця-аматора Шерлока Холмса (1887-1915). П. є характерним прикладом вульгаризування **традиційного образу та сюжету**. У Конан Дойла гол герой перемає спостережливістю, специфічними криміналістичними знаннями і, насамперед, аналітичною "залізною" логікою. На противагу йому, штампований герой тв. у дусі П. (Нат Пінкертон, Нік Картер, або навіть "однофамільник" персонажа Конан Дойла) не стільки розслідує злочин, як перемає злочинця грубою фізичною силою. П. мала величезний для того часу успіх. Так, оповідання про Ніка Картера було перекладено 17 мовами. Про сприйняття масовим читачем П. писав Ж. П. Сартр у повісті "Слова":

"Найбільше мені припали до серця ілюстрації до Ніка Картера. Вони могли видатися трохи одноманітними: або великий нишпорка немилосердно лупить своїх ворогів, або вони дубасять його. Але ті бійки відбувалися на вулицях Манхеттена, на пустирищах поміж бурих парканів чи хистких кубічних споруд барви висохлої крові, це мене зачаровувало: я малював у своїй уяві пуританське й закривавлене місто <...>; злочин і добродетель в однаковій мірі були тут поза законом; убивця і захисник правосуддя, однаково вільні і незалежні, з'ясовували між собою стосунки вдарями ножа". Проти П. гостро виступали літ. критики та письменники, як от у Росії К. Чуковський.

П. значною мірою є попередницею сьогочасних літ. тв. і кінодетективів про "крутих детективів".

Див. **Масова література**.

Анатолій Волков

ПІСНІ ПРО ТУРЕЦЬКО-ТАТАРСЬКІ НАПАДИ — **цикл** сусп.-побутових за жанром та ліро-епічних за родом пісень, тематично пов'язаних з нападами татаро-турецьких орд на Україну.

Це найдавніша група лір. сусп.-побутових пісень, що зображають насильство і смерть, полон і рабство, переживання та страждання гол. персонажів у період тат.-тур. неволі. Найчастіше гол. героєм є жінка-полонянка («молода вкраїночка», «волиночка», «три подоляночки — всі три сестрички»...), що звертається — до батька, який намагається її врятувати: *Вернися, батеньку, вернися рідненький! Вже ж мене не обнімеш і сам, старенький, загинеш; — до матері: Не плач, мамко, надо мною, Бо я вижу тугу твою; — чи із благанням до турка: Пустити мене, турчиночку, Побачити родиночку Ше й ріднюю Вкраїночку.*

Настрій та туга героїні перегуюються із сумом рідної землі, де «тепер гуси не літають, а лебеді не плавають». Сама ж невільниця порівнюється з берізкою:

"Ой березонько,
Та чого ж ти не зелена?"
"Ой як же я маю зеленою бути,
Коли піло мною татари стояли..."

Постійним передвісником ворожого нападу є "чорна хмара". Вороги з'являються раптово — «де не взяли татари — стидки, бридкі, погані», які знищують землю та людей («село наше запалили», «витоптала орда кіньми маленьких дітей»). Самі ж турки зображені як орди диких і невіруючих у Бога лиходіїв: «В Туреччині нема бога ані віри, В Туреччині самі турки все без віри...» Широко зустрічається тема продажу братом (рідше батьком чи нареченим) своєї сестри (доньки чи нареченої) туркові:

В Царегрالی на базарі
Та брат сестру запродав,
Та не знає, що взяв має...

Наталія Лихоманова

ПІСНЯ ЛІТЕРАТУРНА

— один з **жанрів** словесно-муз. творчості з настановою на вокальне виконання. Належачи до лірики наспівного типу (на відміну від декламативного та розмовного), П.л. характеризується "мелодійним фразуванням" (Жирмунський) вірш. рядків, яке досягається за допомогою різних, але функціонально узгоджених фігур поет. мови на всіх структурних рівнях (звук., ритм., синтаксичному, композиційному та строфічному), і яке орієнтоване на створення підвищеного емоційного настрою усього тв.

У ролі носія цього настрою виступає **ліричний герой**, тобто персонафікований суб'єкт виконання пісні, нац. соц. віковий і т.д. діапазон якого — надзвичайно широкий: "Пісня чесної жінки" Чжан Цзі (Китай, VIII-XI), "Пісня косаря" Е. Марвелла (Англія, XVII), "Пісня сирен" Х. Пьютурсона (Ісландія, XVII), "Пісня лаутара" М. Емінеску (Румунія, XIX), "Мазурська пісня", "Пісня сокольського жebraка" Д. Карніньського (Польща, XVIIIст.), "Пісня філаретів" А. Мішкевича (Польща, XIX), "Пісня кайданика" П. Грабовського (Україна, XIX), "Пісня Хмельницького" С. Руданського (Україна, XIX), "Пісня орача" О. Туманяна (Вірменія, XIX), "Пісня собак" Ш. Пьотефі (Угорщина, XIX), "Над коліскою", "Пісня матері" О. Олеся (Україна, XIX-XX), "Босяцька пісня" І. Манжури (Україна, XX), "Пісня полонянки" О. Ющенко (Україна, XX), "Пісня хруща" П. Фора (Франція, XX) тощо.

Наявність лір. героя зумовлює переважно монологічну форму П.л., яка, з одного боку, сприяє безпосередньому, а тому й більш переконливому впливові на аудиторію, а з ін. — дозволяє слухачеві (індивідуальному або навіть колективному), тою чи ін. мірою ідентифікуючи себе з лір. героєм, стати виконавцем П.л. У цьому полягає її принципова демократичність порівняно, напр., з камерним **романсом**. Однак існують П.л. в діалогічній формі: "Пісня простонародна" О. Духновича, "Розставання" Л. Боровиковського (Україна, XIX), "Діалог біля новорічної ялинки" Ю. Левітанського (Росія, XX) та ін. (**вірш-діалог**).

Поняття лір. героя дає можливість виділити П.л. з ряду ін. словесно-муз. жанрів колективної лірики (**гімн**, **марш**, **кантата** та ін.) і констатувати її подібність з романсом. Але на відміну від останнього П.л. характеризується простішою манерою муз. "письма" і, крім того, до її обов'язкових ознак відносяться повтори мелодичних періодів, або реприза (насамперед, архітектонічно відокремлений приспів) та завершуюча весь тв. мелодійна фігура (каданс, каденція). Але все ж жанр. кордони П.л. не є настільки нормативними, щоб вона не могла зазнавати впливу ін. наспівних жанрів, і, перш за все, більш наративних романсу та балади.

З особливою виразністю змістовність поняття лір. героя П.л. виявляє себе за наявності у нього рольової маски, яка регламентує його жанр. поведінку (напр. "Пісня мандрівного спудея" Ю. Андруховича). В залежності від стильового

характеру цієї маски розрізняють такі модифікації П.л., як **коліскова**, **пастуша**, **застільна**, величальна, гусарська тощо. Нерідко "рольова" пісня вкраплюється в тв. ін., надто драм. (напр., "Бенкет у чуму" О. Пушкіна) жанрів.

Ці структурні особливості надають П.л. жанр. визначеності, незважаючи на її надзвичайно різноманітний тематичний асортимент: "Пісня проти бакалійників" Г. К. Честертона (Англія, XIX-XX), "Пісня про загибель мого коня" Гамзата Цадаси (Аварія, XIX-XX), "Пісня про пісню" А. Ахматової (Росія, XX), "Пісня про рушник" А. Малишка (Україна, XX), "Пісня про коника" Т. Бек (Росія, XX) тощо. Володіє П.л. і багатим спектром лір. пафосу (елегічний, анакреонтичний, панегіричний, сатир. та ін.): "Поминальна пісня" Тао Юань Міна (Китай, V), "Вакхічна пісня" О. Пушкіна (Росія, XIX), "Бойова пісня" Й. Івановича-Змая (Сербія, XIX-XX), "Вдячна пісня" К. І. Галчинського (Польща, XX), "Кислосолодка пісенька" Ф. Карко (Норвегія, XX), "Безнадійна пісня" Ф. Гарсія Лорки (Іспанія, XX), іронічна "Пісня про Юрія Переможця" З. Березана (Україна, XX) тощо.

Як усі основні европ. лір. жанри і строфічні форми (**ода**, **плач**, **рондо**, **мадригал**, **епіталама**, **пастораль**, **сонет** та ін.), П.л. веде свій родовід від поліжанр. нар. лір. пісні, яка існувала як в календарно-обрядовій, так і в позаобрядовій поезії.

Найбільш демонстративно генеза П.л. проявляється і в її свідомому наслідуванні свого фольклор. аналога, зокрема, у використанні трад. поет. формул. В контексті сх-слов'ян. поезії до останніх відносяться риторичні фігури, напр., звертання до природних явищ, до матері, батька, милго і т.д.; композиційні **фігури** (кільце, синтаксичний паралелізм, часто ускладнений лексичними повторами — **анафорою**, **епіфорою**, **епанафорою**, **підхопленням** (акромонаграфією); **градація** (особливо сходиноке звуження просторового образу, що нагадує рух кінокамери від панорамного до деталізованого зображення) та ін. Для таких пісень **стилізація** характерним є використання і звичного для фольклору набору лексичних засобів вираження емоційних станів лір. героя (найчастіше постійних виражальних епітетів типу "чорна туга"). Імітуються в них і стійкий асоціативно-образний зв'язок між природними та душевними явищами, закріплений формулою психол. паралелізму, теор. розробленого акад. О. Веселовським; вводяться і типові для фольклору різнохарактерні образи-**символи** (орнітологічні, флористичні, топографічні, кліматичні тощо), систематичне вивчення яких у вітчизняній фольклористиці було закладено О. Потебнею; використовується і притаманне усній нар. творчості тотальне уособлення навколишнього світу. Не залишається поза увагою і жанр. розмаїття нар. лір. пісні (показовим щодо цього є використання поетами-декабристами О. Бестужевим та К. Рилевим пісень про чужу сторону та весільних з агітаційною метою).

Зрозуміло, що псевдонар. пісні часто фольклоризуються, тобто "забувають" свого автора, і тою чи ін. мірою адаптуються анонімними виконавцями до нов. середовища, тим самим поповнюючи репертуар нар. пісні. Це є дуже показовим для укр. пісні, напр., "Гуде вітер вельми в полі..." В.Забіли (музика М.Глінки), "Пісня" О.Афанасьєва-Чужбинського, "Взяв би я бандуру", "Небо" ("Дивлюсь я на небо та й думку гадаю...") М.Петренка, "Журба" ("Стоїть гора високая...") Л.Глібова, що покладена на музику М.Лисенком, "Закувала та й сива зозуля..." П.Нішинського, пісні В.Лвасюка тощо. В Росії фольклоризувалися пісні про трійку Ф.Глінки, О.Пушкіна, кн. П.В'яземського, М.Некрасова. Найвідомішими поетами, творчість яких характеризується свідомою народністю, є Т.Шевченко (Україна), О.Кольцов, М.Некрасов, І.Нікітін (Росія), Р.Бьорнс (Шотландія), П.Беранже (Франція), П.Бровка, А.Кулешов (Білорусія).

Основний корпус П.л. складається з лір. тв., які містять у собі свідому настанову на її різні **жанрові матриці**, про що безпосередньо заявлено у їхніх назвах. Напр., "Дві циганські пісні" (міні-цикл) П.Антокольського (Росія, XX), "Вакхічна пісня" А.Байо (Франція, XVII), "Похідна" П.Воронька (Україна, XX), "Студентська пісня" І.Х.Гюнтєра (Німеччина, XVII), "Карнавальна пісня" Р.Даріо (Нікарагуа, XIX-XX), "Національна пісня" Я.Краля (Словаччина, XIX), "Російська пісня" М.Лермонтова (Росія, XIX), "Весільні пісні" І.Муратова (Україна, XX), "Пивна пісня" С.Оулафссона (Ісландія, XVII), "Патріотична пісня" Ш.Пьотефі (Угорщина, XIX), "Пісенька для спектаклю" Д.Самойлова (Росія, XX), "Дитяча пісенька" К.Сендберга (США, XIX-XX), "Солдатські, любовні та пияцькі пісні" Л.Стартера (Нідерланди, XVII), "Робоча пісня" З.Топеліуса (Фінляндія, XIX) тощо.

В понятійний корпус П.л. входять і автор., або бардівська пісня, іст. пов'язана з сер-віч. пісенною творчістю укр. **кобзарів** та лірників, рос. **скоморохів**, франц. **менестрелів**, прованс. **трубадурів**, нім. **міннезінгерів**. Поява автор. пісні зумовлена перш за все необхідністю вираження нов. самопочуття людини, не санкціонованого панівною ідеологією, а тому вона є опозиційною до офіційної пісенної творчості (зокрема, **емігрантська, дисидентська пісня**). Являючи собою, як і нар. пісня, первісний синтез слова і музики, вона нерідко набуває статусу суч. фольклору. Відомими представниками автор. пісні є О.Вертинський, Б.Окуджава, О.Галіч, В.Висоцький, Н.Матвєєва, Ю.Візбор, О.Дольський (Росія), В.Жданкін, Є.Драч, О.Богомолєць, А.Панчишин, М.Бурмака, А.Чернюк (Україна), С.Соколов-Воюш, С.Лавник, К. та А.Комоцькі, Є.Акулик (Білорусія), А.Осецька (Польща) та ін.

До складу П.л. включаються і поет. тв., які первісно не були орієнтовані їх авторами на муз. виконання, але структура яких відповідає жанр. параметрам П.л., що зумовлює найчастіше

реалізовану можливість їх муз. та вокальної обробки. Як правило, це поет. твори клас. за світообразом і стилістикою поетів (І.-В.Гьоте, Г.Гайне, О.Пушкін, М.Лермонтов, М.Некрасов, М.Швєтасєва, Т.Шевченко, І.Франко, Лєся Українка, Б.Лепкий, М.Рильський та ін.).

П.л. має багатотомову і безперервну історію. Як літ. жанр, що виражає персоніфіковану правду життя, вона завжди протистояла офіційному жанр. баченню дійсності (напр., хвалебній оді) і тим самим змикалася з такими приватними, власне лір. жанрами, як дружнє послання, **епігалама, мадригал** тощо. Це пояснює особливу популярність анакреонтичної пісні у Давн. Греції, **серенади, альби, канцони** у Сер-віччі, пісні елегії, "нац." та псевдонар. пісні в епоху сентименталізму та романтизму, автор. пісні у XX ст. Протягом своєї довгої історії П.л. повертала ліриці її первинний синкретизм, синтез слова і музики, розподілення якого почалося в XIV ст. у зв'язку з появою лірики "для читання" і "розмовної". Щодо цього, будучи жанр. вираженням ліризму як такого, П.л. може слугувати "контрольним аналогом" лір. роду взагалі, що збуджує до неї підвищений мист-вознавчий інтерес. Однак, незважаючи на численні дослідження в області П.л., вона все ж не стала об'єктом систематичної літ-знавчої уваги. Видається особливо перспективним створення іст. поетики П.л. з урахуванням різноманітних традицій та форм її діакронічного розвитку. До найважливіших проблем вивчення П.л. належать і такі, як соціологічне обґрунтування виникнення та зникнення тих чи ін. її жанр. модифікацій, міграція П.л., вплив її на ін. жанри (і не тільки лір. кола).

З компаративістичної т.з. найбільший інтерес викликають такі зразки П.л., які свідчать про різні форми та ступені засвоєння нац. культури ін. народів (**переклади, наслідування** тощо), напр., "Пісня грецьких повстанців" Дж.Г.Байрона, "Бретонська пісенька", "Народна пісня" (наслідування ісп. поезії), "На мотиви фінських пісень", "З пісень Сапфо" (цикл в дусі еллінських поетів), "Пісні в дусі Г.Гайне", "Малайська пісня" В.Брюсова, "Грузинська пісня", "Єврейська мелодія" М.Лермонтова, "Вечірній дзвін" І.Козлова (Росія, XIX) — переклад тв. англ. поета XVIII ст. Т.Мура, який став рос. нац. піснею, так само як "Б'ються холодні хвили" нім. поета Р.Рейнца (нім. текст і рос. переклад було надруковано 1904), "Грецька пісня" М.Костомарова, "Біблійні пісні" рос. поета XIX ст. К.Романова ("К.Р."). Буковинські пісні" С.Федорченка (Росія, XX) та ін.

Див. **Барл.**

Борис Іванюк

ПЛАГІАТ (лат. *plagio* — викрадаю) — літ. злочинство, присвоєння духов. власності, що полягає в опублікуванні під своїм іменем чужого тв. або його частини. П. може бути несвідомим, коли автор відтворює ідеї, думки або форми, які були свого часу почерпнуті ним з тв. ін. авторів,

однак в силу тих чи ін. причин вони "стерлись" в його пам'яті, залишившись лише в підсвідомості, і сприймаються ним самим як первинні й оригінальні. Однак такі казуси П. досить рідкісні. Значно поширеніший свідомий П., інспіратори якого самовільно запозичують, сукупно чи фрагментарно, літ. продукцію, що належить ін., видаючи її за власну, тобто не називаючи справжнього автора або джерела. Причини П. можуть бути різні — від простого меркантильного жадання збагатитись за чужий рахунок (найгрубіший, найпримітивніший П.) — до честолюбного прагнення розділити чужу славу при відсутності власного таланту. П., як підкреслює словац. дослідник Д.Дюршич, є "екстремальним вираженням літ. зв'язків, при якому структура справжнього автора відтисняється структурою оригіналу... і являє собою деградує з погляду поступального руху неактивну форму зв'язку, за винятком, шоправда, окр. випадків, коли на певному етапі розвитку деяких л-р П. відігравав стимулюючу роль".

Поняття духов. власності виникло лише у XVIII-XIX ст., тому на більш ранніх стадіях культ. розвитку питання її правового врегулювання (автор. право) не мало жодної ваги. Проте саме уявлення про сутність П. як форми духов. розбою сформувалося ще в ант. л-рі і зустрічається в грец. філософів, Арістофана, Марціала, одна з епіграм якого показує присвоєння авторства чужих кн. як морально осудливий акт, за що привласнювача потрібно публічно ганьбити (Кн. 1,52). Біограф Вергілій Тіберій Донат сповіщає, як одного разу Вергілій написав на брамі палацу імператора Августа похвальний для останнього двовірш. Скориставшись з того, що Вергілій не підписав цей двовірш, посередній поет Батіл видав себе за автора цих рядків і був щедро винагороджений імператором. Щоб викрити Батіла, Вергілій начертав під ними: "Ці вірші написані мною, а почесні за них дістались іншому", додавши до них ще один піввірш: "Отже ви не для себе". Коли ж Батіл та ін. виявились неспроможними доповнити ці слова, розкривши їхній зміст, це зробив сам Вергілій, причому в чотирьох варіантах:

Отже ви не для себе знімаєте гнізда, птахи,

Отже ви не для себе приносите явну, вівці,

Отже ви не для себе збираєте мед, бджоли,

Отже ви не для себе тягнете плуга, воли.

З тих пір вислів "Отже ви не для себе" вживається афористично — як натяк на присвоєння чужих лаврів, користання плодами чужої праці, незаслужену славу і т.п.

Шоправда, П. пов'язується більшою мірою з формою, ніж з **фабулою** або змістом. Скажімо, давн-рим. л-ра "присвоює" собі **сюжети й образи** давн-грец. л-ри без жодного етич. докору, особливо в драмі: Плавт і Теренцій запозичували майже всі сюжети своїх **комедій** у Менандра та ін. представників "нової" аттичної комедії, Сенека лише **трагедії**, спираючись на ті міфол. сюжети, які розроблялись свого часу Евріпідом тощо.

Європ. Сер-віччя також визнавало духов. власністю лише форму, а образи й фабули вважались немовби спільною спадщиною, на яку кожен мав однакові права. Після В.Шекспіра, більшість драм якого побудовано на сюжетних **запозиченнях**, але які є неперевершеними у філософ. осмисленні, психол. глибині й узагальненні типів людських характерів, подібні уявлення закріпилися і в свідомості митців нов. часу. Тому звертання до т.зв. **традиційних сюжетів та образів** не є ознакою П., інакше в його сферу потрапляли б цілі літ. напрями, скажімо, **класицизм**, окремі літ. жанри (сюжети **байок**, починаючи від Езопа і Федра, постійно кочують з епохи в епоху і з л-ри в л-ру), тв. багатьох видатних майстрів світ. л-ри (напр., Б.Брехта). Прискіпливе вишукування у тв. відомих письменників П., як це засвідчує шеститомова праця нім. літ-знавця П.Альбрехта "Плагиати Лессінга" (1891) — абсурдне заняття, тому що вел. талант переоплачує в собі всі зовн. впливи, немовби в горнілі, і творить із них цілісну естет. систему, яка складає сутність його худож. неповторності. Про П. можна говорити лише в тому випадку, коли бездумно і безкрило дублюється сам твор. акт, а не тоді, коли наявна його ідейна та худож. трансформація. Ж.Б.Мольєр називав себе бджолою, яка добуває собі їжу там, де її знаходить. Й.В.Гьоте зізнався Й.Еккерману, з якою насолодою він "украє" у В.Шекспіра пісеньку для свого Фауста, бо вона так точно передавала потрібний йому настрій. Дж.Г.Байрон у "Манфреді" створив паралель гьотівському Фаустові, але його роздратовало, коли Гьоте зауважив це запозичення, і тоді імпульсивний англієць звинуватив вел. німця в П. з **Біблії**. В "Тригрошовій опері" Б.Брехт скористався для своїх зонгів віршами Ф.Війона в перекладах К.Л.Аммєра, дещо переробивши і підкоривши їх своєму задумові. "В мистецтві не існує восьмої заповіді, поет має право черпати скрізь, де він знаходить матеріал для своїх творів", — писав Г.Гайне ("Про французьку сцену"). Бувають випадки, коли творчість двох митців, абсолютно незалежних один від одного, справляє враження П. в силу їхньої типол. близькості. Так, свого часу Ш.Бодлера звинуватували в тому, що він наслідував Е.По. Однак це не було наслідуванням, а проявом духов. спорідненості, подібності іст. умов, психол. чинника тощо. Сам Бодлер пояснював це таким чином: "Прочитавши вперше в житті одну з книг амер. письменника, я зі страхом і задоволенням відкрив у ній не тільки сюжети, про які давно думав, але навіть фрази, написані і опубліковані ним ще двадцять років тому". Безперечно, що даний випадок слід класифікувати не як П., а як типол. сходження. Від П. слід відрізняти також численні типи і види літ. запозичень твор. характеру, — таких, як **наслідування, стилізація, переробка, адаптація, пародія, ремінісценція, алюзія, пастиш** та ін.

Нерозуміння різниці між П. і твор. видами рецепції призводить часом до думки про

принизливість залежності письменника-реципієнта від першоджерел. Скажімо, Ю.Словацькому закидали "плюшоватість". Рум. класика Й.Л.Караджале прямо звинувачували в П. з Ф.Достоевського. Відкидаючи такі обвинувачення, рум. критик К.Доброджану-Геря цілком слушно твердив: "У новелі "Лейба Зибал" і в драмі Й.-Л.Караджале "Напасть" вплив Ф.Достоевського вельми наочний, що аж ніяк не шкодить новелі та драмі залишатися прегарними й румунськими тв.". Зрештою, справу розглядав суд, вирок якого був на користь Караджале. У П. обвинувачувано О.М.Толстого, коли він видав свій "Бунт машин" без жодних посилань на першоджерело — "R.U.R." К.Чапека. О.Толстой змушений був викласти перед текстом своєї драми стисле пояснення-виправдання. В 60-х рр. XX століття Клер Голль, вдова франц. поета І.Голля, безпідставно звинуватила у П. видатного поета сучасності П.Шелана, і тільки заступництво відомих діячів культури захистило поета від кампанії цькування у зх. пресі.

Однак це не значить, що в л-рі все допустимо і безкарно. Історія л-ри зберегла і випадки прямих П. та імена літ. крадіїв, які з тих пір оточені неславою. Як правило, імена плагіаторів зберігаються як іст. конфуз лише завдяки величчю тих, за чий рахунок вони намагалися пожитись. Так, ми знаємо про сучасника М.Сервантеса Алонсо Фернандеса Авельянеду, який видав 1614 фальшиве продовження "Дон Кіхота" (сам Сервантес піддає його в другому томі свого безсмертного роману нищівній критиці). 1885 рос. газ. "Жизнь" опублікувала пушкінську "Пікову даму", автором якої був зазначений якийсь Ногтьов.

Хрестоматійною для укр. л-ри стала історія видання М.Парпураю 1798 "Енеїди" І.Котлярєвського. Хоча, як засвідчують новітні дослідження, Максим Парпура керувався при цьому добрими намірами, однак для самого письменника він залишився людиною, котра самовільно знехтувала його автор. правами, тому в 3-ій частині своєї поеми Котлярєвський гнівно засуджує цей факт і висміює свого видавця як плагіатора:

Якусь особу мапапура
Так шкварили на шашлику,
Гарячу мідь лили за шкуру
І розпинали на бичу.
Натуру мав він дуже брідку,
Криваву душею для прибитку,
Чуже одлавав в печаті,
Без сорому, без боги бувши
І восьму заповідь забувши,
Чужим пустився промишляти.

Зрідка зустрічаються в л-рі також випадки автоплагіату. Напр., фінал драми Г. фон Кляйста "Пентесілея" запозичено з його ж "Родині Шроффенштайн", написаної п'ятьма роками раніше.

Особлива форма П. склалася в Німеччині в період Третього райху, коли третьорозрядні нім. письменники поверхово переробляли заборонені, а тому недоступні читачам тв. єврейських авторів, "арізуючи" їх під власними іменами. Тут П. ставав не тільки суто літ. але й політ. акцією і ставився на службу тоталітарному режимові.

Як посягання на чужу власність П. в рамках автор. права регламентується сьгоднім законодавством більшості країн і не обмежується тільки моральним осудом, але й може класифікуватися як кримінальний злочин.

Петро Рихло

ПЛАЧ — лір. жанр оплакування, генетично зумовлений фольклор. погребальним голосінням. Входячи до системи жанрів, пов'язаних з темою смерті (**епітафією, реквіємом, віршем-заповітом**), П. присвячений, насамперед, конкретному реальному померлому, однак часто зустрічаються П., що розширюють межі традиції про його жанр. тему: "Оплакую поразку при Ченьтао" кит. поета VIII ст. Ду Фу, казах. **жоктау**. "Плач во дні великого голоду" нім. поета XVII ст. А.Грифуса, анонімний рос. "Плач про полонення та остаточне зубожіння Московської держави" (XVII ст.), "Плач за майором Ковалєвим", "Плач за паном Голядкіним" Ю.Левітанського, "Плач за двома ненародженими поемами" А.Вознесенського, "Плач за плакальницями" Є.Євтушенка — рос. поетів XX ст., "Плач за Лувром" укр. поета XX ст. Л.Полтави.

Різнохарактерним постає у П. і **ліричний герой** — суб'єкт оплакування: анонімні сер-віч. "Плач Йосипа Прекрасного", "Плач Богородиці", "Плач землі", "Плач душі гріховної"; "Плач Кухуліна над тілом Фер Діада" ірл. поета V ст. Американа, "Плач полонених юдеїв" рос. поета XIX ст. Ф.Глінки, "Плач віковий" італ. поета XIX ст. Дж. Кардуччі, "Плач Іуди" рос. поета XX ст. І.Жданова.

Домінуючим пафосом П. є елегійний та траг., що зумовлює походження з цього жанру давньогрец. **елегії і трагедії**. Однак можливі й винятки (явно іронічна "Подоба плачу за Патріком Каванахом" ірл. поета XX ст. К.Брауна). П. може включати ін. жанр. мотиви (у П. за Гільомом Десятим прованс. поет XII ст. Серкамон розмірковує на політ. теми), а також зустрічаються в різних тв. жанрові "вкраплення" П. (П. Іеремії в Біблії, П. над тілом Ректора в "Іліаді" Гомера, П. Кассандри в трагедії Есхіла "Агамемнон", П. Ярославни в "Слові о полку Ігоревім", "Плач пермських людей" та "Плач пермської церкви" в житії Стефана Пермського, написаного Єпіфанієм Премудрим).

Метр. і строфічно діапазон П. не регламентований (у "Плачі природи" франц. поета XIII ст. Адана Лілльського чергуються вірші та проза).

Культивування та розвиток П. має багатотомову історію. Він зустрічається вже в ст.-давн. зб. текстів,

таких, як інд. Рамаєна (бл. II ст. до н.е.), кит. "Книга пісень" II-VI ст. до н.е. (анонімний П. за вбитим чоловіком "Розрісся плюш"), в япон. поет. **антології** VIII ст. "Манйосю" (написаний у формі **танка** П. Какіномото Хітомаро). В давньогрец. л-рі відомі величні П. про безсмертя загробного життя: П. Піндара (VI-V ст. до н.е.), співчутливий П. страждальця Сімоніда (VI-V ст. до н.е.), "Плач за Адонісом" Сафо (VII-VI ст. до н.е.). Тою чи ін. мірою вони були наслідують погребальних треносів, тобто оплакувань героїв та богів, що виконувались професійними плакальницями з малооз. рабінь або кар'янками-вільновідпущеницями.

Заг-людський за своєю змістовністю, жанр П. існує у багатьох нац. л-рах, хоча особливо поширення в кожній з них не мав. Він представлений у творчості кит. поета III ст. до н.е. Сун Юя ("Викликання душі"), вірм. поета XV ст. М.Нагаша ("Плач над померлими", який зараз виконується при похованні молодих людей), поль. поета XVI ст. Я.Кохановського ("Трени" — **шикл** з 19-ти П.-елегій, присвячений смерті доньки), поль.-укр. поета XVI-XVII ст. С.Кльоновича (шикл "Надгробних плачів на смерть Яна Кохановського"), поль. поета Ф.Карпінського ("Плач сармата над могилою Сигизмунда Августа" (1797-1801)), рос. поета XVII ст. С.Медведева ("Плач і віха" — у зв'язку зі смертю царя Федора Олексійовича), австр. поета XIX-XX ст. Р.-М.Рільке ("Плач за Йонафаном"), кор. поета XIX ст. Кіма Сакката ("Оплакую смерть молодої дружини"), ісп. поетів XX ст. А.Мачадо ("Плач за чеснотами та смерть дона Гідо") та Ф.Гарсія Лорки ("Плач за Ігнасіо Санчесом Мехіасом"), укр. поета XVIII ст. Інок Якова ("Плач київських ченців"), укр. поетеси XX ст. П.Килини ("Плач на смерть Антонія Ріса Пастора") та ін. У суч. укр. л-рі найвідомішим є "Плач Єремії" Г.Чубая.

Борис Іванюк

ПОБОЛГАРЮВАННЯ — різновид **переробки-онаціоналення** Зміна першотв., коли зберігається його сюжет та ідея, а конкретні обставини та реалії — географічні, природні, іст., побутові — змінюються на відповідні болг. На відміну від звичайного **онаціоналення**, іст.-літ. сенс П. не в написанні підкреслено нац. забарвлених тв., а в задоволенні культ. потреб читачів або глядачів при відсутності відповідних худож. тв. у своїй л-рі. Подібне явище відомо й в ін. л-рах, але в Болгарії воно мало специфіку та особливу вагу. П. використовувалося у давньболг. період і навіть після звільнення з-під тур. ярма, коли культ. голод ще не відчувався гостро. Але найбільше властиве періодові зародження нац. **белетристики та драматургії** в процесі **пришвидшеного розвитку літератури**. Метою П. було намагання зробити чужомов. текст зрозумілішим для болг. читача та якомога більше вплинути на нього. Поболгарювачі переважно звертались до новогрец., нім., франц., рос., серб. л-р **Просвітництва** та

сентименталізму, тв. моралістичного характеру і, крім худож. завдання, ставили перед собою виховне. З огляду на це показове П. — "Чудеса Робена сина Крусю" (1849) І.Богорова. На той час болг. читачеві особливо подобались тв., де перемагала добродетель, а порок карався, такі, як нескладні кн. для дітей і дорослих на бібл., лицарську, легендарну тематику нім. письменника кат. пастора Криштофа фон Шмідта (1768-1854). З 1858 до 1873 було поболгаризовано понад 20 його тв. Багато П. робилося з рос. л-ри. **Повість** М.Карамзіна "Біда Ліза" в Й.Груєва одержала назву "Сирота Цветана" (1858). Місце дворянина Ераста тут заступає син багатого торговця Драган, а Лізи — Цветана. За допомогою рос. оригіналу поболгарювач відтворює риси моралі нов. болг. торгівельно-ремісницького стану.

Вел. місце посідала іст. тематика. Через тур. цензуру поболгарювачі були змушені проявляти лояльність до офіційної влади. Але, звертаючись до рідної історії, вони знаходили там героїв і факти, які свідчили про величчю і героїзм болгар. Замість рус. князя або нім. лицаря поболгарювач ставив болг. царя або воеводу, що пробуджувало в читача патріотичні почуття. Ненависть до насильників приховано відбивала ненависть болгарина до чужоземних гнобителів — турків та греків. Поболгарювачі не намагалися зберегти стильові та мов. тонкощі оригіналу. Вони свавільно скорочували його, змінювали подробиці, обставини, соц. стан та імена дійових осіб, географічні назви, вносили свої зауваги тощо. Вкладаючи в сюжет болг. зміст, прагнули зробити героєм тв. свого сучасника-співвітчизника.

1867 П.Р.Славейков і С.Захарієв поболгарили повість М.Карамзіна "Наталія, боярська дочка", якій дали назву "Невенка, боярська дьщеря". Дію перенесено в часи Другого болг. царства. Місце подій — не Москва, але давня болг. столиця Велике Тирново. Точиться війна між болгарами і печенігами. Цілком змінено нац. зміст першотв., надано йому нов. ідейного напрямку: вірність цареві відступає перед вірністю народові.

За відсутності в Болгарії в 1850-60-х рр. оригінальної худож. **прози** П., поряд з **перекладами**, було необхідною передумовою постання новоболг. літ-ри. Акад. Еміл Георгієв з цього приводу стверджував: "Повинно минути чимало часу аж новоболг. повість візьме гору над сер-віч. романт. оповіданням та повчальним житієм. Щоб досягти оригінальної новоболг. белетристичної творчості, необхідно було пройти етап перекладу та поболгареної повісті, які стали вихідним матеріалом для новоболг. повісті". Так, безперечним є вплив П. на "Безталаний рід" (1860) засновника болг. повісті В.Друмєва.

1853 з'являється перша поболгарена **л'еса** "Михал" Сави Інієва Доброплодного на основі комедії новогрец. драматурга М.Хурмузі "Шалений". 1856 Павел Тодоров поболгарив

трагедію серб. драматурга В.Йовановача "Багатостраждальна Женовева". П'єса користувалася величезним успіхом, виставлялась патріотичною молоддю по містечках і селах (таку виставу описав І.Вазов у іст. романі "Під ігом"), лягала в основу оригінальної болг. драматургії та театру. 1873 Т.Шишков поболгарив іст. драму нім письменника Г.К.І.Траушцена "Велізарій", переніс на болг. ґрунт "Недоростка" Д.Фонвізіна під назвою "Не ше може, или Глазен Мирчо" ("Він не може, або Розпешений Мирчо"). 1875 вдало поболгарив "Скупого" Ж.-Б.Мольєра М.Д.Балабанов ("Скперникът").

П. виховували читача й глядача, сприяли засвоєнню болг. спільнотою культ. набутку ін. народів, допомагали розвитку нов. нац. мови.

**Анатолій Волков,
Валерій Лавренов**

ПОБУТОВА КАЗКА — один з основних жанрів нар. казки, поряд з **казкою про тварин** й **чарівною казкою**. Порівняно з цими жанрами П.к. новіший жанр, що склався в IX-X ст. Вел. кількість і певна строкатість сюжетів, відсутність гострих меж із суміжними жанрами (чарівна казка, казка-**легенда**, **анекдот**, **переказ**) перешкоджає як теор. виокремленню П.к. так і практичному віднесенню конкретних сюжетів до того чи ін. жанру або жанр. різновиду. Це, вочевидь, спричинило унікальний термінологічний різнобій. Поряд з "клас.", вживаним ще О.М.Афанасьєвим, терміном П.к. було запропоновано низку ін. визначень. Частина з них для позначення всього жанру, на заміну терміну П.к.: новелістична, соціально-побутова, реаліст. Ін. як виділення окр. жанр. різновидів: авантюрна, авантюрно-новелістична, гумор., побутова новелістична, родинно-побутова, сатирико-гумор., сатир., солдатська, соціально-побутова. А.Аарне окремо вирізняє як жанр казки про чорта. Слід зазначити, що деякі терміни, напр., новелістична чи реаліст. казка застосовуються чи то на означення жанру, або його частини, для виділення жанр. різновиду. До того ж при конкретному "зарахуванні" до тієї чи ін. групи певний сюжет опиняється в різних групах. Виникнення деяких з названих термінів пояснюється намаганням певних учених післяжовтневої доби змінити фольклористичну термінологію в дусі вимог "комуністичної партійності". Подібні незгоди й суперечності спричиняють так шкідливу для науки термінологічну синонімію. З усього псевдотермінологічного "набору" доцільно вживати лише П.к., або ж **новелістична казка** (казка-**новела**). Такий термін наголосує на близькості до ренесансної **новели** та **фацетії**, між якими й П.к. має місце "взаємообмін" сюжетів. Слід теж зазначити вел. різницю між сх-слов'ян та зх-європ. термінологією. В європ. казкознавстві П.к. не зараховують до поняття казки (напр., нім. *Märchen* — виключно чарівні казки).

Диференційні ознаки П.к. чітко унаочнюються шляхом зіставлення з чарівною казкою. Відмінний хронотоп: дія відбувається не "колись", не в умовному казк. часі, не десь, у якомусь, "тридесятому царстві в іншій державі", а в реальному часі й місці, що наближені до хронотопу оповідачів та слухачів.

Основні дійові особи — звичайні люди, що діють у реальних, звичайних обставинах. Звісна річ, П.к. не сприймається слухачами як розповідь про те, що насправді, фактично відбувалося. Це — оповідь про можливе, але вигадане, як будь-яка казка, зрештою, як будь-який худож. тв. Але фанта. неймовірно переважно відсутнє. Щоправда, фантастичний первень (образи-персонажі, образи-предмети, мотиви) може мати місце: укр. Кобиліяча голова, яблунька, криниченька, що промовляють людським голосом; сопілка, що зроблена з дерева, яке виросло на могилі безневинно загиблої сиротини; перетворення в руках бідаря попелу на золото або на коштовні прикраси може мати місце, але воно не є першорядним для розкриття ідейно-змістовної настанови та для сюжетного розвитку. П.к. часто-густо мають однакові з чарівними казками теми й навіть сюжетні мотиви, але саме через реальність зображування вони безпосередньо відбивають нар. погляди на життєві явища, моральну їх оцінку. Показові казки про мудру порадицю-дівчину (жінку). Якіш в чарівних казках (напр., "Царівна-жабка") героїня розв'язує понадскладні завдання за допомогою упідлеглених їй фанта. сил, то в П.к. розумниця — власним розумом і кмітливістю (укр і рос. "Дівка-семилітка", нім "Розумна дочка селянина").

За худож.-стильовими параметрами П.к. можна розділити на три частини. У першій поряд з реальними особами наявні антропоморфні або зооморфні істоти: Доля, Горе, Біда, Злидні, Кривда й антитетично — Щастя й Правда як залишки міфол. світосприйняття (чес. "Розум і Щастя", біл. "Щастя і Горе", укр. "Про Злидні"). Помилковим є твердження деяких казкознавців начебто це алегоричні образи. Можна вважати, що сюжети такого типу належать до давніших. Другу частину складають казки про чорта (за термінологією Аарне). Третя частина — суто побутові казки. Вказані групи розрізняються також за сюжетоскладанням. Казки першої групи мають розроблений кількаепізодний сюжет, часом з трад. фольклор. потроєннями. Сюжети третьої групи тяжіють до простоти, одноепізодності; це не завжди, але здебільшого так. Казки про чорта щодо цього в конкретних випадках наближуються чи то до першої, чи то до третьої групи. В окр. тематичну групу можна виділити й нечисленні іст. казки.

Очевидячки, до старших за виникненням П.к. належать ті, де оповідається про людей, що відрізняються якоюсь психол., переважно негативною рисою. Позаяк тут висміюються загальнолюдські ганджі, подібні казки відомі всім народам. Вони надто близькі до анекдотів, з яких, певно, розвинулися. Найпоширеніші П.к. про дурість (рос.

"Набитий дурень", укр. "Про дурня Терешка"). До таких казок близькі оповіді про надмірну завбачливість (нім. "Розумна Ельза", рос. "Лутонюшка"), про наївну простакуватість (відомі в багатьох народів варіанти казки "Міна"). Поширені казки про необережну балакуність, невміння тримати язик на прив'язі (нім. "Дурна жінка", рос. "Жінка-докажчиця", укр. "Чи можна жінкам правду казати"), про боягузів (нім. "Семеро сміливих"), про лінивість (нім. "Три ледарі"), про скнарість (укр. "Укараний скупець", араб. "Абу-Касимові капці" — відома в вірш. **переробці** І.Франка). Натомість з певною симпатією оповідається про спритника (крадія, блазня, солдата).

Складніші сюжети родинно-побутових казок, що відображають конфлікти родинного життя: про чоловіка та жінку (укр. "Чоловік і жінка", сх.- і зх.-слов'ян. "Уперта жінка" або "Іолоно-стрижено" у вірш. переробці А.Мішкевича), про мачуху та пасербицю (укр. "Бабина дочка і дідова дочка", "Золотий черевичок", "Калинова сопілка"), про батьків і невдалиць дітей (укр. "Невдачний син"), про братів — ці казки здебільшого є водночас казками про бідного та багатого (укр. "Два брати"). Пізнішої генези соц.-побутові казки. Вони поділяються на тематичні цикли: багатий і бідний, пан і мужик. Тут симпатія завжди на боці кривджених.

Поетика П.к. загалом подібна в різних народів. Персонажі гостро, контрастно протилежні, поділені на позитивних і негативних. У родинно-побутових казках це затурканий, безмовний чоловік і завзята, лиха жінка. В казках про невинно гнаних — мачуха (або мачуха і мачушина дочка) і пасербиця: пихата, жорстока нероба — бабина дочка й непишна, доброзичлива трудівниця — дідова дочка. У суп.-побутових казках панові або попові протиставлено простого селянина, наймита, солдата. Вчинки персонажів теж контрастні. Контрастність відбивається в мов. характеристиках, у **діалогах** (часто — це запитання й відповіді, або суперечки). Мотиви зіткнення (часто внаслідок зустрічі) контрастних дійових осіб здебільшого є засновком сюжету. Досить часто однотипні епізоди нанизуються на сюжетний стрижень — створюються **кумулятивні казки**, або поєднуються за фольклорним правилом сюжетоскладання — потроєння. В обох випадках це сполучено з традицією (клімаксом або антиклімаксом). Дія розгортається хутко. Її активізують діалоги, які складають більшу частину тексту. Щодо цього П.к. подібні до **казок про тварин**, але знов-таки відрізняються від чарівних казок. Немає повільності, урочистості, ретардації. Майже відсутня казкова обрядовість, крім формул ініціальних (зачинів) і фінальних (кінцівок). Так, у сх.-слов'ян. казках лише зрідка вживаються топографічні зачини (рос. "В некотором царстве, в некотором государстве", укр. "В іншому царстві, у козацькому гетьманстві"). Здебільшого зачини стислі, хронологічні (укр. "Був собі дід та баба і

мали собі дочку", білор. "Жиу-быў адзін пан, і у яго радзіўся сын", рос. "Жили-были..."). Такі зачини відразу вводять у вихідну сюжетну ситуацію. Інколи текст починається безпосередньо з вихідної ситуації (укр. "Зосталося три брати сиротами", рос. «Зла жона худо з мужем жила, ничево мужа не слушала», білор. "Адзін пан дужа любіў слушаць казкі"). Завершуватися П.к. може формульною кінцівкою-підсумком (укр. "Дідова дочка пішла заміж, а бабина й досі дівує та гордує", рос. "Когда каша сварится, тогда и сказка продлится"). Часом кінцівки поєднуються, або ж поступаються місцем жартівливій римованій примівці (укр. "Ім міх та рядно, а нам сміх та добро", рос. "Жили они богато; двор у них кольцом, три жердины конец с концом, три кола забито, три хворостины завито, небом накрыто, а светом обгоржено!", білор. "Удалась і гэта нам штука, будзем цяпер піць ды гуляць, да панскую шкатулку наминаць"). Часто П.к. формульного завершення мають (укр. "Пішли всі додому і живуть собі як слід", "Попрошався та й поїхав", рос. "Злая жена и теперь в яме сидит в тартарары").

Людмила Волкова

ПОБУТОВА КОМЕДІЯ (комедія побуту і звичай) — жанр, різновид **сатиричної комедії**, де предметом осміювання є триб життя і звичай певного соц., або нац. середовища, відповідні уявлення про життя, правила поведінки, спосіб виявлення почуттів, мовлення тощо. В одних випадках комедіограф осміює власне соц. явище (соц.-побутова К.). В ін. — родинні стосунки (сімейно-побутова К.) Але в більшості випадків ці жанр. різновиди відмежувати майже неможливо. Становлення П.к. як одного з гол. комедійних жанрів пов'язане зі зростанням реаліст. тенденцій у класицизмі. Саме найкращому класицистичному комедіографові Ж.Б.Мольєру належить тв., яким було започатковано П.к. — "Мішанин-шляхтич". Ін. приклади цереростання класицистичної **комедії характерів** у П.к. у XVIII ст.: "Еразмус Монтанус" Л.Гольберга, "Недоросток" Д.Фонвізіна, "Школа лихослів'я" Ф.Шерідана, "Сарматизм" М.Заболоцького. В XIX ст. відповідно до розвитку літ. реалізму П.к. стає провідним комедійним жанром, надто у сх.-слов'ян. л-рах: "Прийжджий зі столиці, або Метушня в повітовому місті", "Дворянські вибори" Г.Квітки-Осноров'яненка, "Свої люди — поквітаємося", "Не все котів масиця" О.Островського, "Мартин Боруля", "Сто тисяч", "Хазяїн", "Суєта" І.Карпенка-Карого. Цей письменник устами значного мірою автобіографію героя Івана Барильченка з п'єси "Суєта" виразно задекларував мету П.к., як її розуміли в реаліст. сх.-слов'ян. драматургії (перефразувавши М.Гоголя): "Комедію нам дайте, комедію, що бичує сатирою страшною всіх і сміхом через слюзи сміється над пороками і заставляє людей, мимо їх волі, соромитися своїх лихих учинків".

У зх.-європ. П.к. сатира не була такою нишівною. Становлення франц. П.к. пов'язане з

антиромант. літ. групою «Школа здорового глузду», зокрема з творчістю Ф.Понсара («Честь і гроші» — 1853, «Біржа» — 1856) та Е.Ожье («Габріель» — 1850, «Син Жібубайє» — 1862, «Месьє Герен» — 1864). Серед нім. П.к. «Розбитий дзбан» Г. фон Кляйста — 1811 (ця нар. комедія в переробці Франка з 1887 йшла на укр. сцені), «Журналісти» Г.Фрайтага — 1854. Серед П.к. XX ст. *мішанський трагіфарс*, згідно з автор. підзаголовком, «Моральність пані Дульської» поль. драматурга Г.Запольської, нар. комедія «Великий вигреш (Сто тисяч)» Шолома Алейхема, «Мандат», «Самогубець» М.Ердмана, «Отак загинув Гуска», «Хулія Хурина», «Закут» М.Куліша, «Раки» С.Михалкова, «Не називаючи прізвиш» В.Минка. Можливе поєднання ознак П.к. з ознаками ін. різновиду сатир. комедії — політичною, як це зробив М.Гоголь у «Ревізори».

Людмила Волкова

ПОВІР'Я або **ЗАБОБОН** — світоглядна система уявлень, пов'язаних з вірою в магічний чи містичний зв'язок між конкретними явищами дійсності і долею людини. Ця віра базується на тому, що зв'язок, про який йдеться, сприймався людьми в контексті цілісної системи міфічного (язичницького) світогляду як результат певного пізнання оточуючого середовища, а отже був підкорений заг. логіці міфічної світобудови. Тому П. охоплювали все коло людських інтересів, регламентували життя у всіх його проявах: народження, життя, побут, трудову діяльність, смерть, уявлення про Всесвіт.

П. пов'язані не тільки з життям земним, але й потойбічним. Вони лежать в основі провіщення майбутнього та ворожіння. Багато П. базується на логіці магії (контагіозної або симпатичної). Загалом неправильним є твердження про те, що П. жодним чином не пов'язані з логікою і в них відсутній раціоналізм причинно-наслідкових зв'язків. Підставою для такого твердження є забуто семантика зв'язку причини та наслідку, подразника та реакції на нього. А такий зв'язок обов'язково існував, якщо прийняти за аксіому, що міфічна модель світу — це абсолютна реальність (а отже й така ж логіка) для тих, хто в ній живе. Сьогоднішній погляд оцінює її з т. з. суч. рівня пізнання дійсності. Тому сьогодні готова формула П. із забутою семантикою детермінантних зв'язків здається позбавленою раціоналізму. Це є причиною того, що П. в суч. сприйманні мають тільки образно-символічний смисл, як і ворожба, знахарство, ритуальні дії, чародійство, тлумачення снів тощо.

П. треба відрізнити від прикмет, в яких логіка зв'язку між причиною та наслідком цілком виразна і чітка. Ця логіка для нас є зрозумілою тому, що зрозумілим є зв'язок між двома явищами, на відміну від зв'язку в П., значення якого забуто.

Логіка П. дуже нагадує логіку *гри*, коли люди загадують на долю, на щастя, на врожай і т. п. Як правило, ці загадування пов'язані з певними ситуаціями, датами напр., ступання білого коня лівою чи правою ногою на острові Рюген у давн.

слов'ян, ворожба та загадування на Василя).

П. просякнуті буквально всі сімейні свята та календарні обряди: у гуцулів при померлому на підвіконня ставлять воду та їжу для душі покійника, у сербів та хорватів зв'язують ланцюгом ніжки стола, за яким сидить сім'я, щоб родина не розмерлася і була дружною. Інколи, окрім вже названих образно-символічних зв'язків, у П. чітко простежується логічна аналогія між реальною подією та можливим наслідком. Так, у гуцулів жінці заборонялось плести або снувати нитки, якщо її чоловік пішов на полювання, бо звір буде плутати сліди і сам мисливець може заблукати.

За структурою П. в основному нагадують прислів'я, часом за змістом подібні до легенд та казок (П. про міфічних істот та різні чудеса).

Загалом цей жанр усної нар. творчості ще чекає на своє вивчення та дослідження як один з тих, що зберігає незаторканою хоча й забуто в своїй первісній змістовній основі, але побутуючу й сьогодні давнину.

Ігор Зварич

ПОВІСТЬ — один з різновидів епіч. роду, сутність якого в найширшому значенні визначена етимологією: це те, що оповідається, завершена і досить широка оповідь про ту чи ін. подію або особу. Термін П. не має точного аналогу в зах.-європ. мовах. Залежно від специфіки твору, автор. номінації та розуміння перекладача йому можуть відповідати франц. *recit* і *conte*, нім. *Erzahlung* і *Geschichte*, англ. *tail*, *story*, *short novel*, *long chort story* — тобто «розповідь», «казка», «історія», «короткий роман», «довге оповідання». В такому широкому розумінні в рос. та укр. літ.-знавчій традиції П. називається будь-яка більш-менш ґрунтовна оповідь (анонімна або автор., в прозі чи в віршах), що належить стародавн. л-рам: «Повість про красномовного селянина», «Повість про Синдбада-морехода» тощо. У такий спосіб називались також і деякі тв. зах.-європ. сервіч. л-ри, що потрапляли на слов'ян. ґрунт: так, відомий *лицарський роман* отримав в перекладі на білор. мову назву «Повість про Трістана та Ізольду». Особливо слід виділити використання терміну «П.» в ст.-слов'ян. л-рі, де під цим малося на увазі і сказання, і *житіє*, і повчання, і літописний *ізвод* (напр., «Повість временних літ»), так визначалися тв. як рел., так і світські, існували повісті іст., авантюрно-героїчні, лицарські («Повість про Єруслава Лазаревича»), військові («Повість про азовське сидіння») та ін.

П. як одна з літ. форм у суч. розумінні з'являється наприкін. XVIII-XIX ст. Складність її чіткої термінологічної детермінації пояснюється як відсутністю однозначного аналогу в зах.-європ. мовах, так і дещо складним розмежуванням з *романом* і *оповіданням (новелою)*. Часто зустрічається визначення П. як сер. епіч. форми і це назагал правомірно, проте воно не відображає її суттєвої специфіки і вельми часто спростовується літ. практикою: «Повісті Белкіна» О.Пушкіна за

розміром можна віднести скоріше до оповідань, а «Життя Кліма Самгіна», назване М.Горьким «П.», більш об'ємна, ніж деякі романи. За суч. тенденції до «стиснення» роману, різниця в обсязі тв. взагалі стає несуттєвою.

Більш продуктивним є підхід до П. як до особливої жанр. форми. Згідно з цим поглядом П. і близьке до неї оповідання являють собою принципово ін. вид епіч. прози, аніж роман та новела, вони зберігають почасти елементи усної традиції давн. епіч. прози, прагнучи «розповісти» «оповісти», а не «показати», зобразити об'єктивно. З ін. боку, П. відрізняється від роману вибором і характером подій, які зображуються, її дія більш зосереджена на повсякденному бутті та екстраординарності плинні часу на відміну від екстраординарності та динамічності роману і новели. Як наслідок, для П. характерний порівняно повільний розвиток дії, рівний ритм розповіді, відносна протота *композиції*. Домінують статичні складники: положення, душевні стани, пейзажі, описи, об'єднані часто за принципом *нанизування*. Фінал П. здебільшого відкритий і випливає з логіки розвитку подій, а не протистоят їй, як у новелі. Важливу роль у П. відіграє мовна стихія, голос автора або оповідача, незалежно від того, наскільки безпосередньо він виражається. Саме голос автора (оповідача), його інтонація є тим сполучним чинником, без якого П. могла б перетворитися на аморфне нагромадження фактів та вражень (показова П. А.Чехова «Степ»). Суттєво відрізняється в романі та П. ставлення до худож. часу. Якщо в романі час є ніби функцією дії, ним маніпулюють, він може текти назад і зупинятися, то в П. час — основний чинник, саме він часто визначає її розміри, які можуть розростатися в залежності від зображеного часового відрізка (не випадково П. М.Горького «Життя Кліма Самгіна» має підзаголовок «Сорок років»). Таким чином, досить чітко простежується зв'язок П. та роману-хроніки, роману-потуку, роману-біографії (диалогія С.Аксакова, трилогія Л.Толстого, тетралогія Н.Гаріна-Михайловського, «Життя Арсьєнева» І.Буніна, трилогія М.Горького, «Повість про життя» К.Паустовського). В зах.-європ. л-рах певну схожість з П. виявляють побудовані за хронологічним принципом сімейні *цикли* Т.Манна, Дж.Голсуорсі, Р.Мартен дю Гара, Р.Роллана, Ф.Ерія, Б.Клавеля, Е.Базена, але при цьому зах. письменники все ж таки тяжіють до романної інтриги та завершеності. Взагалі видається не позбавленою підстав гіпотеза про те, що два види епіч. прози (роман, новела — повість, оповідання) мають певні відповідності з двома типами ментальності, що умовно визначаються як «зх.» та «сх.». Саме з цих позицій можна пояснити поширеність жанру в рос. л-рі, в якому творили М.Карамзін, кн. В.Одоевський, О.Бестужев-Марлінський, О.Вельтман, О.Пушкін, М.Гоголь, Д.Григорович, І.Тургенев, Л.Толстой, Ф.Достоевський, А.Чехов, В.Короленко, М.Горький, Є.Зам'ятін, Б.Лавренєв, О.Толстой, В.Катаєв, Ю.Олеша, М.Зошенко, К.Паустовський,

М.Шолохов, О.Солженіцин, В.Набоков, Ю.Нагібін, В.Некрасов, В.Тендряков, В.Белов, В.Солоухін, В.Аксьонов, Ч.Айтматов, Ф.Іскандер, І.Грекова, В.Токарева, Г.Владимирів та ін. В укр. л-рі жанр П. представлений в творчості Г.Квітки-Основ'яненка, Т.Шевченка, Марка Вовчка, Ю.Федьковича, П.Мирного, І.Нечуя-Левицького, І.Франка, Лесі Українки, М.Коцюбинського, В.Винниченка, О.Кобилянської, М.Стельмаха, О.Гончара, Ю.Мушкетика, П.Загребельного, М.Трублаїні та ін.

Серед білор. повістарів — Я.Колас, Я.Бриль, В.Биков; поль. — Е.Ожешко, Б.Прус, С.Жеромський, Я.Івашкевич, чес. — Я.Неруда, Я.Галек, В.Светла, К.Чапек; болг. — І.Вазов, Т.Влайков, Елін.

У зах.-європ. та амер. л-рах слід відзначити повісті Ч.Діккенса, Е.По, Д.Еліста, Г.Флобера, бр. Е. та Ж. Гонкурів, Марка Твена, Ш.Андерсона, Шона О'Кейсі, Е.Гемінгвея, В.Голдінга, Дж.Олдріджа, І.Во, Гарсія Маркеса та ін., проте, говорити про П. стосовно зах. л-ри майже завжди доводиться з певною мірою приблизності.

Особливо слід відзначити різновид філос.-фант. П. Біля витоків цього типу П. лежать «Філософські повісті» Вольтера, визначені самим автором як «Contes philosophiques» — буквально «філос. казки». В даному випадку франц. термін «казка» цілком правомірний, оскільки для цього різновиду П. характерні елементи *чарівної казки*, фантастики, містики, а з ін. боку — притчевість, сатира, гротеск (не випадково саме цей термін використовують для визначення своїх П. бр. Стругацькі («Понеділок починається в суботу: Казка для наукових співробітників молодшого віку», «Казка про трийку») та Ф.Іскандер («Кролики і удави», «Філософська казка»). За своєю сутністю П. є і тв., визначені трад. як готичн. романи — «Замок Отранто» Х.Уолпола, «Ватек» Бекфорда, «Франкенштайн» М.Шеллі.

До того ж типу філос.-фант. П. належать казки-алегорії Е.Т.А.Гофмана «Золотий горщик» і «Крихітка Цахес», «Дивна історія Петера Шлеміля» А.Шаміссо, повісті В.Одоевського «Сильфіда» і «Саламандра», «Петербурзькі повісті» М.Гоголя, «Дивна історія доктора Джекіля та містера Хайда» Р.Л.Стівенсона, «Фатальні яйця» і «Собаче серце» М.Булгакова, «31 червня» Дж.Б.Прістлі, «Пікнік на узбіччі» і «Слимак на схилі» бр. Стругацьких. Філос. П. фактично є тв. письменників-екзистенціалістів Ж.П.Сартра («Нудота») і А.Камю («Чужий»).

Попри усю складність точної ідентифікації П. в системі прозових жанрів ця епіч. форма все ж таки цілком самобутня і грає важливу роль в худож. осмисленні дійсності.

Юрій Попов

ПОДорож.

1) Специфічний жанр, який використовувався переважно в старовинній л-рі (до сер. XIX ст.) й сюжетно базується виключно на переміщенні

персонажа в просторі й часі. В цьому жанрі особливо виразно підтверджується місткість концепції хронотопу (М.Бахтін) як універсальної теор. моделі визначеності сюжетного руху "монтажем" худож. простору відповідно до задуму автора. Жанр П. відкривав широкі можливості автор. самовиразові й, водночас, етнографічно-побутовому описові. Генетично цей жанр виник зі спогадів, вражень, записів мандрівників; в свою чергу, П. є попередником **дорожнього нарису** наших днів. Специфічним варіантом П. є давн.-рус. **ходіння**. П. тяжіє до сфери риторичних (позахудож.) жанрів, базуючись на документалізмі.

2). Літ. прийом в ін. жанрах (гол. чином прозово-романних), який допомагає чіткішій та виразнішій організації хронотопу тв.

З найдавніш. часів мандрівка, різко міняючи образ світу в очах людини й збагачуючи її уявлення про ойкумену, була ґрунтом для висновків узагальнюючого, часом навіть монументального характеру. Тема П. розгорталася як шлях пізнання взагалі. Географічний вихід людини за межі дому, полісу й т.п. був небезпечним і часом жахливим (чудиська Енкіду та Хумбаба, які зустрічають Гільгамеша за стінами Уруку; змії, якого бачить на о-ві мандрівник з розбитого давн.-егип. корабля; Сфінкс, який випробовує Едіпа; Страхиття-баба, котра оберігає колодязь в ірл. сазі "Пригоди синів Есхада Мугмадона" й т.п. Тут яскраво позначається вплив фольклору. Чужі краї були полем для фантазії. Гомерівський Одиссей мандрує серед чудовиськ і чаклунів, й навіть рання іст. проза греків сповнена напівфантаз. описами, як піперборейський простір узимку в Геродота — "пір'ям" (тобто снігом). У подальшому ант. л-ра розробляє мотив П. як у документальній прозі ("Записки" Цезаря та ін.), так і в худож. обробках **міфів**, шахрайсько-сатирич. сюжетах, історіях розлучення закоханих тощо (Геліодор, Вергілій, Овідій, Лукіан, Петроній, Апулей та численні ін.). Проте спільна для всього давн. світу тенденція — згасання фантаз. мотивів й фіксація реальності та її екзотики (оповідь про П. єгиптянина Ун-Амуна до Біблу) вже відрізняється від казок про колонізацію Африки або ж казки "Хитроумний полководць Джуті"). Зворотне явище в стародавн. світі нехарактерне (напр., містичний рух сюжету в "Метаморфозах" Апулея).

Ще документальнішою стає проза за Сер-віччя (хоча чудиськ і тут не бракувало нестачі). Записки та звіти місіонерів, воєначальників та прочан були спрямовані на фіксацію реальності: давні ознаки феномен об'єднання світу в післягеленістичні часи й взаємопроникнення культур. Для христ. прочанина, що прямував до Гробу Господнього, мусульман. регіон не був тою *terra incognita*, якою були Егейські острови для Одиссея. Тут почасти — джерела нов. прози романного типу, котра живиться фактами й прагне до освоєння "живого життя" ("Мандрівка св. Брандана до Землі Обіцяної", VI ст., або квіт. "Ходіння ігумена Даниїла до Св. Землі", XI ст.). Зростає рол автобіографічного елементу, самовиразу

непересічної особистості, котра наважилася на тривалу й небезпечну мандрівку (кн. М.Поло про мандрівку до Китаю, XIII ст.; "Ходіння за три моря" Афанасія Нікітіна, XV ст.). "П.-втаємничення" архаїчного типу майже згасає. Поруч з сучас. прочанськими тв. відзначимо "Християнську топографію Всесвіту" Козми Індікоплова (VI ст.), яка мала своє продовження хіба що в історії про Св.Грааль. Чи не останнє духов. відлуння такої П.-ініціативи ми зустрічаємо в "Божественній комедії" Данте. **Лицарський роман** насичує П. авантюрно-любовними елементами (оповіді про Амадіса Гальського). Це продовжується у "Звільненому Єрусалимі" Т.Тассо, в **шахрайському романі** епохи бароко й т.п. Белетризація долає орієнтацію на втаємничення й тому, що в ренесансну добу *orbis terrarum* перестає бути загадковим; вел. географічні відкриття деміфологізують і казк. Індію, і невідомі землі. Згасає й П.-ініціатива.

Л-ри арабо-мусульман. регіону тих часів мовлене не стосується. **Коран** показує як провіднішу подію космічного масштабу духов. мандрівку Мохаммеда до Єрусалиму й звіти на небеса. Відповідно й в світській л-рі цього регіону П.-втаємничення — найхарактерніший сюжет. За Нізамі, напр., "жива вода пізнання" знаходиться на Пн., в 40 днях шляху, в вічному морозі, "де немає гніву та гніту" ("Іскандер-наме"). Численні пригоди на зразок мандрівок Синдбада-мореходця з "Тисяча і однієї ночі", здається, мають поруч з розважальним прихований, суфійний зміст. Але й тут документально-розважальна настанова домінує: Сулейман з Басри, IX ст.; Біруні, X-XI ст.; Хосров, XI ст.; Ідрісі, XII ст.; аль-Варді, XIII ст. (згадується тут подекуди й Київ. Русь). В XV-XVI ст. документалізм бере гору в світ. масштабі: П. поступово перетворюється на позахудож. жанр, а записки мандрівників, інтерес до яких після вел. географічних відкриттів помножується на зростаючій тиражі книг після Гутенберга, стають популярним читанням (Б.Лас Касас, Х.Колумб, Америго Веспуччі; згодом — Дж.Кук, В.Й.Берінг, Ж.Ф.Лаперуз та ін.). Але з цієї стихії виростають й вел. романи — "Гаргантюа та Пантагрюель" Ф.Рабле, "Робінзон Крузо" Д.Дефо, "Утопія" Т.Мора, "Мандри Гулівера" Дж.Свіфта, "Нова Атлантида" Ф.Бекона. П. стає поштовхом до виникнення "Луїзіади" Л.Камоенса, численних лір. тв. "Відкриття світу" переживає й книжність візант. культ. регіону, зокрема, слов'ян. На зміну фантаз. "Сказанню про Індійське царство" (XV ст.) приходить реальна Індія Афанасія Нікітіна. В шоденнику мітрополита московського (згодом кардинала) Ісідора, що їхав до Флоренції з метою підтримки унії з Римом (шоденник написано єпископом суздальським Авраамом) відбулося здивування й захоплення зх.-європ. цивілізацією (XV ст.), але ця тенденція не вкоринилася, так само, як і місія вигнаного з Москви Ісідора. Навпаки, розповсюджується в тому ж XV ст. серб. варіант "Александрії", де описуються "кентаври", "люди

одноногі" тощо. В укр. словесності спостерігається нов. спалах зацікавлення чужими землями та власним духом. основами ("Книга беседи о пути ерусалимском" Даниїла Корсунського, XVI ст.). Відкриває для себе Україну сірієць Павло Алеппський, який був вражений її високою культурою (XVII ст.).

З появою в полі зору світу України зросла кількість європ. іст.-літ. пам'яток, у яких йшлося про неї: зникає властива ренесансним часам квазінаука, ерудиція, підкреслюється об'єктивність розповіді, підсилюється своєрідна публіцистичність (часом, проте, набираючи характеру грубої тенденційності). Це визначено особливою роллю України між Зх. та Сх. напередодні й під час війни Богдана Хмельницького. Ситуація "подорожі" наявна й у тих тв., які було писано в другій іст. узагальненні або дипломатичної реляції (напр., листи й мемуари, шоденники й брошури очевидців на зразок австрійця Е.Лассоти, француза Ж.Баже, італійців Д.Ліппомано та Д.Руджієрі й ін.). Як подорожні нотатки побудовано "Подорож" П. делла Валле, що переконував Зх. в необхідності союзу з козаками; те саме можна сказати про "Подорожні нотатки" К.Гільдебрандта, швед. пастора, котрий змалював козаків як людей "хоробрих, мужніх, швидких, волелюбних" (XVII ст.). На особистих враженнях побудовано й відомий "Опис України" Г.-Л. де Боплана (1650), котрий показав козацьку проблему як одну з найголовніших в Речі Посполитій. Підсумковим став "Шоденник подорожі" У. фон Вердума, знімченого французом (1671), в якому змалюване жорстоке спустошення краю після війн (саме на цьому, за спостереженнями Д.Наливайка, будується образ України як "пустелі" у Вольтера та Дж.Байрона).

Чим далі просувався зх. мандрівник на Сх., тим тьмяніші були враження від нього. Так, в описі мандрівки Олеарія до Московії або в мемуарах (з елементами П.) англ. дипломата Горсея, що не один рік прожив в Росії (XVI-поч. XVII ст.), відбито здивування перед цим багатим від природи краєм, де панує тиранія, відсутня приватна власність, отже й гідність особистості, й насаджується страх перед владою та холопська психологія.

"Відкриття світу" певною мірою закінчено в епоху Просвітництва, коли було складено наук. атлас Землі (звичайно, з неточностями). Але тема П. в л-рі входить в нове річище. З одного боку, мотив П. стає немов би необхідною ознакою нов. й найбільш вільного жанру — роману, а в деяких видах його, напр., **пригодницькому романі**, починає домінувати. Інерція П. як напучення й "пізнання-ініціативі" спостерігається хіба що в таких стилізаціях, як класицистичні за духом "Пригоди Телемака" Ф.Фенелона або "Мандри молодого Анахарсиса" Ж.Бартемі. Органічно включають мотиви П. мемуари (напр., "Записки" м-м де Жанліс, які починаються з опису мандрівки до Америки її батька та дядька, що спричинилося до дальшого плину подій). Особливо ж сильний

поштовх використанню прийому П. дали сентименталісти, які центром ідейно-композиційного тяжіння зробили не "зовн." (пейзаж, етнографія, пам'ятки чужої культури), а свідомість автора. Поч. поклав Л.Стерн у "Сентиментальній подорожі". Такий само суб'єктивізм, що знаменує прагнення до розкріпачення "я", відбивається в його наслідувача М.Карамзіна ("Листи російського мандрівника", які зробили справжню революцію в рос. словесності). Цікаво, що в цитаделі **класицизму** — Франції, де **сентименталізм** не без зусиль прокладав собі шлях, він часом виступає в формі суб'єктивного маніфесту "я", начебто "замкненого" в своїх можливостях пересування ("Подорож навколо моєї кмітати" Ж. де Местра). "Сповіддю душі" є й "Американська подорож" Р. де Шатобріана, "Подорож на Схід" А. де Ламартіна. Були й своєрідні варіанти: так, у відомому тв. О.Радішева "Подорож з Петербурга до Москви" глибоке й шире душевне зворушення автора, що спостерігає приниження народу, виливається в сучас. громадянський, за генезою класицистичний пафос революціонізму. Цей суб'єктивізм в добу **романтизму** переростає в худож. заперечення ледь не всякого опису й абсолютизації душевного порівняння "неприкаяної" особистості ("Подорож Чайльд-Гарольда" Дж.Н.Г.Байрона). Натомість в **реалізмі** XIX ст. утверджується об'єктивізм, стиль нарису, хоча краші тв. цього роду ніяк не приховують автор. став ("Стендаль, П.Меріме, О.Пушкін). Стиль "самовиразу" в поєднанні з "об'єктивним описом" починають у сфері нарису-П. навіть вдало імітувати ("Іспанські шоденники" рос. літератора П.Анненкова, котрий писав їх в своєму петербурзькому кабінеті).

З підсиленням як суб'єктивності, так і описовості П. вона починає делати більше насичуватися політ. змістом. Відомо, напр., що вкрай крит. в змалюванні Росії, її засад та культури нариси маркіза А. де Кюстіна викликали обурення Миколи I, в той час, як поверхові й сповнені духу "развесистой клюквы" дорожні нариси О.Дюма-батька були сприйняті прихильно. Але попри усякі політ. ефекти як жанр, так і прийом П. стає в 2-й пол. XIX ст. невід'ємним елементом л-ри назагал. Поряд з літ. досконалими нарисами вчених та дослідників (Ч.Дарвін, Ф.Нансен та ін.) віддають належне П. письменникам неоромант. спрямування (Р.Л.Стівенсон, Р.Мелвілл, Г.Хаггард, Дж.Конрад, Ж.Верн та ін.); у XX ст. ця картина не змінюється (Т.Хейердал, А.Фідлер, Ж.Кусто, Дж.Лондон, К.Чапек, Я.Дуріч, Е.Гемінгвей та ін.). Виникають також тв., розташовані немов би на межі л-ри й публіцистики: так, "Острів Сахалін" А.Чехов сподівався був захистити як вчену дисертацію.

Абсолютно закономірною є популярність мотиву П. (причому, часто ініціального типу) в л-рі **постмодернізму**: від її передтця Дж.Джойса та Г.Гессе до М.Павича, У.Еко, К.Рансмайра та багатьох ін. Серед найновіших прикладів в укр. л-

які намагались наслідувати клас. зразки, зокрема, "Іліаду" Гомера: "Франсіада" П.Ронсара (Франція, XVI), "Генріада" Вольтера (Франція, XVIII), "Росіяда" М.Хераскова (XVIII), "Месіада" Ф.Клопшток (Німеччина, XVIII) та ін. нащ. епіч. П. Крім цих "високих" за жанром псевдоклас. П., виникли й ін., які знижували (травестіювали) витвори минулого, насамперед, Вергілієву "Енеїду", що було симптоматичним знаком кін. епіч. П. Це ірої-коміч. тв.: "Іліада навиворіт" К.Маріво (Франція, XVII — XVIII), "Орлеанська дівка" Вольтера (XVIII), "Енеїда" І.Котлярєвського, "Горпинида, або Викрадена Прозерпина" П.Білецького-Носенка (Україна, XVIII — XIX), "Вергілієва Енеїда навиворіт" М.Осипова (Росія, XVIII), "Мишеїда" І.Красицького (Польща, XVIII), "Циганіада" Й.Будай-Деляну (Румунія, XVIII — XIX), білор. анонімна "Енеїда навиворіт" (I пол. XIX) та ін. До XVIII ст. проіснувала й дидактична П., першим зразком якої були "Георгіки" Вергілія, присвячені селянській праці. Особливого значення вона набула за Сер-віччя у зв'язку з розповсюдженням христ. ідеалів. Кіпріан, Пруденцій, Драконцій, Іларій з Пуатьє, Ювенк, Аратор та ін. у вірш. формі створили алегоричні тв. з повчально-навчальною метою знайомства читача з іст. та біографічними епізодами зі Ст. та Нов. Завіту. Багато тв. дидактичного напрямку були за суттю моральною проповіддю, про що свідчать їх назви, напр., "Про народження гріха" (Пруденцій, VI), "Про вісім найголовніших пороків" (Герман Розслаблений, XI), "Справжнє зображення життя гідної людини" М.Рея (Польща, XVI), хоча вони і не вичерпують всієї проблематики цієї жанр. форми ("Міркування у віршах про людину" Вольтера).

До популярних жанрів належала й описова П. зі споглядальним (позаконфліктним) ставленням до дійсності та відповідним йому нарративним (фабульним) відтворенням предмету зображення. Ним найчастіше бувають явища природи, краєвид, етнічні звичаї тощо, що дає підставу умовно назвати описову П., принаймні деякі її зразки, поширеною екфразою (екфразіс). До цього типу П. належать "Наука кохання" рим. поета Іст. до н.е. — Іст.н.е. Овідія та його незавершені "Фасти" — календар пам'ятних дат Рим. Імперії, "Сади", "Сільський житель, або Французькі Георгіки", "Нешастя та співчуття", "Три царства природи" франц. поета XVIII — XIX Ж.Деліля, "Пори року" англ. поета XVIII Дж.Томсона, "Альпи" нім.-мов. швейц. поета XVIII ст. А. фон Галлера, польск. поеми — "Софійка" С.Трембєцького, "Рільництво" Д.Б.Томашевського, "Польське поміщицтво" К.Козьмяна та ін. Більшість цих тв. містила в собі дидактичну мету. Однією з варіацій описової П. була наук. П. як жанр. різновид **наукової поезії** ("Про природу речей" рим. поета Іст. до н.е. Тіта-Луcretія Кара, котрий започаткував традицію наук. П. в європ. лір., "Про вплив трав" Одоно Менського, "Книга про каміння" Марборда Реннського та ін.).

Поступово дидактична та описова П. втратили актуальність, що спричинило крит. судження про

них, напр., нім. просвітителя Г.Е.Лессінга ("Лаокоон, або Про межі малярства та поезії", 1766). **Романтизм** з його негативним ставленням до раціоналістичної регламентації худож. мислення і тяжінням до родового та жанр. синтезу створює нову модифікацію П. — романтич. П. До неї належать "Гяур", "Кайн", "Манфред", "Паломництво Чайльд Гарольда" Дж.Байрона, "Гражина", "Конрад Валленрод", "Дзяди" А.Міцкевича, "Ангеллі" (проза), "Король-Дух" Ю.Словацького, "Німеччина, зимова казка" Г.Гайне, "Цигани", "Бахчисарайський фонтан" О.Пушкіна, "Демон", "Мцири" М.Лермонтова, "Луцаферул" М.Емінеску, "Червона Діброва" В.Александрі, "Лоресі Сако", "Ануш" О.Туманяна, "Гайдамаки", "Гамалія", "Єретик" Т.Шевченка, "Полонянка" Е.Ечевєррі (Аргентина), "Пісня про Гайавату" Г.Лонгфелло (США) та ін. В цих П. на тому чи ін. рівні визначеності співіснують дві жанр. тенденції — лір. та епіч., антитектична напруга між якими має світоглядне значення, позаяк виражає усталену для романтизму концепцію "двох світів". Перша зумовлена іст. нов.самопочуттям людини, а саме — її відчуженістю від дійсності, недовірою до життя, яке спричиняє неможливість або небажання егоїстичного героя подолати екзистенціальні перешкоди і тому повернутися в лоно колективного буття. Друга тенденція, протилежна першій, структурується насамперед в іст.-героїчній П., актуальність якої пов'язана з романтич. пошуками тих аксіологічних орієнтирів в ідеалізованому часі чи просторі (перш за все в легендарному минулому та екзотичних країнах), зміст яких викликав би у читача крит. ставлення до суч. йому дійсності як такої, що не відповідає уяві вільної та розвинутої особистості про належне існування. Романтич. ідея життя втілюється в образі (колективного чи персоналізованого) цілісного героя, вчинки якого і доля загалом зводяться у злагоді, якщо не з навколишнім світом, то, принаймні, з природою та історією. В подальшому світоглядна змістовність романтич. П. стає фактом духов. історії, але жанр. — продовжує впливати на весь розвиток П. як такої. Це насамперед проявляється в поглибленні ліризациї П., закономірність якої зазначив ще В.Белінський. Але незважаючи на появу навіть лір. П., говорити про її деєпізацію неможливо, про що свідчать такі епіч. за характером тв., як "Сонячна Вірменія", "Золоте століття" Вірменії" О.Ванандеці (Вірменія, XVIII — XIX), "Леґеда про старого мореплава" С.Т.Кольриджа (Англія, XVIII — XIX), "Кому на Русі жити добре" М.Некрасова, "Жених" серболужицького поета XIX — XX ст. Я.Барта-Чишинського, "Війна і мир" В.Маяковського, "Cantos" Е.Паунда (США, XIX — XX), "Країна Муравія" О.Твардовського, "Стіна", "Кров та попіл" Ю.Марцинкявічюса (Литва, XX) та ін.

Ознаками ліризациї П. є використання монтажу з послабленим архітектонічним зв'язком між окр. частинами тв., композиційна асоціативність, просторово-часова фрагментарність, мала сюжетно-

твірна роля фабули, сюжетна інтровертність, словесний полістилізм тощо ("Хмара в штанах" Маяковського, "Дванадцять" О.Блока, "Анна Снегіна" С.Єсеніна, "Шуролов" М.Цветаєвої, "Ейнштейніана" О.Ваїєтиса, "Напередодні" В.Лесича, "Зачарований трамвай" Р.Братуня, "Оза" А.Вознесенського, "Вертеп", "Говорити, мовчати і говорити знову" Г.Чубая та ін.) Загалом суч. історія П. дає підставу для теор. визначення її родових властивостей як переважно ліро-епіч. за своїм характером.

Борис Іванюк

ПОЗИТИВИЗМ (франц. *positivisme*, від лат. *positivus* позитивний) 1. Філософ.-наукознавчий напрямок, що відкидає "метафізику", філософ. спекуляції, вважає: філософія не має права на існування як самостійна наука, а може й повинна лише узагальнювати "позитивні" знання, що їх досягнуто в конкретних науках шляхом опису (не пояснення) та систематизації. Засновником П. був франц. філософ О.Конт (1798-1857). У «Курсі позитивної філософії» він, заперечуючи теологічну і метафізичну форми пізнання, бачив у орієнтації на точні і природничі науки справжню науковість, поширював їх на вивчення явищ культури ("Сусп. явище, як явище людське, безсумнівно повинно бути зараховано до числа явищ фізіологічних") Йому належить і термін П. Серед ін. представників П. найвідоміші: у Франції І.Тен (1828-93), Е.Ж.Ренан (1823-92), в Англії — Г.Спенсер (1820-1903). П. мав значний вплив на методологію природничих і гуманітарних наук, у тому числі фольклористики та літ.-знавства. У худож. лір., театрі та кіно П. став засновком теорії та практики **натуралізму**, **веризму** й **неореалізму**.

2. Напрямок у літ.-знавчих дослідженнях 2-ї пол. XIX ст., який спирався на засади філософ. П. Склалися дві основні тенденції. Сциєнтична, що прагнула до віднайдення та формування універсальних законів літ. розвою; уподібнюючи літ.-знавство (як і ін. сусп. науки) природничим, трактувала лір-у в детерміністичний спосіб. Найвільнішим розпрезентом був Тен (**Культурно-історична школа**). Ін. представник цієї тенденції В.Шерер наголошував на потребі виділяти в лір. *Erebtcs*, *Erlerntes*, *Erlebtes* (успадковане, вивчене, пережите). Друга тенденція була спрямована на філолого-фактографічний опис фактів. Особливе місце посідає франц. позитивіст Брюнетьєр, який найпоширеніше розглядав літ. процес, надто історію жанрів, з позиції дарвінівської еволюційної теорії. На зламі XIX — XX ст. починається негативне ставлення до літ.-знавчого П. Найгостріше виступив проти уподібнення гуманітарних наук (у тому числі літ.-знавства) природничим нім. філософ і культуролог В.Дільтей. Певні елементи П. знайшли розвиток у подальших літ.-знавчих дослідженнях. П. мав значний вплив також на критику.

Юрій Попов

ПОЛІТИЧНА (СОЦІАЛЬНА) КОМЕДІЯ — драм. жанр, сутність якого полягає в сатир. зображенні соц. явищ.

Найдавнішим жанр. різновидом П.к. (і європ. комедії загалом) була ст-аттична **комедія**. Вона мала чітко вироблену структуру, де реаліст. складники поєднувалися з умовно-фантаст., гротескними та пародійними, з напівпубліцистичними автор. відвертими або алюзійними нападами на конкретних осіб і сусп. явища. Ідейний сенс розкривався в прямому вигляді в агоні — сперечанні двох антагоністів (саме тут концентровано викладалася автор. позиція) і в **парабасі** — безпосередніх зверненнях до глядачів, що чергувалися з зображуваними сюжетними епізодами. Зародження ст-аттичної комедії припадає на кін. VI ст. до н.е. (комедії Епіхарма, що не дійшли до нас), розквіт — творчість "батька комедії" Арістофана ("Хмари", "Птахи", "Лісістрата", "Жінки в народних зборах" та ін.). В останні роки життя Арістофана гострота політ. **сатири** в його творчості ослабла (напр., "Плутос"). Сер-аттичній комедії тою мірою, якою ми її знаємо — тексти майже не дійшли — політ. сатира не притаманна. Традиції ст-аттичної комедії, зокрема, використання парабаси, не зникли протягом віків. Елементи політ. сатири час від часу мали місце в пізнійшій європ. драматургії ("Тартюф, або Облесник" Ж.Б.Мольєра, "Безумний день, або Весілля Фігаро" П.О.Бомарше, "Недоросток" Д.Фонвізіна, "Вкрадений лист" Й.Л.Карлжале, "Пані міністерша" Б.Нушича та ін.), але не були вирішальними для формування й розвитку новоєвроп. комедійних жанрів. Лише в XX ст. П.к. знову досягає розквіту в агітаційній драматургії реаліст. умовності (В.Маяковський: "Містерія-буфф", "Клоп", "Лазня"; Б.Брехт: "Кар'єра Артуро Уї", "Швейк у другій світовій війні"; О.Вишня: "Вій", "Запорожець за Дунаєм"; Назим Хікмет: "Чи був Іван Іванович?", "Тартюф-59").

Людмила Волкова

ПОЛОНІЗМИ (новолат. *polonus* — польський) — різновид **варваризмів**: слово чи вислів, що запозичені з польск. мови, або ж створені на її кшталт. В укр. мові П. складають чи не найчисельнішу групу слів чужомов. походження (*пан, перепрошую, повинен, цікавий* тощо). Багато П. в свою чергу походять з нім. мови. Тому їх можна розглядати і як **германізми** (*барва, гетьман, шкода*). Наявність П. в укр. мові спричинена близькістю іст. долі двох народів. П. проникали в різні іст. періоди, за різних обставин. В окр. випадках важко відмежувати П. від давн.-слов'ян., давн.-рус. слів, які, можливо, збереглися в укр. мові (на відміну від рос. мови) під польск. впливом. Вел. кількість П. ввійшла в нар. і літ. мову за часів перебування України в складі Жечі Посполитої (*гетьман, добродій, кроква, лановий*). Третя група П. — слова, що вкорінилися в Зх. Україні, насамперед у Галичині, протягом спільного з поляками перебування в складі Габсбурзької імперії.

Перенасичення П. спричинило тенденції **пуризму**: очищення від них укр. мови. Показова, напр., позиція М.Старицького стосовно мови його іст. роману "Оборона Буші", яку він виклав у листі редакторові журналу "Зоря" В.Лукичу: "Шодо полонізмів, то я їх зуживаю умисне в розмові поляків, щоб обарвити її належним кольором... Такі полонізми, ради окраси мови, я б прохав лишити, бо, якби розмовляв француз, то деякі слова я б лишив французькі, а німцєві — німецькі. Друга річ, коли ведеться розмова від автора чи від русина, там уже полонізми касуйте".

У красному письменстві причини наявності та функціональності використання П. різноманітні. В XVI-XVIII ст. П. виступають як унормований складник літ. мови. Напр., у "Думі пана гетьмана Мазепи": "През незгоду всі пропали, Самі себе звоювали. Нехай вічна буде слава. Же през шаблі маєш право". П. є вагомим органічним складником мови з-укр. письменників XIX — 1-ої пол. XX ст.

Якщо поминути ситуації усвідомленого чи неусвідомленого вживання П., то можна виділити три випадки худож. цілеспрямованого використання П.

1) П. як **екзотизми** — для мов. характеристики дійових осіб — поляків, як от у комедії І.Кочерги "Фея гіркого мигдалю".

Пшемєнський: Моє шанування найпєнькєйшїй панї <...>

Францишка: А може пан хоче кави? Чи венгжїни? <...>

Пшемєнський: Дзенкуєм... як панї знає, я зараз жондїєю в Боростовського.

2) П. як **історизми**, коли П. вживаються й у мові автора чи персонажів — неполяків. Напр., у іст. повісті Б.Лепкого "Кругіж": "До них посполїті пристали і зчинили різню. П'ять хоругвїв шонайкращого в світї війська покотом лягло".

3) Обидві функції можуть поєднуватися. Так, в остаточному тексті роману "Оборона Буші" П. відіграють подвійну роль: історизмів і водночас мов.-нац. характеристики. Напр., П. у мов. партії коронного гетьмана графа Стефана Потоцького: бардзо, кобіти, ойчїзна, пшепрашам.

4) П. — **жаргонізм**: елемент канцелярського жаргону XVII — поч. XIX ст.

Анатолій Волков

ПОРІВНЯЛЬНА МІФОЛОГІЯ — магістральна галузь вивчення **міфів** народів світу, в межах якої досягнуто найбільш відчутних і значних наук. результатів. Завдяки використанню дуже широкого фактичного матеріалу в П. м. вирішуються шерег найрізноманітніших проблем, починаючи від міфу як явища і закінчуючи психологією міфу. П. м. в зв'язку з цим включає в себе й різні напрямки світ. наук. думки.

Вивчення міфів започатковано вже в античності. Основною проблемою, яка вирішувалася в цей період, була спроба визначення зв'язку між раціональним знанням та міфол. оповідкою (власне, з цього починається розвиток

ант. філософії). Найбільш поширеним, домінуючим було алегоричне розуміння міфів. Софісти і стоїки бачили в богах їх персоніфіковані функції, епікурейці вважали, що міфи створені на основі іст. фактів як такі, що відверто підтримують жерців, правителів тощо. Платонівська інтерпретація міфів має філос.-символічний характер. Евгемер (III ст. до н.е.) в міфічних образах вбачав обожнених іст. діячів та героїв. Такий погляд на міфи існував і пізніше, носячи назву евгемеристичного.

В сер. віки христ. теологами були використані всі можливості для дискредитації ант. міфології. При цьому використовувалися або епікурейська й евгемеристична інтерпретації, або ант. божества оголошувалися бісами. Епоха Відродження відтворила інтерес до ант. міфології, вбачаючи в ній реалізацію почуттів і пристрастей емансипованої людини. Домінуючою в розумінні міфів є їх алегорична інтерпретація (трактат Дж.Боккаччо, пізніше — тв. Ф.Бекона та ін.). Величезне значення для вивчення міфів народів світу мало відкриття Америки. Цей факт дав поштовх для пошуку нов. підходів у розумінні міфів як явища, їх типол. рис.

Виникають перші спроби П. м.: Ж.Ф.Лафіто 1724 пише роботу "Звичаї амер. дикунів в порівнянні із звичаями давніх часів", в якій зіставляються давньогрек. культура з культурою пн.-амер. індіанців. Найбільш визначною в цей період є філософія міфа Дж.Віко, викладена в праці "Засади нової науки" (1725 р.), яка започаткувала власне всі майбутні напрямки у вивченні міфів (типи міфічного мислення, психологія міфу, синкретизм тощо). Просвітництво (Вольтер, Д.Дідро, М.Монтеск'є та ін.) у міфах вбачало реалізацію темних забобонів, омани та примітивності. Тому доба Просвітництва з її заг. негативізмом стосовно міфології не могла внести в науку про міф що-небудь істотно вагоме. Цікавою і нов. для свого часу т.з. на міф є філос. концепція Й.Гердера, який розглядає міфи різних народів як космічні феномени, феномени мудрості й нац. своєрідності.

Шеллінг розумів міф як естет. феномен, що займає своєрідне місце між природою та власне мист-вом. У поглядах Шеллінга остаточно оформилася романтич. філософія міфу, було подолане алегоричне трактування міфу на користь символічному. Визначною була праця Я.Грімма "Німецька міфологія" (1835), в якій казка постає як одна із древніх форм людської творчості, як пам'ятник "народного духу", як відображення міфів народу.

Вся 2-а пол. XIX ст. ознаменувала себе протиставленням двох шкіл, що дотримувалися різних принципів у визначенні міфів та різних поглядів на їхню природу та існування. **Міфілогічна школа**, наук. засади якої започаткував Я.Грімм, не розірвавши з романтич. традиціями, широко використовувала методи та надбання порівн. індоєвроп. мовознавства, намагаючись реконструювати індоєвроп. міфологію шляхом етимолог. зіставлень у межах

індоєвроп. мов (нім. вчені В.Шварц, В.Мангард, А.Кун, англ. — М.Мюллер, рос. — Ф.Буслаєв, О.Афанасьєв, укр. — О.Потебня). Мюллер створив теорію, в якій виникнення міфів постає як наслідок "хвороби мови". Згідно з цією теорією, міф виник тоді, коли починає затемнюватись, забуватись первинний зміст метафоричних епітетів, якими первісна людина позначає й називає об'єкти навколишнього середовища та їх властивості. В межах міфол. школи боги постають солярними символами (Мюллер), або образним узагальненням метеорологічних (грозовою) явищ (Кун, Шварц). Міфол. школа стала першою спробою серйозного використання порівн.-іст. індоєвроп. мовознавства для вивчення та реконструкції міфів, і, хоча в подальшому міфолог. вчення цього напрямку було значною мірою кореговане нов. надбаннями індоєвропейстики, і в ньому виявилися хибними теорія "хвороби мови" та зведення міфів до небесних природних явищ, воно посідає визначне місце в історії європ. та світ. науки про міфи.

Другою визначною школою XIX ст. у вивченні міфів була **антропологічна** або еволюціоністська **школа**, засновником якої визнають Е.Б.Тейлора. Її основне ядро склалося в Англії як результат перших наук. досліджень порівн. етнографії. Осн. матеріалом були етнографічні факти архаїчних племен у порівнянні з етнографічними цивілізованих народів (Е.Ланг, Г.Спенсер та ін.).

Виникнення міфів Тейлор пов'язував не з "натуралізмом", а з "анімізмом", ув'язненням про душу, які виникли ще в епоху первісного стану людини внаслідок її роздумів над смертю, хворобами, снами тощо. Міф, на думку Тейлора, виник як результат раціонального, логічного пояснення загадкових для людини явищ. Це було своєрідне ототожнення міфів з "первісною наукою". Але цей метод руйнував міф як такий якраз завдяки тому, що пояснював його як феномен суто раціоналістичний: з одного боку, відбувалося буцімто повне й вичерпне пояснення міфу як феномену, а з ін. — цей феномен руйнувався завдяки процесові самого пояснення.

Значно розширив і певним чином змінив та доповнив знання про міф Дж.Фрезер. Він у основу пояснення міфу поклав не анімізм, а магію, яку вважав універсальною давн. формою світогляду. В теорії Фрезера міф виступав не усвідомленою формою пояснення світу ("первісна наука"), а відображенням древнього ритуального дійства (обряду). Т. ч., міф є своєрідним супроводом ритуалу, ритуал з цієї т.з. займає пріоритетне місце. Величезний вплив на подальший розвиток науки про міф Фрезер мав завдяки своїй феноменальній праці "Золота гілка" (1890), в якій зібрано й досліджено величезний міфічний матеріал народів світу, пов'язаний з аграрними культурами "помираючих" та "воскресаючих" богів. Осмислюючи ці ритуали, Фрезер створює універсальну модель типол. повторюваних у різних кінцях світу міфопоет. картин світу, що притаманні людині на різних стадіях її розвитку (**Міфопоетична модель світу**).

Теорія Фрезера дала поштовх розвиткові й розповсюдженню ритуалістичної доктрини, яка набула найбільш завершеної форми в Кембріджській школі клас. філології (А.Б.Кук, Г.Маррі, Д.Харрісон, Ф.М.Корнфорд). Ця школа вбачала в ритуалі джерело не тільки мист-ва давнього світу, але й ін. форм сусп. свідомості (релігія, філософія тощо). При цьому слід зазначити, що **ритуалізм** віддав данину ще до Кембріджської школи акад. О.Веселовський, запропонувавши ширшу доктрину зв'язку та участі ритуалів у розвитку не лише окр. жанр. форм, мотивів та сюжетів, а цілих родів л-ри, і до певної міри мист-ва взагалі. Ритуалістична теорія в науці про міфи в 1-й пол. XX ст. посідає чільне місце. В багатьох працях відомих вчених (О.Джеймс, Т.Х.Гастер, С.Х.Хук, Ф.Реглан, С.Е.Гайман) ритуалізм набуває з часом гіпертрофованого значення. Напр., положення, що всі тексти, які не вписуються в ритуальне дійство, не є міфами, а текстами ін. жанр. форми (казка, легенда, переказ) (Реглан). Крайнощі в ритуалістичній теорії породили крит. ставлення й оцінки до неї з боку багатьох вчених (К.Леві-Строс, У.Баском, Дж.Фонтенроз та ін.). Так, Е.Станнер на прикладі пн.-австралійських племен показав, що є ряд міфів, які не пов'язані з ритуалом і не походять від нього, і є ряд ритуалів та обрядів, не пов'язаних з міфами.

Помітне місце в науці про міфи посідає **функціональна школа**, яка була започаткована роботою англ. вченого Б.Малиновського "Міф у первісній психології" (1926). Малиновський доводить, що міф у своєму функціонуванні переслідує суто практичні цілі. Його завдання полягає в підтримці культури етносу, передаванні досвіду, підкоренні свавільної свідомості "дикуна" інтересам колективу тощо. Всі ці функції виконуються завдяки апелюванню до надзвичайної реальності праїст. подій, у яких все бере свій початок, якими все пояснюється, завдяки яким існує Всесвіт. Міф, на думку Малиновського, виступає священним текстом і сприймається первісною свідомістю тільки в цьому й ніякому ін. статусі. Підтримка порядку в космосі шляхом обрядових дійств, що повторюються відповідно до космічного ритму, тісно пов'язує міф з обрядом, вказуючи на його функціональне значення (К.Т.Пройс, "Релігійний обряд і міф", 1933).

Представники франц. соціологічної школи (Е.Дюркгейм, Леві-Брюль) при вивченні міфів брали за основу не індивідуальну психологію, як англ. вчені, а психологію соціуму, колективу, вказуючи на специфічні відмінності останньої і вважаючи її виразником колективної, соц. реальності. В межах соціологічної школи розроблялися проблеми походження ранніх форм релігії, її зв'язку з міфом. На перший план висувається тотемічна міфологія, яка пояснює модель родової організації й сама служить підтримці цієї моделі. Особливу увагу при вивченні міфів в XX ст. викликає не стільки сам міф і його функціонування, скільки своєрідність і специфіка

міфічного мислення, тобто модель міфолог. свідомості взагалі. Виходячи із соц. психології, Леві-Брюль, аналізуючи міфи Австралії, Океанії та Африки, доводить, що міфол. мислення відрізняється від наук., воно є дологічним, але зберігає свою логіку, в межах якої міф є достатнім для самого себе, тільки собою пояснюється, тобто міфол. мислення не є алогічним. Міфол. мислення в формах колективних уявлень (міфів) виступає в статусі віри, а не роздумів, тобто світ в уяві "дикуна" виступає єдиним і не має поділу на реальний і надприродний. Леві-Брюль вивів закон співприсутності, якому підкорені колективні уявлення при виникненні асоціації — містичного зв'язку між тотемічним колективом і країною світу, країною світу й рослинами, міфічними тваринами, вітрами, ріками, морями, небом тощо, тобто всім сушим.

Помітний внесок у дослідження міфологічного мислення вніс нім. філософ Е.Кассіре, що став засновником символічної теорії міфа. Міфологія, на його думку, виступає замкненою символічною системою, яка має специфічні властивості й об'єднана своєрідним моделюванням дійсності та функціонування. В цій системі у символічних формах відбувається особлива об'єктивація почуттєвих даних та емоцій. Конкретно-чуттєве мислення, на думку Кассіре, може узагальнювати, тільки стаючи знаком, символом: конкретні предмети і явища можуть ставати знаками ін. предметів та явищ, при цьому не втрачаючи конкретності. Тобто цей процес є процесом символічного замінювання одного ін. Міфічне мислення постає певним кодом, який вимагає наявності дешифруючого коду, ключа. В процесі пошуків цього ключа Кассірею були виявлені фундаментальні структури міфол. мислення й природи міфічного символізму, тобто виявлені закономірності символічного керування дійсністю. Вони пояснюються специфікою міфол. мислення, яке, за Кассірею, не розрізняє реального й ідеального, предмету й образу, тіла і якості; відносини не синтезуються, але отожднюють. Частина функціонально тотожна цілому, весь космос побудований на опозиції "сакрального" (священного, магічного, вічного тощо) та "профанного" (емпіричного, плінного, іст. тощо). Цією своєрідністю міфол. мислення пояснюється міфол. уявлення про час та простір і числа.

Особлива зацікавленість у вивченні специфіки міфол. мислення знайшла своє втілення в роботах нім. психолога А.Вундта, який вважає, що в генезі міфів особливу роль відіграють снобачення, асоціативні ланцюги, афективні стани. Вважаючи афективні стани та снобачення спорідненими з міфами (продукти фантазії), З.Фройд та його послідовники приділяли особливу увагу цій стороні буття людської свідомості. Для Фройда це, перш за все, ідея інфантильного сексуального потягу до батьків протилежної статі, який поступово оформлюється в т.зв. **Едіпів комплекс** і витісняється в підсвідомість, доповнюючись ін.

сексуальними комплексами і знаходячи час від часу реалізацію в сновидіннях тощо. Фройдисти розглядають міфи як пряме відображення цієї психол. ситуації.

Виходячи із символічної інтерпретації міфів та колективних уявлень, швайц. вчений К.Юнг доводив, що, враховуючи спільність у різних видах людської свідомості (міф, сни, поезія), можна вивести колективно-підсвідомі міфоподібні символи-**архетипи**. Архетипи у Юнга — це структури первинних образів колективної неусвідомлюваної фантазії. Проте такий погляд на міф приховує в собі небезпеку звести міф до будь-якої форми людської фантазії (сон, галюцинація тощо). Послідовник Юнга Дж.Кемпбелл ("Маски Бога", 1959-1970) відверто біологізує підходи до наук. аналізу міфології.

Франц. етнолог К.Леві-Строс розробив структуралістську теорію міфу. Визначаючи своєрідність міфологічного мислення, яка виражається чуттєвим рівнем, предметністю та метафоричністю тощо, Леві-Строс доводить, що цей тип мислення здатний до узагальнень, логічного аналізу та класифікації. Основою методу Леві-Строса є поняття структури як сукупності відносин між елементами. Ці відносини є інваріантами, і в той же час змінюваними, тобто структура виступає не сталою й незмінною частиною цілого, а підкоряється певним закономірностям, враховуючи які, можна шляхом перестановки елементів цілого (системи) одержати іншу, а з неї — ще одну тощо. Леві-Строс т.ч. описав логічний механізм первісного мислення на міфічному матеріалі амер. індіанців, виділяючи при цьому бінарні опозиції (теплий — холодний, високий — низький, сирий — варений і т.п.), які, на думку Леві-Строса, є логічним інструментарем для вирішення суперечностей фундаментального характеру шляхом медіації — прогресивної опосередкованості, механізм якої полягає в заміні фундаментальних протиставлень (життя — смерть) менш різким протиставленням (рослинний і тваринний світ), а останню замінюють ще менш різким протиставленням і т.п.

У XX ст. на теренах СРСР вчення про міф внаслідок засилля марксист.-ленінської методології розвивалося етнографами у зв'язку з релігією (з атеїст. т.з.) (В.Богораз, Л.Штейнберг, С.Токарев, М.Шахнович, А.Золотарьов та ін.), а також філологами "класиками", до яких можна віднести В.Проппа, котрий у "Морфології казки" (1928) започаткував структурну фольклористику, розробивши сюжетну модель **чарівної казки** за функціями дійових осіб. Його робота "Історичні корені чарівної казки" (1946) продовжує основні положення структурної фольклористики у співвідношенні казкових мотивів з міфол. уявленнями, первісними ритуалами, обрядами та звичаями, розглядаючи чарівну казку як продукт "деградації" колишніх священних міфів. Великий внесок у науку про міфологію, зокрема, в розуміння міфу як феномена, вніс О.Лосев, один

і найавторитетніших знавців ант. міфології ("Діалектика міфу").

В останні десятиліття привертають до себе увагу дослідження лінгвістів-структуралістів Вяч.Вс.Іванова та В.Топорова, в яких обляється спроби реконструкції найст.-давн. семантики міфології балто-слов'ян. та індоєвроп. міфологем. Використовуючи найсучасніші надбання семіотики, ці вчені працюють із матеріалом неіндоєвроп. джерел. Особливу увагу вони приділяють аналізу бінарних **опозицій**. Є.Мелетинський в роботах з міфології сканд., палеоазійців та при вивченні деяких питань заг. теорії міфу використав також методи семіології.

Ігор Зварич

ПОРІВНЯЛЬНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА.

(порівняльне вивчення фольклору) — сукупність прийомів, способів дослідження народнопоет. творчості, заснованих на зіставленні найрізноманітніших фактів і явищ (жанр систем, текстів, зображувальних засобів і т.д.). Порівняння є найважливішим аспектом роботи фольклориста, в якій би сфері і в якому б напрямку ці роботи не проводилися. Необхідність і плідність порівн. аналізу (**компаративістики**) виявляються при постановці будь-яких наук. проблем і на всіх рівнях, він однаковою мірою слугує завданням власне дослідницьким, едиційно-текстологічним, обліково-класифікаційним. У цьому розумінні П.ф. найуніверсальнішим способом наук. аналізу в фольклористичній і одним з найефективніших шляхів до теор. та іст. узагальнень.

Суч. фольклористика не може обійтись без широкого і систематичного порівняння матеріалу, без співвідношення явищ, що вивчаються, з порівн. даними, без виявлення та вивчення фактів повторюваності, у кінцевому рахунку — без установлення заг. закономірностей та особливостей, а також нац.-специфічних явищ, заг. і локальних характеристик. За визначенням В.Жирмунського, наук. порівняння являє собою "обов'язковий елемент будь-якого іст. дослідження" і належить до області методики, а не методології. "Порівняння — це методичний прийом дослідження, який може застосовуватись з різними цілями і в рамках різноманітних методів". Воно не позбавляє спеціфіки явища, що вивчається (індивідуальної, нац. і т.д.), навпаки, дозволяє встановити її з більшою точністю, на основі подібності і відмінності між явищами.

П.ф. пройшла довгий шлях, склавши неподільну частину вивчення нар. поезії різними наук. школами і напрямками. Відкриття порівн.-іст. методу в мовознавстві і застосування його згодом в галузі міфології і до пам'яток нар. поезії привело в добу **романтизму** (перші десятиріччя XIX ст.) до створення методології **міфологічної школи**. Порівн. аналіз, що здійснювався в рамках цієї теорії і був спрямований, в першу чергу, на реконструкцію найдавніших, спільних для індоєвроп. народів, поет. уявлень, **мотивів**, образів,

а також на виявлення і тлумачення більш пізніх і власне нац. (іст. і побутових) шарів фольклору, мав уже всі риси організованого способу порівн. дослідження в межах докладно розробленого, продуманого наук. методу (бр. В. та Я.Грімми, А.Кун та ін.). Важливу роль в розвитку **теорії запозичень**, т.зв. **мандрівних сюжетів** та ідей **міграціонізму** (Т.Бенфей, почасті О.Веселовський, О.Піпін та ін., в Україні М.Драгоманов) відіграло засноване на нов. принципах і прикладене до нов. для науки матеріалу порівн.-іст. вивчення фолькл. та літ. зв'язків Сх. і Зх. Накопичення порівн. матеріалу в рамках англ. **антропологічної (етнографічної) школи** Е.Б.Тейлора, А.Ланга, Дж.Фрезера та ін. сприяло розвитку в кін. XIX ст. теорії **самозародження сюжетів** (полігенеза).

Відображенням спільних психічних законів і закономірностей дух. життя людства в фольклорі досліджувала **психологічна школа** в фольклористичній (в Німеччині В.Вундта, в Україні — О.Потебня). Комплексний підхід до порівн. вивчення фольклору дав пізніше змогу акад. Веселовському переосмислити і "скорегувати" міграційну теорію Т.Бенфея. О.Веселовський обґрунтував теорію "поліміграціонізму", намагався об'єднати погляди двох шкіл: запозичення й антропологічну. Походження казкових мотивів він пояснював самозародженням (полігенезою), а сюжетів, що об'єднують ряд мотивів, запозиченням. У своїй "Історичній поетиці", заснованій на систематичному зіставленні численних фактів світ. фольклору О.Веселовський відкрив наявність заг. закономірностей іст. розвитку народнопоет. творчості, він заклавав основу для подальшої розробки іст.-типол. теорії, а також для вивчення "еволюції поет.свідомості та її форм" (власне-**історичної поетики**).

Характер наук. порівн. аналізу і предмет П.ф. залежить від проблематики дослідження, від основних практ. завдань того чи ін. напрямку, школи і т.д. Напр., прихильники компаративістичної **фінської** (іст.-географічної) **школи** гол. завдання вбачали в порівн. вивченні **сюжетів**, встановленні "праформ", а разом з цим і "прабатьківщини" запозиченого сюжету і визначенні часу його виникнення, в складанні вказівників казкових типів. Тільки шляхом широких структурно-типол. зіставлень могли бути потім відкриті закономірності побудови, іст. розвитку структур і семантики **чарівної казки** (В.Пропп, Бр. Кербеліте та ін.). Найновіші спроби дослідження цього способу фольклористичного дослідження представниками різних напрямків, в т.ч. структуралістами, показують, що порівняння — єдино можливий шлях реалізації того чи ін. наук. завдання або теорії. Напр., розкриття надзвичайно складної механіки міфічного мислення з характерними для нього безперервними трансформаціями засноване у Леві-Строса від поч. до кін. на здійсненні специфічного порівн. аналізу, що відкриває логіко-міфол. сенс у взаємостунках "конститутованих одиниць" різних **міфів**.

У рамках окр. фольклористичних шкіл порівняння має принциповий характер і строгу методологічну спрямованість, складає певну наук. систему, всередині якої існує певна спадкоємність, що виражається як у передачі накопиченого досвіду та досягнень, так і в подоланні традицій, поступальному рухові, удосконаленні методики і техніки, розширенні факт. бази. В той само час немає підстав говорити про якесь єдине спільне для різного часу і різних напрямів порівн.-іст. методу в фольклористиці... Правильніше казати про різноманітні методи порівн.-іст. вивчення фольклору, що змінюють один одного, борються один з одним, відкидають або виправляють один одного. Вони проявляли себе незмінно в рамках відповідних фольклористичних теорій, що слугували методологічному утвердженню останніх. У всіх випадках методологія П.ф. не замкнена в собі, її компаративістична сутність невіддільна від ширшого комплексу методології фольклору. Враховуючи досвід трад. компаративістики (в області мовознавства, літ.-знавства, етнографії, фольклористики та ін.), В.Жирмунський зробив спробу визначити комплекс єдиних, відносно самостійних завдань і аспектів П.ф., обґрунтувавши вивчення не тільки "впливів" і "запозичень" (компаративістична школа), але також іст.-типолог. збігів, що детерміновані подібними умовами сусп. розвитку. При цьому В.Жирмунський (і його прихильниками -Б.Путиловим, В.Проппом, Є.Мелетинським та ін.) підкреслено визначальну роль й теор. перевагу іст.-типолог. порівняння, яке відкриває заг. закономірності розвитку фольклору, гол. етапи іст.-фольклор. процесу.

Типол. дослідження сприяли подоланню багатьох невиправданих гіпотез про вплив і міграцію сюжетів. Всупереч трад. поглядів (О.Веселовський та ін.), згідно з яким подібність сюжетів як складних багаточленних мотивів завжди вказує на наявність запозичення, Жирмунський висунув та обґрунтував принципове положення про те, що розвиток оповідного сюжету і послідовність мотивів, які його утворюють, "часто мають свою внутр. логіку, що відображає закономірності і зв'язки об'єктивної дійсності і в той же час зумовлена особливостями людської свідомості, котра відображає цю дійсність". Однак, виходячи із запропонованої В.Жирмунським диференціації видів наук. порівнянь (іст.-типолог., іст.-генетичне, іст.-культ., що встановлює міжнарод. культ. взаємозв'язки), зусилля фольклористів інколи зводились до вирішення вихідної дилеми: запозичення чи типол. подібність. Захоплення широкими типол. спостереженнями надавало дещо одностороннього, а інколи й абстрактного характеру дослідженням; нерідко випадали з поля зору живі процеси твор. співробітництва "співтворчості" (П.Богатирьов), взаємообміну крашим худож. досвідом. Цілковито очевидною в таких випадках є необхідність подальших кроків: усвідомлення неоднаковості та градації подібностей, розмежування рівнів типолог.

дослідження. Регіональну **типологію** треба відрізнити від типології більш широкого порядку (В.Гацак). Як показують синхронно-функціональні дослідження П.Богатирьова, рум. фольклориста П.Карамана, розвідки Р.Волкова в галузі сюжетоскладання рос., укр. і білор. **казки**, нов. спостереження укр. фольклористів Н.Шумаді, М.Гайдая, В.Юзвенко, О.Романця та ін., у межах окр. регіонів повторюваність охоплює не тільки найзагальніші, але й конкретні, локальні прикмети розвитку і примножується різноманітними результатами контактних зв'язків, міжетнічної співтворчості: укр.-рос.-білор.; укр.-болг.; укр.-поль., укр.-рум. (молд.) і т.д.

При конкретному дослідженні тв. фольклору, і перш за все подібних і спільних явищ, виясняється необхідність користуватися не одним способом дослідження (іст.-типолог., іст.-генетичним, іст.-культ.), а кількома чи всіма одночасно. Це залежить від того, що фольклор. тв. являє собою складне худож. ціле, яке пройшло довгий шлях розвитку і в якому проявилися й пережитки давн. спадщини (**архетипи** худож. культури) і сліди запозичень або впливів, і заг. функціональні закономірності розвитку нар. творчості. Варті уваги роботи Путилова про слов'ян. **балади**, В.Гацака про героїчний епос різних народів, в т.ч. про укр. **думи**. Барага про сх-слов'ян. **казки**, К.Григаса, Е.Жокаре про паралелі в латис., лит. і рос. прислів'ях і приказках, М.Плісеського про взаємозв'язки укр. і рос. нар. епосу, Г.Бостана і Гацака про типол. співвідношення і взаємозв'язки рум. (молд.), укр. і рос. фольклору контактних зон Карпатсько-Дністровського регіону та ін. Систематичне, комплексне вивчення фольклор. ситуації дифузійних зон на фоні заг. типолог. універсалії та іст. (етнічної) спорідненості усно-поет. традицій із врахуванням суттєвих особливостей часу і місця (як підкреслив суч. франц. фольклорист П'єр Сентів) повинно сприяти подальшій конкретизації практичних завдань і методичних принципів П.ф.

Обов'язкова умова систематичних досліджень — виявлення різних співвідношень нац.-специфічних характеристик з локальними, регіональними особливостями і з заг.-типолог. явищами. Не тільки на рівнях жанр. систем, текстів, сюжетів, мотивів, але також на рівні мікроструктур (поет. констант, що відображають в силу "внутр. твор. енергії", і, звичайно, зовн. чинників, глибинні худож. зрушення), треба шукати найбільш суттєві показники спільності, подібності (аналогії) і, особливо, специфіки нац. фольклор. культур.

Ін. актуальні завдання П.ф.: а) проникнення в глибинний зміст текстів, розкриття їх "худож. змісту" (Пропп) в усій його різноманітності; тут ефективні результати дає застосування структурно (і системно) типол. порівняння; б) вивчення історії окр. пам'яток нар. поезії, процесу фольклор. творчості в масштабах народу (нації), **регіону, зони** (етнічної групи) і т.д.; в) вивчення заг. закономірностей фольклор. творчості, виявлення універсалій, встановлення меж і специфіки дії тих

або ін. законів фольклору (закон життя фольклор. традиції, його трансформації, закон жанроутворення, сюжетоутворення, якісної еволюції образних систем (іст. поетики), розвиток функціональних зв'язків і семантики та ін.).

Григорій Бостан

ПОРІВНЯЛЬНЕ ВІРШОЗНАВСТВО —

розділ заг. віршознавства, орієнтований на порівн. дослідження нац. систем версифікації для встановлення їх генетичної, іст. або типолог. схожості. З П.в. межує зіставлювальне віршознавство, яке співвідносить контрастні системи версифікації з метою знаходження їх неподібності.

Предметом вивчення П.в. є насамперед система (або системи) віршування, що охоплює нац. л-ри, створені генетично спорідненими мовами, напр. **аруз** у тюркомов. ліриці. До предмету П.в. належать і системи віршування різних нац. л-р, які мають між собою прямі контакти, тобто спільного літ. регіону, що зумовлює іст. закономірні процеси взаємо впливу, засвоєння однією поет. культурою ін. (трансляція та рецепція) тощо. Напр., укр. фольклорист Ф.Колесса довів, що Богдан Залеський увів у поль. лірику нові строфи та вірш. розміри під впливом укр. нар. поезії ("Українська народна ритміка в поезії Богдана Залеського", 1900); М.Трубешкою встановив, що О.Пушкін у "Піснях західних слов'ян" використав серб. епіч. вірш ("До питання про вірш "Пісень західних слов'ян" Пушкіна", 1937); Р.Якобсон виявив вплив поль. римування на укр., а через нього — на рос., зокрема, це стосується зумовленої постійним, на передостанньому складі у словах, наголосом в поль. мові — заборони чоловічої рими, яка трималася аж до поч. XIX ст., незважаючи на поет. авторитет М.Ломоносова та Г.Сковороди, які активно вводили її в свої тв. І.Ралько довів застосування "акцентника шевченківського типу" (14-складовий двоакцентний вірш — коломийковий) в акцентних віршах білор. поета Я.Купали; М.Сулима описав іст. міграцію **сапфічної строфи** в поезії європ. регіону до появи її в Україні в кін. XVI — на поч. XVII ст., а через неї — і в серб. та хорв. у XVIII ст. тощо.

У предметне коло П.в. входить і вивчення типолог. властивостей вірш. мови як такої, її різних рівнів та окр. елементів. Так, Дж.Ф.Дейвіс у надрукованій 1830 доповіді "Про поезію китайців" констатує подібність кит. граматико-синтаксичного паралелізму з давн.-гебр. (біблійним); В.Жирмунський у праці "Ритміко-синтаксичний паралелізм як основа давньотюркського народного епічного вірша" (1964) зробив порівн. аналіз ряду давн. літ. пам'яток (киргиз "Манас", узб. "Алпаміш", фінно-угор. епос народів уральської мовної сім'ї та тюрк. казки про богатирів) і дійшов висновків щодо їх типолог. близькості (силабичний характер вірша, наявність тирад, тобто прастрофічних форм з характерними для них інтонаційно-синтаксичною замкнутістю та єдністю змісту).

Глобальною проблемою П.в. є **моделювання** генеалогічного дерева вірш. систем. Виникнення цієї проблеми збігається з початком власної історії П.в., яке стало розвиватися у зв'язку з поширенням компаративістичного методу в гуманітарних науках, перш за все — в лінгвістиці. Так, до перших спроб віднайдення заг. іст. знаменника всіх індоєвроп. просодичних систем належать зіставлення ант. та інд. метрики, які було проведено Т.Бергмом, Г.Узенером та ін. з використанням у ролі "контрольного аналогу" іст. досвіду нім. віршування. Пізніше А.Мейє вдалося визначити основні характеристики індоєвроп. метрики в процесі порівняння давн.-інд. (ведичних) вірш. розмірів з давн.-грец. нар. (пісенними та декламаційними). Зокрема, франц. вчений встановив спільний для них принцип силабізму ("Індоєвроп. джерела грецьких метрів", 1923). У 2-й пол. XX ст. було доведено виникнення з індоєвроп. вірша загальнослов'ян. (Р.Якобсон), кельт. (К.Воткінс), давньітал. сатурнійського (Т.Коул) та ін., а М.Гаспаровим реконструйовано гіпотетичний індоєвроп. вірш ("Нарис історії європ. вірша", 1989).

Для вирішення цієї та ін. проблем і завдань, що пов'язані з предметом свого дослідження, суч. П.в. спирається на принципи та положення компаративістичного літ.-знавства, використовує досвід культурології, фольклористики, археології, сусп. історії та ін. наук гуманітарного циклу, а також застосовує методи іст., структуралістичної та генеративної поетик. У свою чергу теор. здобутки та практичні доробки П.в. збагачують суміжні літ.-знавчі дисципліни, перш за все **історичну поетику та перекладознавство**

Борис Іванюк

ПОРІВНЯЛЬНИЙ МЕТОД або **ПОРІВНЯЛЬНИЙ ПІДХІД** — один з гол. наук. методів,

що шляхом порівняння встановлює **спільне, особливе та окреме** в досліджуваних явищах, в закономірностях їх розвитку. П.м. широко використовується у гуманітарних науках: мовознавстві, історії, етнографії, фольклористиці тощо. У літ.-знавстві поряд з терміном П.м. вживається в дуже близькому значенні термін **компаративізм**. Різновиди П.м.: 1) **зіставний підхід** — просте встановлення суті різних об'єктів; 2) **типологічний підхід** — пояснення подібностей однаковими чи подібними умовами генези та розвитку; 3) **генетичний підхід** — пояснення близькості явищ спільністю походження 4) **контактологічний підхід** — пояснення подібностей рецепцією, взаємо впливами досліджуваних об'єктів.

Анатолій Волков

ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ МОВОЗНАВСТВО (порівняльно-історичний, порівняльно-генетичний, компаративний метод у мовознавстві) — система наук.-дослідницьких прийомів, що

використовуються при вивченні споріднених мов

для відновлення картини іст. минулого цих мов з метою розкриття закономірностей їх розвитку, починаючи від мови предка.

Виникнення П.-і.м. зумовлене двома об'єктивними фактами — матеріальною подібністю мов та нерівномірністю їх розвитку. Подібність мов — наслідок походження зі спільної мов. основи, яку за традицією називають прамовою. Нерівномірність розвитку мов спричиняється до того, що одні і ті ж елементи в одних споріднених мовах можуть зберігатися, а в ін. змінюються. Напр., граматична будова англ. мови розвивалася швидше, ніж нім., звук. система слов'ян. мов — інтенсивніше, ніж балт., морфологія іменника в болг. зазнала більш суттєвих змін, ніж в укр., а дієслова — навпаки. Створюється своєрідна іст. перспектива, стає можливим порівнювати те, що є, з тим, що було. При цьому порівн. складник П.-і.м. є його засобом, а метою методу є історія мови, її минуле.

Ідея спорідненості мов формувалася протягом XVI — XVIII ст., і лише в 1-й чверті XIX ст. було знайдене пояснення спорідненості і розроблено метод вивчення споріднених мов. Засновниками П.-і.м. є дан. мовознавець Р.Раск, нім. лінгвісти Ф.Бопп і Я.Грімм, чех Й.Добровський, словак П.Й.Шафарик та рос. мовознавець О.Х.Востоков. Майже одночасно і взаємозалежно ці вчені на матеріалі індоєвроп. мов визначили критерії спорідненості і використали порівняння як метод вивчення історії споріднених мов. Наступні покоління мовознавців різних країн взяли участь у вдосконаленні цього методу. Крім індоєвроп. мов, у сферу дослідження залучалися все нові групи мов. П.-і.м. визначив розвиток мовознавства XIX ст. і став найвизначнішим його досягненням.

П.-і.м. ґрунтується на низці вимог, додержання яких підвищує надійність його висновків.

1. Необхідно враховувати всі різновиди мов — живі і мертві, літ.-писемні і розмовно-діалектні.

2. При порівнянні йти від близькоспоріднених до ін. мов тієї ж мов. сім'ї.

3. Визнавати більш давн. спільні на кожному етапі порівняння форми.

4. Спорідненими вважати ті мови, між якими існують закономірні відповідності у звуковому складі і значенні коренів слів і афіксів.

П.-і.м. використовує такі основні прийоми: 1) порівняння значущих мов. одиниць; 2) доказ їх генетичної тотожності; 3) виявлення приблизних хронологічних відношень між порівнюваними елементами; 4) відновлення первісного виду фонем, морфем або слова назгал.

1. Для порівняння беруться слова найважливіші для спілкування, які існували вже в далекі часи. До таких слів належать ті, що означають важливі поняття і явища природи, назви деяких тварин і рослин, частин тіла, терміни спорідненості, назви древніх трудових процесів, зв'язь і продуктів праці, особові займенники і числівники першого десятка та ін. стійкі й етимологічно надійні лексичні елементи. По можливості необхідно виключити

випадкові звук. збіги (міжмов. омоніми), факти запозичення і мов. змішування. Напр., порівнюючи лат. слово *hostis*, давньорус. *гость* і готське *gasts* можна припустити, що ці слова генетично тотожні, походять з одного джерела. Генетична тотожність зовсім не означає обов'язкового повного збігу мов. звучанням і значенням, звичайно йдеться про співзвучні й однакові або близькі за значенням слова і морфем.

2. Щоб довести генетичну тотожність порівнюваних слів, необхідно встановити закономірні звук. і структурні відповідності між ними. Вчені довели відповідність *h* в латині і *g*, *g* в давньорус. і готській мовах, *o* в латині і давньорус. мовах і *a* в готській; лат. *hortus* сад, город, давньорус. *город* і готське *gards* двір, дім (нім. *Garten* — сад); лат. походження давньорус. *ночь* і готське *nahts*. Суворе врахування регулярних звук. відповідностей звільняє від сваволі при відборі фактів та у висновках. Знання цих відповідностей дозволяє зіставляти й такі слова, які далеко розійшлися за значенням, напр., укр. *берег* і нім. *Berg* — гора, укр. *стіна* і нім. *Stein* — камінь.

3. Відносна хронологія означає те, що певний факт передував ін. або відбувався після нього (перша і друга палаталізація задньоязичних приголосних у слов'ян. мовах, перший і другий перебіг приголосних в герм. мовах і т. п.). Прийом відносної хронології допомагає уникнути помилок при відновленні картини минулого споріднених мов.

4. При реконструкції первісної форми слова використовується прийом зовн. реконструкції, який за суттю становить собою сукупність вже описаних прийомів. Отже, реконструйована індоєвроп. форма слова *гість* має вид *ghostis*. Такі відновлені вихідні форми слова називаються **архетипами** і позначаються особливим знаком — зірочкою (астериск), який вперше запровадив А.Шляйхер. Формула реконструкції, тобто "форма під зірочкою" є узагальненим зображенням існуючих відношень між фактами порівнюваних мов. Відновлена ж за допомогою формул реконструкції прамова. схема слугує лише як точка відліку на певній хронологічній площині при вивченні історії мови. Ця схема дає можливість наочніше уявити історію розвитку конкретних груп споріднених мов або окр. мови.

П.-і.м. має деякі обмеження і недоліки. Відзначимо з них:

1. Цей метод малоефективний при вивченні ізольованих мов (баскська, корейська, японська).

2. Можливості цього методу залежать від кількості матеріально-споріднених рис всередині тієї або ін. мови.

3. За допомогою цього методу важко встановити паралельні процеси, що виникали в споріднених мовах незалежно одна від одної, а також ті зміни, що були зумовлені контактами мов у давнину.

4. Реконструйовані архетипи даються в одній хронологічній площині, хоч насправді вони могли існувати неодноразово.

5. Мов. розбіжності зводяться до ідеальної однаковості, до єдиної праформи без врахування діалектних відмінностей і самій прамові.

6. Найвизначніші досягнення П.-і.м. пов'язані з вивченням фонетики і морфології. Методика ж вивчення лексики, семантики та синтаксису розроблена недостатньо і не дає очікуваних результатів.

Однак П.-і.м. цими недоліками не знецінюється. без нього не може бути історії мови. Вчені враховують ці недоліки і досить успішно долають їх. На допомогу приходять ін. методи вивчення історії мови (внутр. реконструкція, лінгв. географія, лексикостатистичне датування мов та ін).

Під безпосереднім впливом П.-і.м. сформувався один з аспектів порівн.-іст. дослідження міфології, фольклору та л-р — іст.-генетичне порівняння, яке розглядає подібні явища як наслідок спільного їх походження, генетичної спорідненості й пізніших іст.-зумовлених розходжень.

Див. **Міфологічна школа**

Володимир Федоріщев

ПОСТМОДЕРНІЗМ (англ. *postmodernism*, від лат. *post* — після, та франц. *modernisme*) — те, що відбувається після **модернізму** — етап розвитку зх. цивілізації, що за визначенням А.Тойнбі, настав після Нов. часів (*Modern Ages*, 1475-1875), після 1875 — *Postmodern Ages*.

Уперше поняття П. з'являється в роботі Р.Панвіція "Криза європейської культури" (1917), що була написана під впливом ідей Ф.Ніше. Вчений вводить поняття "постмодерної людини", реагуючи на нішеанське твердження про "патологічний Модерн". 1930 р. поняття П. з'являється в літ.-знавстві. Федеріко де Оніз визначає ним період розвитку іст. та лат.-амер. лір. 1905-14 рр., що був переходом від модернізму до ультрамодернізму. Однією з найрозробленіших у 70-х рр. XX ст. була постмодерністська теорія архітектури (Ч.Дженкс та Р.Стернея "Розквіт постмодерністської архітектури", 1977).

Теоретики П. підкреслюють кризовий характер постмодерністичної свідомості, вважаючи, що своїм корінням вона сягає доби зламу природничо-наук. уявлень рубежу XIX-XX ст. (чи навіть глибше), коли було суттєво підірвано авторитет як позитивістських наук, знань, так і раціоналістично обгрунтованих цінностей буржуазної культ. **традиції**.

Значний внесок у розробку теорії П. зробили франц. філософи-постструктуралісти М.Фуко, Ж.Ф.Ліотар, Ж.Дерріда. У працях "Постмодерністський стан" (*La Condition postmodern. Rapport sur le savoir*, 1979) та "Пояснення постмодернізму" ("*Le Postmodern explique aux enfants*", 1988) "доба постмодерну" характеризується Ліотаром як ерозія віри у "великі метаоповіді" (цим терміном і його похідними "метаісторія", "метадискурс" він означає всі

"роз'яснювальні системи", що організують буржуазне сусп-тво і слугують засобом виправдання; релігія, історія, наука, мист-во, "будь-яке знання"), котрі об'єднують і "тоталізують" уявлення про сучасність. Переробивши концепцію Фуко та Ю.Габермаса про "легітимізацію" "знання", Ліотар розглядає будь-яку форму вербальної організації цього "знання" як специфічний тип **дискурсу**-оповіді. Кінцева мета цієї "літературно" витлумаченої філософії — надання завершеності "знанню". На цьому шляху зазвичай і породжувалися оповідно організовані філос. "оповіді" та "історії", завданням яких буда організація власного "метадискурсу про знання". Основними принципами філос. думки Нов. часу Ліотар називає "вел. історії", тобто гол. ідеї людства: гегелівську діалектику духу, емансипацію особистості, ідею прогресу, уявлення Просвітництва про знання як засіб встановлення заг. щастя тощо. Характеризуючи науку постмодерну, Ліотар твердить, що вона перейнята пошуками нестабільностей, як напр., "теорія катастроф" франц. математика Р.Тома. Амер. літ.-знавець Ф.Джеймсон дає дещо ін. тлумачення поняттю "метаоповідь", застосовуючи терміни "вел. оповідь", "домінантний код", стверджуючи, що "оповідь" — це не стільки літ. форма чи структура, скільки "епістемологічна категорія", яка може витлумачуватись як одна з абстрактних координат, всередині яких ми пізнаємо світ, як "позбавлена змісту форма".

Постмодерністичне розуміння історії ґрунтується на ідеї дисконтинуальності Фуко, висунутої всупереч ідеї лінійного руху історії. Якщо модернізм трагічно переживає крах образу "щасливого сусп-тва" в майбутті, то П. сприймає майбуття лише в зв'язку з апокаліптичністю екологічної та ядерної катастроф. З ідеями Фуко співвідноситься також концепція Дерріда про деконструкцію, яка заперечує гол. тезу європ. філос. мислення — логоцентризм. (Сам термін "деконструкція" був запропонований М.Гайдеггером і введений в обіг 1964 Ж.Лаканом). Ідея деконструкції передбачає, що в сучасності ніхто не знає, як саме відбуватиметься далі еволюція. Людина ж проживає сучасне як відкриту можливість. Деррідеанська деконструкція, являє собою аналіз трад. бінарних опозицій, мета якого полягає не в зміні місць цінностей цих опозицій, а в порушенні чи знищенні їхнього протиставлення, обрублітвізації їхнього зв'язку (*Derrida D. De la grammatologie*, 1967).

В постіндустріальному зх. сусп-ві П. став реакцією на деіндивідуалізацію, характерну для масового сусп-тва, у країнах Сх. Європи та на постсовєтському просторі — на деіндивідуалізацію тоталітаризму. Домінанта П. — абсолютний пріоритет окр., інакшого над універсальним, особистості — над системою, людини — над державою. П. зачіпає глобальну за своїм масштабом сферу, бо стосується не стільки світогляду, скільки світовідчуття, тобто тієї царини,

де на перший план виходять не раціональна, логічно оформлена філософська рефлексія, а глибоко емоційна, внутр. відчута реакція суч. людини на навколишній світ. За Лютаром, гол. властивість П. полягає в розпаді єдності, в множинності як гол. умові існування. Постмодерністична свідомість (менталітет) антидогоматична і плюралістична: її гол. прикмета і внутр. джерело руху — сумнів, відмова від альтернативного вибору (або — або) на користь широкого спектру рівноправних рішень (і — і). Не віддаючи перевагу жодним трад. культ. моделям, П. здатний черпати з будь-яких духов. надбань. При цьому тотальна іронічність погляду не тільки вирізняє П. від попередніх етапів, а й не дозволяє заходити у пафос, заперечує об'єктивність оцінок і створює передумови для подальшого вибору, бо П. не є кінцевим продуктом свідомості, а лише періодом у процесі розвитку людського духу.

Проблема П. як цілісного феномену суч. мист-ва лише на поч. 80-х рр. була поставлена на порядок денний. Для об'єднання численних "постмодерністів" в одну вел. течію слід було віднайти єдину методологічну основу та однорідні засоби аналізу. Виявленню постмодерних паралелей у різних видах мист-ва було присвячено спеціальне число ж. "Critical Inquiry" (1980). У працях теоретиків П. було радикалізовано гол. постулати постструктуралізму і деконструктивізму і здійснена спроба синтезувати протилежні заг. філос. концепції постструктуралізму з практикою Йельського деконструктивізму, спроекціювавши синтез на царину суч. мист-ва П. Дослідники (І.Гассан, Д.Лодж, А.Вайлд, К.Батлер, Д.Фоккема, Ю.Габермас, У.Спанос) обґрунтували цей синтез як "нове бачення світу", "постмодерністську чуттєвість". У ній вбачали заг. знаменник "духу доби", що породила П. як естет. феномен. Стосовно л-ри П. виділяється як специфічний "стиль письма", що сформувався під впливом певного "епістемологічного розриву" зі світоглядними концепціями модернізму. Існує широкий спектр думок щодо характерних ознак П. Гассан виділяє серед його основних рис "іманентність" і "невизначеність", стверджуючи, що тв. цього напрямку в мист-ві виявляє тенденцію до "мовчання", тобто "з метафізичної т.з." нічого не здатні сказати про "кінцеві істини". У той же час Вайлд вважає, що найголовнішою ознакою П. є специфічна форма "коригуючої іронії" стосовно всіх життєвих проявів. Згідно Лоджа, який розробив переважно теорію літ. П., визначальною властивістю постмодерністичних **текстів** виявляється той факт, що на рівні оповіді вони створюють у читача "непевність" у ході її розвитку. Стилістика П. диктується його світобаченням, світоглядно-естет. основою чи, як висловлюється Фоккема, "епістемологічними передумовами". Для Фоккема П. — передусім особливий "погляд на світ", відмічений переконанням, що будь-яка спроба сконструювати "модель світу" — як би вона не зумовлювалася "епістемологічними сумнівами" — безглузда, продукт тривалого процесу

"**секуляризації**" і дегуманізації". На відміну від модернізму, що є експериментальним траг. мист-вом відчуженого індивідуума, П., як правило, мист-во трагікомічне або фарсове, не тільки іронічне й пародійне, а й самоіронічне та самопародійне. Наріжним каменем творчості стає радикальна іронія, яка вел. мірою має підґрунтям **екзистенціалізм**, доробок контркультури, засоби мас-медіа.

Постмодерністська худож. л-ра утвердилася, пройшовши етапи **нової критики**, "нового роману", **драми абсурду**, вона спирається на новітні культурологічні, літ.-знавчі, лінгво-філос. іст.-соціологічні штудії з П., **семіотики**, **деконструктивізму** тощо, основна спрямованість яких — перегляд сталих понять, законсервованих суджень, концепцій та дефініцій. Постмодерністична творчість являє собою естет. плюралізм і амбівалентність на всіх рівнях: повноту уявлень без оцінок, культурологічне метапрочитання і співтворчість митця і реципієнта, синкретизм, міфол. мислення, твор. використання будь-яких **традицій**, ігнорування причинно-наслідкових зв'язків при конструюванні тв., опертя на принцип **гри**, інтертекстуальність. Уривки культ. кодів, форму, фрагменти соц. ідіом — всі вони поглинуті **текстом** і перемішані в ньому. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів: вона становить спільне поле анонімних форм, походження яких зрідка можна виявити, несвідомих чи автоматичних, поданих без лапок, цитат. Канонічне формулювання дав Р.Барт: "Кожний текст є **інтертекстом**, ін. тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш пізнаваних формах. Кожний текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат (*Barthes R. Encyclopedia universalis*. — Paris. 1973. Vol. 15). Введений франц. дослідницею Ю.Крістевою, термін інтертекстуальність став одним із основних принципів постмодерністичної критики (діалогу між текстами), визначаючи й те світо- й самопочуття суч. людини, яке отримало назву "постмодерністська чуттєвість". Справжній смисл цієї операції стає ясним лише в контексті теорії знаку Дерріди. Положення, що історія і сусп-тво можуть бути прочитані як текст, спричинило сприйняття людської культури як єдиного інтертексту, котрий би слугував передтекстом для будь-якого тексту, що з'являється знову. Ін. важливим наслідком уподібнення свідомості тексту було інтертекстуальне прочитання суверенної суб'єктивності людини в текстах-свідомостях, які складають "вел. інтертекст" культ. традиції. "Для суб'єкта, що пізнає, інтертекстуальність, — за словами Крістевої, — це ознака того способу, яким текст прочитує історію і вписується в неї". Франц. учений Ж.Женетт у кн. "Палімесіти. Література в другому ступені" (1982) запропонував класифікацію різних типів взаємодії текстів: 1) інтертекстуальність як співприсутність у одному тексті двох чи більше

текстів (цитата, **алюзія**, **плагіат**); 2) паратекстуальність як відношення тексту до свого **заголовку**, післямови, **епіграфу**; 3) метатекстуальність як коментуюче й часто крит. посилання на свій передтекст; 4) гіпертекстуальність як осміяння і **пародіювання** одним текстом ін.; 5) архітекстуальність як жанр зв'язок текстів.

Суч. письменникам постмодерністичної орієнтації притаманний високий ступінь теор. саморефлексії, наявність автор. коментаря. Усе, що зветься "постмодерністським романом" (Дж.Фаулза, Дж.Барта, Р.Сюкеніка, Ф.Соллерса, Х.Кортасара та ін., містить досить розлогі міркування про процес написання тв. Вводячи в тканину оповіді теор. пасажи, письменники постмодерністської орієнтації незрідка апелюють безпосередньо до авторитету Р.Барта, Дерріди, Фуко, Еко та ін. "апостолів" П.

П. спирається на внутр. джерела руху, вбачаючи їх у дуалістичній природі, діалогічності самих явищ. П. часто розглядають як своєрідний худож. код (М.Бредбері), тобто як звід правил організації "тексту" тв. Складність такого підходу полягає в тому, що П. з формального боку виступає як мист-во, що свідомо заперечує будь-які правила і обмеження, вироблені попередньою культ. традицією. Тому як основний принцип організації постмодерністського тексту Фоккема називає "нонселекцію", яка узагальнює різні способи творення ефекту зумисного оповідного хаосу, фрагментованого дискурсу про сприйняття світу як розірваного, відчуженого, позбавленого смислу, закономірності й впорядкованості. Найхарактернішою ознакою є злиття трагедії й **фарсу**, **іронія** й самоіронія, **пародія** й самопародія. П. звертається до метаоповіді лише у формі пародії, яка існує у формі "подвійного кодування", постійного пародійного зіставлення двох (чи більше) "текстуальних світів", під якими розуміються худож. стилі. Специфічна властивість постмодерністської пародії отримала назву **пастіш**, який є основним модусом постмодерністського мист-ва (від італ. *pasticcio* — опера, складена з уривків ін. опер, суміш, попури, **стилізація**). На думку Гассана, завдяки самопародії письменник намагається боротися з "облудною за своєю природою мовою", пропонуючи імітацію роману його автором, який, у свою чергу, імітує ролю автора... пародіює сам себе в акті пародії". "Іронія, метамовна гра, переказ у квадраті" — таке визначення дає П.Еко. Так, амер. П. вільно оперує фрагментами вестерна або кліше бойовиків, роз. концептуалізм — штампами **соціалістичного реалізму**.

Найпоширенішими образами-знаками П. стають **карнавал**, лабіринт, бібліотека, божевільня, хаос, полісемантичність яких є очевидною, заг.визнаною. Металітературність стає однією з ознак П., який схильний до цитування й самоцитування, часом оперуючи цілими блоками семантичних цитат. А.Роб-Грїє назвав постмодерністську прозу "цитатною л-рою".

Зануреність у культуру аж до повного в ній розчинення приймає різноманітні форми аж до роману-цитати (Ж.Ріве "Панянки з А.", 1979), який складається з 750 цитат, запозичених з 408 авторів. Проте основною метою П. є не компоновка цитат у певну структуру чи створення **колажу**, а їхня переоцінка. У колажі, на відміну від модернізму, всі фрагменти предметів залишаються незмінними, нетрансформованими в єдине ціле.

Піком П. в Америці стають 1960-70 рр., коли набуває розквіту "чорний гумор" (Дж.Барт, Дж.Данліві, Д.Бартельм, В.Геддіс, К.Кізі, Дж.Хеллер, Т.Пінчон та ін). В країнах Лат. Америки це Х.Кортасар, Х.-Л.Борхес. У 80-і роки явище й термін поширюються на европ. л-ри (М.Бредбері, Фаулз, Еко). А з сер. 80-х рр. — і на л-ри Сх. Європи — С.Мрожек (Польща), М.Кундера (Чехія), П.Ярош, Л.Баллек, П.Віліковський (Словаччина), М.Павич (Сербія). В рос. л-рі з П. пов'язана творчість С.Соколова, В.Нарбікової, Вікт.Єрофеева, Д.Прігова та ін. В укр. літ. зародки постмодерністських тенденцій можна віднайти в "хімерній" прозі (іронічність укр. менталітету проявилася ще в "Енеїді" І.Котляревського), в творчості В.Дрозда, П.Загребельного, Є. Гуцала, молодій поезії 90-х рр. ("Бу-Ба-Бу"), романістиці Ю.Андруховича ("Рекреації", "Московіяда", "Перверзія"), В.Єшкілева, О.Забужко.

Ряд теоретиків (Еко, Лодж, Д.Затонський) вважають неминучим появу феномену П. за будь-якої зміни культ. епох, коли відбувається злам однієї культ. парадигми і виникнення на її уламках ін. ("Дон Кіхот", "Гаргантюа і Пантагрюель", "Тристам Шенді" тощо). Відчуття вичерпаності ст. і непередбачуваності нов., контури якого неясні й не обіцяють нічого певного та надійного і робить П., де цей настрій виразився яскравіше за все виразом "духу часу" кін. ХХ ст.

Тамара Денисова,
Галина Сиваченко

ПОТІК СВІДОМОСТІ (англ. *stream of consciousness*) — один з худож. засобів проникнення у внутр. життя персонажа, прагнення найбільш адекватно відобразити в літ. тв. складний процес розумової діяльності людини, який містить елементи раціонально-свідомої, емоційно-чуттєвої та інтуїтивно-підсвідомої активності. П. с. має на увазі безпосереднє фіксування роздумів, переживань, почуттів, спогадів, зовн. вражень, відчуттів, свідомих та підсвідомих асоціацій, усвідомлених і неусвідомлених бажань, настроїв, інтуїтивних осянь тощо при мінімальній ролі автора, що їх упорядковує. Завдання ускладнюється тим, що процес мислення здійснюється в образах, передача яких у графічній формі слів досить приблизна ("думка висловлена є неправда" Ф.Тютчев). Завдання автора — максимальне зменшення "шілини" між образним, асоціативним переривчастим мисленням і його

словесним втіленням. Метафора "потік", "ріка" найбільш точно відображає дискретний і в той же час безперервний процес розумової діяльності. Термін П.с. був уведений в наук. ужиток амер. філософом і психологом В.Джеймсом, який у кн. "Наукові основи психології" (1890) дав таке визначення П.с.: "Ми то бачимо, то чуємо, то розмірковуємо, то бажаємо, то згадуємо, то очікуємо, то любимо, то ненавидимо... Кожна думка, яку ми маємо в даний момент про даний факт, строго кажучи, єдина і тільки носить подібність споріднення з ін. нашими думками про той самий факт".

Пильну увагу до складності та суперечливості діяльності людського розуму проявив ще Л.Стерн. У романі "Життя та міркування Трістрама Шенді" (1767) він уперше показав не зовн., а внутр. "авантюру" — складний та заплутаний процес мислення, асоціативний характер пам'яті тощо. Значний внесок у поглиблення психол. аналізу зробили автори таких жанрів, як епістолярний роман (С.Річардсон, Й.В.Гьоте), роман-сповідь (Ж.Ж.Руссо), *есе*, *щоденник*, зб. *афоризмів* та *максим*.

Письменники XIX ст. досягли особливих успіхів у аналізі людської психіки. Вже романтики виявили пильний інтерес до проникнення у складну "діалектику душі". Б.Констан відзначав: "Почуття людини неясні та суперечливі; вони складаються з численних мінливих вражень, що вислизують з-під спостереження, і слова, завжди занадто грубі та занадто загальні, можуть, звичайно, їх називати, але не здатні їх визначити." Ф.Стендаль, який описав складний процес "кристалізації" любовних переживань, М.Гоголь з його "звітом відчуттів", "внутр. монолог" Л.Толстого і особливо засіб "невласне прямої мови" Г.Флобера знаменували собою новий етап у поглибленні психологізму. Першою спробою в душі власне П.с. був роман Ж.Дюжардена "Лаври зірвані" (1887). Більшою чи меншою мірою використали цей засіб Г.Джеймс, Дж.Мередіт, Дж.Мур, Дж.Конрад, Ж.Гюїсманс. П.с. стає вже не засобом, а складовою манерою, технікою писання в поезії *символізму* та літ. *імпресіонізму*.

Найбільше застосування знайшов П.с. в XX ст. в М.Пруста, Г.Стайна, В.Вулфа, А.Белого та ін. Суттєву роль в філософ.-психол. обґрунтуванні цього засобу зіграли теорії А.Бергсона, З.Фрейда, К.Юнга, які висунули підсвідомі, іраціональні моменти буття людини на перший план — П.с. якраз і базується не на свідомо-упорядкованій розумовій діяльності, а саме на фіксуванні неупорядкованих, інтуїтивно-інстинктивних моментів мислення. Вершиною використання П.с. став роман Дж.Джойса "Улісс" (1922), який повністю побудований на різних формах внутр. мови — від трал. внутр. монологу до детальної реєстрації думок, відчуттів, емоцій, підсвідомих рухів героїні в напівсонному стані. Для втілення цього завдання Джойс запроваджує цілий ряд стил.-синтаксичних новацій: часткова відмова від

розділових знаків, неологізми, контамінації слів, переривання фраз і пропуски слів тощо, які повинні ілюструвати переривчастість, асоціативність та стрибкоподібність людського мислення. Характерний приклад джойсівської фрази: "...на ганку він обмацав кишеню штанів: чи тут ключ. Немає. В тих, що залишив. Треба б взяти. Гардероб скрипить. Не варто її тривожити. Була зовсім сонна... На вид закрито. Обійдеться до мого приходу..." В дещо ін. формі застосовує П.с. Пруст його метод полягає в скрупульозному фіксуванні найдрібніших деталей матеріального та духовного буття своїх героїв, у відображенні найтонкіших нюансів людських відчуттів, вражень і переживань, у реконструкції минулого за допомогою запаху та смаку (хрестоматійний епізод з печивом "мадлен"). У тому ж напрямку експериментують представники *нового роману* у Франції ("тропізми" Наталі Саррот, "шозизм" А.Робб-Гріє). Прийом П.с. став одним з найважливіших способів відображення буття персонажів у л-рі XX ст., більшою чи меншою мірою він притаманний творчості В.Фолкнера, Е.Гемінґвея, О.Гасклі, Г.Гріна, Б.Пільняка, Ю.Олеші, С.Соколова.

У суч. укр. л-рі П.с. широко застосовують Є.Пашковський, В.Медвідь, Ю.Ладрик та ін.

Юрій Попов

ПРАЗЬКА НІМЕЦЬКОМОВНА ЛІТЕРАТУРА (ПРАЗЬКЕ КОЛО НІМЕЦЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ, ПРАЗЬКА НІМЕЦЬКОМОВНА ШКОЛА) — назва групи німецькомов. письменників Праги, тісно пов'язаної з чес.

столицею генетичним корінням, літ. діяльність якої маніфестувалася на зламі століть і тривала до кін. Чехословацької республіки ("Мюнхенська змова" 1938). Нім. літ.-знавці схиляються до думки, що дана група не мала ознак літ. школи, її основу склали лише мов. та географічні чинники, а також дружні стосунки деяких її представників. Як правило, до цього кола зараховуються Г.Майрінк, Р.-М.Рільке, В.Гадвігер, П.Леппін, Ф.Кафка, М.Брод, О.Баум, Ф.Верфель, Л.Перуд, Л.Віндер, Е.Зоммер, П.Корнфельд, Р.Фукс, О.Пік, Е.Вайс, Ф.Вельч, Й.Урціділь, Е.-Е.Кіш, Ф.К.Вайскопф, Л.Фюрнберґ та ін. Характерною особливістю даного літ. анклаву було те, що в ньому гармонійно поєдналися риси нім., єврейської, слов'ян. (передусім чес.) та австр. ментальності. При всьому розмаїтті індивідуальних творч. манер його об'єднують певні естет. засади, що свідчать про зв'язок і синхронний розвиток цієї л-ри з л-рою нім. метрополій — Берліна та Відня. Спільними для їхньої творчості можна вважати також гуманістичну позицію, засудження всякого роду націоналізму і шовінізму, підтримку нац. і культ. прагнення слов'ян. народів, у першу чергу, чехів, у їхній боротьбі за створення своєї державності, реалізацію нац. інтересів тощо.

З т.з. теор. принципів, сповідуваних представниками П.н.л., в їхній творчості (принаймні у таких видатних особистостей, як

Кафка, Брод, Верфель, Майрінк, Урціділь, Перуд) домінували експресіоністські тенденції, шоправда ніколи з відчутним тяжінням до соц. чи рел. забарвленого реалізму. Такі комбінації худож. методів і напрямів споріднювали пражьких авторів з "великою" нім. та австр. л-рами. Здебільшого у пражьких письменників переважали епіч. жанри (*роман*, *оповідання*, *новела*, *ескіз*, *нарис*, *репортаж*). У ліриці й драмі, які представлені тут значно скромніше, поєдналися *символізм* та висхідний *експресіонізм*, що утворили духова течію, яку чес. дослідники Івана Візалова називає експресивним *неоромантизмом*. Найвидатнішим лір. поетом П.н.л. вважається Рільке, найвідомішим драматургом — Верфель. Біля джерел пражького експресіонізму стояла нім. богемна група митців, відома під назвою "Молода Прага", яка виникла в 1898. Її члени, до яких належали П.Леппін, О.Вінер, О.Вініцкі, художник-графік Г.Штайнер-Праг, зустрічалися в кафе "Ренесанс", де проголошували свої неконформістські погляди. Протест проти нім. дрібнобуржуазного середовища нерідко набирав форм апеляції до чес. суспільства, виражався в тяжінні до табузованих тем.

Ретроспективно можна відкрити й ін. характерні ознаки, притаманні пражьким нім. письменникам: більшість цих авторів була єврейського походження, і ця детермінанта визначала собою концепцію світу і людини. Один з перших дослідників П.н.л., чес. германіст і перекладач Павел Ейснер відзначав також "острівний" характер П.н.л., підкреслюючи, що вона виникла і розвивалася в неприродному, відірваному від здорового нар. цілого, середовищі. Оскільки нім.-мов. населення Праги складало на зламі століть порівняно невеликий відсоток від заг. кількості населення (близько 7%), то почувало себе нац. меншиною, острівком у морі богемського люду. Це породжувало своєрідний "комплекс гетто", який найвиразніше усвідомлювався єврейським населенням, оскільки він був закріплений в його пам'яті реально й іст. (сер-віч. єврейське гетто Праги почало зникати і втрачати чіткі кордони лише наприкін. XIX ст.). Певна кастовість існувала й у соц. відношенні: німецькомов. колонія Праги складалася в основному з чиновників, комерсантів, учителів, лікарів, адвокатів — тобто соц. прошарку з високим життєвим рівнем ("буржуазний стан"), далекого від інтересів простого люду. "Потрійне гетто" — нім., нім.-єврейське та буржуазне — сприяло, за Ейснером, замкнутості, "герметичності" даної частини населення. Ці почуття ще більше загострилися з початком 1-ої світ. війни і розпаду Австро-Угорської монархії, до складу якої входила Прага. Дезорієнтовані соц. й політ., пражькі нім. письменники в пошуках своєї нац. ідентичності, перед лицем екзистенціальної загрози інтуїтивно заглиблюються в юдейську історію, релігію, фантастику, містику. В цей час з'являється низка тв., в яких присутня топографія ст. Праги або

актуалізується суч. пражька тематика, як, напр., "Пастух дівчат" (1914) Кіша, "Голем" (1915) та "Вальдурґівська ніч" (1917) Майрінка, "Шлях Тихо Браге до Бога" (1916) Брода, "Смерть лева" (1916) Августи Гаушнер, "Боротьба" (1916) Е.Вайса. Пажьке середовище було тут не просто кулісою, але й органічним складником П.н.л., а реальна дійсність нерідко зображувалася нею саме з перспективи гетто (напр., у "Големі" Майрінка). Ставляться питання можливостей людини активно діяти і давати вияв своїй свободі. Обстоюючи необхідність моральних жестів, письменники водночас стверджують, що людина онтологічно приречена, вона мусить терпіти удари долі і безвільно коритися їй. Таке парадоксальне поєднання пасивності і прагнення побороти страждання характерне для більшості героїв романів, оповідань і лір. суб'єктів П.н.л. поч. XX ст., і, в першу чергу, для персонажів Кафки, типові риси яких зводяться до зневіри людини в своєму існуванні, до її безцільного блукання у холодній порожнечі світу, її шукань і волян, абсолютної самотності, туги, страху і відчуття якоїсь незбагненої, ірраціональної вини, котру не можна ні пояснити, ні спокутувати. Тому атмосфера більшості тв. пражьких нім. письменників, як правило, гнітюча і похмура, а створювана ними картина дійсності нерідко вражає своєю деформованістю та гротесковістю, холодною відчуженістю, розірваністю та фрагментарністю форми: "Записки Мальте Лаурідса Брігге" (1910) Рільке, "Голем" (1915) і "Зелене обличчя" (1916) Майрінка, "Процес" (1915-1918) і "Замок" (1921-1922) Кафки, "Зірка демонів" (1921) і "Спокусник" (1937) Вайса, "Пісня Бернадетти" (1941) Верфеля.

Одним із засобів очуження дійсності служила мова — не жива, розмовна мова, в яку постійно вливалися *діалектизми*, *жаргонізми*, виривання вулиці, нар. стухія, збагачуючи і постійно живлячи її, а мова олітературена, "відфільтрована", "законсервована" (знову ж таки внаслідок "острівного" становища цієї л-ри), яка завдяки деякій архаїчності давала змогу тримати певну дистанцію до зображуваного явища, споглядати його немовби збоку, надавати йому дещо іронічного відтінку.

Водночас події 1-ї світ. війни та агонія Дунайської імперії породили нов. етап у розвитку П.н.л. Він характеризується посиленням політ. активності, соц. заангажованості деяких пражьких письменників, які намагаються вирватися із зачарованого кола своєї герметичності і відкрити для себе ширшу соц. базу, знайти контакти з нов. класами, що виступали на іст. арену, прилучитися до пролетарсько-революційної боротьби, антифашистського опору. Ці тенденції спостерігаються вже в творах Брода, Вельча або Верфеля, написаних для шорічників "Дас ціль" Курта Гіллера, але з особливою силою проявляються в публіцистичній діяльності Кіша, Фукса, Вайскопфа і значно молодшого від них Фюрнберґа. Паралельно з'являється нове політ. і

соц. ставлення до чес. народу та його культури, до ін. слов'ян. народів. Воно мало свого зачинателя вже в особі Рільке, який надихався чес. фольклором у своїх ранніх зб. "Життя і пісні" (1894), "Жертьви ларам" (1896) та ін.:

Повнять мене
ческі пісні хвилюванням,
плинучи з тихим звучанням
в серце сумне

("Народна пісня", пер. М.Бажана)

Слов'ян. світ був для Рільке сповнений особливою таємничістю і зваби. Росію він уважав своєю духов. вітчизною, вивчав рос. мову, перекладав рос. письменників (двічі особисто зустрічався з Л.Толстим) і навіть написав кілька віршів по-російськи. Водночас його полонив своєю поетичністю укр. фольклор, поезія Шевченка, з якою він познайомився під час подорожей по Україні та Росії. За укр. мотивами Рільке створив декілька поезій ("В осім селі...", "Все буде знов могутнє і велике"), ними просякнуті його "Історії про любого Бога".

Специфічне становище празьких нім. письменників, які творили нім. л-ру в оточенні слов'ян. світу, сприяло плідним міжліт. зв'язкам, взаємній рецепції нім. та чес. письменства. Нім. газети "Прагер тагблатт" та "Прагер прессе" жваво вміщували рецензії на чес. книги і спектаклі, переклади тв. чес. авторів. Серед активних пропагандистів чес. культури були нім. літератори, перекладачі Пік, Фукс, Вайскопф та ін. Фукс був добрим знавцем чес. образотвор. мист-ва і пропагував його на сторінках нім. часописів. Він познайомив нім. читачів з багатьма чес. поетами і передусім творчістю Безруча ("Сілезькі пісні Петра Безруча", 1916). Пік, будучи редактором і культ. оглядачем ряду провідних нім.газет, сприяв популяризації чес. л-ри і мист-ва, перекладав тв. Ф.Шрамека, Й.Томана, К.Чапєка, Ф.Лангера та ін. Вайскопф видав нім. мовою поет. антологію "Чеські пісні" (1925) та "Серце — шиг" (1937), у яких дав нім. читачеві довершені зразки нар. поезії та лірики П.Безруча, Й.Гори, К.Бібла, В.Незвала, І.Волькера та ін. У свою чергу чес. літератори і германісти уважно стежили за розвитком П.н.л., публікуючи свої відгуки, рецензії, огляди на сторінках чес. видань. До найактивніших авторів тут належали Р.Ілловий, А.Новак, П.Ейснер, Й.Кодічек, К.Конрад, К.Гікл та ін. Цей процес літ. і культ. взаємозбагачення тривав аж до 2-ї світ. війни, з початком якої він був насильно перерваний.

Феномен П.н.л. можна співвіднести з існуванням нім.-мов. письменства в ін. ненім. регіонах, напр., з нім.-рою Румунії або Буковини, де вона також пошла в іонаш. — ром. та слов'ян. — середовищі і мала аналогічні умови для свого розвитку.

На Україні дослідженням П.н.л. займалися Н.Матузова ("Празькі німецькі соціалістичні письменники", К., 1971) та Д.Затонський ("История немецкой литературы", — М., 1976.- Т.5).

Петро Рихло

ПРЕРОМАНТИЗМ (від франц. *preromantisme*) — своєрідний перехідний етап в європ. л-рі 2-ї пол. XVIII ст., від **сентименталізму** до **романтизму**, а в ширшому іст. контексті — від ідеології **Просвітництва** до романти. світовідчуття. Сам термін був введений Д.Морне в праці "Огляд історії французької літератури" (1909). Ряд дослідників ототожнюють поняття "сентименталізм" і "преромантизм". Справді провести чітку межу між цими напрямками дуже важко: для обох характерне розчарування в можливостях розуму, відмова від просвітницької гармонії, звертання до світу почуттів, інтерес до екзотики, нац. коренів, фольклору. Однак існує низка відмінностей: як правило, у сентименталістів переважає звертання до суч. дійсності, тоді як преромантики першими звернулись до іст. минулого, надмірна чутливість героїв сентименталістів змінюється загадковістю та непередбаченістю людських пристрастей у преромантиків. Критика просвітницького раціоналізму в сентименталізмі поступається місцем повному його запереченню у преромантиків.

В естет. плані преромантики продовжили та розвинули започатковану ще просвітителями полеміку з **класицизмом**, але в той же час піддали критиці й естет. постулати Просвітництва. На протипагу класицистському ідеалові морально-прекрасного висувається поняття мальовничого, яке аж ніяк не завжди містить у собі етич. момент (напр., мальовничість корабельної аварії, негоди, руїн). Нове естет. поняття стосувалося не тільки малярства, але поширилося і на поезію, садове мист-во (англ. парки).

Другим важливим елементом преромант. естетики стало саме поняття романтичний. Воно походить від слова "romance", що означало сервіч. **лицарські романи**, насичені фантастикою, таємницями, чудесами. Просвітницька критика негативно ставилася до цього поняття, під ним розумілося щось нераціональне, те, що суперечить життєвій правді. В П. ці явища стають основними естет. значущими категоріями, поряд з меланхолійно вразливим героєм тв. Надалі термін "романтичне" з Англії потрапляє до Франції та Німеччини і вже там стає основним гаслом і назвою напрямку в л-рі та умонастрою епохи.

Третьою важливою категорією П. стає поняття "готичний". У епоху Просвітництва "готичний" був синонімом "варварський" і вживався в основному стосовно архітектури Сервіччя. Наприкін. XVIII ст. відроджується інтерес до готичної архітектури, а слово "готичний" починає застосовуватись до л-ри ("Готичні повісті" Г.Уолпола, Д.Бекфорда, А.Радкліф, Ж.Казота).

Декларатією естетики П. вважається брошура англ. поета Е.Юнга "Роздуми про оригінальну творчість. Лист до автора "Грандісона" (1759), в якій автор звинувачує тогочасних англ. літераторів у рабському наслідуванні древніх. У майстрів, вважає Е.Юнг, слід вчитися їхнього методу, а не копіювати їх тв. Неперевершеним зразком щодо

нього для Юнга є В.Шекспір. Преромантики також високо цінували Е.Спенсера та Д.Мільтона і перерахували авторитет класициста А.Попа. Найвидатнішими представниками П. в Англії були Д. і Т.Уортони, Д.Макферсон, Т.Персі, Уолпол, Т.Грей, Т.Чаттертон. Заг.-європ. відомість набула галановита **містифікація** шотл. епосу Макферсона "Твори Оссіана, сина Фінгала" (1765).

У Франції риси сентименталізму та П. мливаються в творчості Ж.Ж.Руссо і Ж.-А.Бернарден де Сент-П'єра ("Поль і Вірджінія"). В Німеччині ідеї П. були сприйняті поетами **геттінгенської школи і бурі та натиску** (Ф.-Г.Клопшток, І.-Г.Гердер, І.Г.Фосс, ранній Й.В.Гьоте). Певного впливу П. зазнали Д.Барло, Ф.Френо, Ч.Браун (США), К.Кішфалуді, Д.Бержені (Угорщина), В.Альф'єрі, В.Монті, У.Фосколо (Італія), Г.Державін, М.Карамзін, В.Жуковський, В.Озеров, М.Гнєдич, П.Вяземський, молодий О.Пушкін (Росія).

Як вже було зазначено, провести чітку межу між сентименталізмом, П. і власне романтизмом неможливо, хоча низка дослідників вважають рубежем, що їх розділяє, Французьку революцію. Внаслідок випереджаючого соц.-політ. та духов. розвитку Англії XVIII ст. П. раніше і яскравіше проявився саме там, проте принципової типол. різниці між цими напрямками не існує, всі вони тою чи ін. мірою тяжіють до бароково-символічного методу відображення дійсності.

Див. **Оссіанізм**.

Юрій Попов

ПРИБАЛТІЙСЬКА КУЛЬТУРНО-ЛІТЕРАТУРНА ПІДЗОНА, частина **балтійської культурно-літературної зони** — комплекс культур: лит., латис. та естон. народів (на території Естонії також мешкають малі народності: ліви і воді, культура яких розвивалася у тіснішому зв'язку з естон.). Знаходячись на перехресті торгових шляхів, прибалти здавна мали відносини з багатьма європ. та аз. народами. Так, у IX — 1-й пол. XI ст. в Прибалтику проникають такі речі араб. та візант. походження, як діргеми, скляне намисто, черепашки каури, парча, а з 3х.— франкські та сканд. мечі, черепахоподібні фібули. У 2-й пол. XI ст. з'являється продукція з рус. князівств (переважно прикраси). У XIII ст., після вторгнення в Прибалтику нім. хрестоносців, майже вся її територія, разом з торгівельними шляхами, перейшла в руки нім. феодалів та торговців. Вплив культури різних європ. та аз. народів на культуру народів П.к.-л.п. постійно змінювався залежно від політ. ситуації. Значними та тривалими були впливи нім. культури, часто у пруському варіанті, та рос. культури. Через Прусію в Прибалтику потрапили і поширилися рел.-політ. ідеї М.Лютера. Один з найстаріших ун-тів П.к.-л.п. — Вільнюський, що почав формуватися ще 1566. — був створений єзуїтами саме для протидії лютеранам. Нім. культ. досягнення в Прусії (філософія І.Канта) були

важливим елементом культ. зв'язків прибалт. народів з німцями. До того ж, в Прибалтиці мешкало багато німців з XIII ст. аж до 2-ї світ. війни, а з XVIII ст., тобто з кін. Пн. війни і приєднання більшості прибалт. земель до Росії, мешкає багато росіян. Крім нім. та рос. культ. впливів, лит. культура довгий час, особливо в період існування Речі Посполитої, а також в період перебування Польщі та Литви у складі Рос. імперії, була пов'язана з поль. Яскравим підтвердженням цього зв'язку є творчість поль.-лит. поета А.Міцкевича (Міцкявічюса). Естон. культура завжди була пов'язана з фін. Так, естон. руни мають органічний зв'язок з фін.-карельськими рунами, а "Калевала", мала в Естонії дуже широке розповсюдження. Ін. прикладом фін.-естон. культ. відносин є діяльність корифея фін. та естон. архітектури класицизму К.Л.Енгеля.

З XVIII ст., коли Росія здобула вихід до Балт. моря, роля рос. культури значно зросла. Санкт-Петербург став не лише найбільшим балт. портом, але й одним з найзначніших культ. центрів П.к.-л.п., з ун-том, видатними діячами науки й культури, літераторами, будівничими та різьбярями, здебільшого запрошеними із 3х. Європи, що створювали неповторний вигляд міста (К.Россі, В.Растреллі, Е.М.Фальконе). Водночас розвивалися наука, мист-во, л-ра і тих народів, які опинилися у складі Росії (поляки, фіни, естонці, латиші, литовці). У XVIII-XIX ст. в Естонії різко зросла кількість кн. естон. мовою (до цього періоду кн. в Естонії та Латвії видавалися здебільшого нім. та лат. мовами), а 1739 видано повний естон.-мов. текст **Біблії** величезним на той час накладом, що свідчить про широке розповсюдження грамотності серед естон. народу. Під впливом ідеї Просвітництва, естон. мовою почали видавати і світську л-ру (дидактичні кн. Ф.В.Вілманна і Ф.Г.Арвеліуса), було створено Естляндське літ. товариство, одним із засновників якого був акад. Ф.Відеманн. Серед діячів культури, що писали естон. мовою, були, крім естонців, і німці (драматург А.фон Коцебу), і росіяни (публіцист Ф.Руссов), і представники ін. народів, що ще раз підтверджує тісні культ. контакти в П.к.-л.п. народів індоєвроп. та уральських сімей. Але під час перебування прибалт. земель, Фінляндії та частини Польщі у складі Росії було й багато явищ гальмування з боку Росії нормального розвитку культури народів цих земель. У тій частині Литви, що остаточно відійшла до Росії наприкін. XVIII ст., на довгий час була заборонена лат. графіка лит. мови, створена ще в XIV ст., і насильно замінена кирилицею.

Естонці, латиші та литовці досягли значного рівня розвитку науки, л-ри та мист-ва. Далеко за межами Прибалтики відомі естонці Яан Кросс, І.Розенплентер, Ф.Р.Фельман, Ф.Р.Крейцвальд, Культура Латвії та Литви має яскраві нац. особливості: латис. письменник Я.Райніс використовував не тільки латис. фольклор (драма "Вогонь і ніч"), але й бібл., ант. мотиви (**трапедії**

"Йосип та його брати", "Кай Гракх") та ін. нац. первні (мотиви рос. **билини** в трагедії "Ілля Муромець" та мотиви естон. казки у п'єсі "Золотий кінч"). Відомі латис. майстри балету з родини Лієпа. В Литві видатними поетами та прозаїками є К.Донелайтіс (XVIII ст.), А.Страздас (XVIII-XIX ст.) — "отші" лит. л-ри В.Креве (Креве-Мішкявічюс), Ю.Яруніс, С.Неріс, А.Венцлова, П.Цвірка, М.Слуджкіс, Е.Межелайтіс, Ю.Балтушіс. Багато з них використовували нац. фольклор, мотиви (Креве у "Легендах Дайнавської давнини" чи Неріс у поемі "Егле, королево вужів"), Глибоко пронизані нац. духом і тв. лит. композитора та маляра М.Чюрльоніса. Культура прибалт. народів протягом XVIII-XX ст. тісно пов'язана з ін. культурами (напр., лит.-рос. поет Ю.Балтрушайтіс). Створювалася і створюється і рос. (з Естонією пов'язана доля поетів І.Северянина та Д.Самойлова, з Латвією — прозаїків М.Задорнова та В.Пікуля), гебр. (раббі Шабтай га-Кохен) та ін. л-ри (нім., пол., білор.).

Юрій Ткачов

ПРИГОДНИЦЬКИЙ (АВАНТЮРНИЙ) РОМАН — тип **роману**, в ідейно-тематичний центр якого покладена пригода, надзвичайна подія, тобто, вигадане, "штучне" начало, висловлене найбільш виразно. Власне поняття роман, "романність" пов'язані в першу чергу саме з цим типом роману та аналогічно йому малою формою — **новелою**. П.р. являє собою **метажанр**, який містить цілий ряд тематичних різновидів (морський, детективний, наук.-фантаст. і т.п.). В основі П.р. лежить авантюра, пригода, за визначенням В.Ф.Гегеля, — "внутр. і зовн. випадковості кохання, честі та вірності". Інакше кажучи, пригода — це нетривіальне, небуденне, "штучне" поєднання фактів, подій, обставин, персонажів, характерів, почуттів, свідомостей, мислень аж до інтуїтивно-підсвідомих порухів та імпульсів. Пригода як "полівий троп" (А.Вуліс) присутня й у ширшому, аніж роман, колі лит. явищ (**казка, міф, героїчний епос, драма**), проте саме в романі пригодницький первень відіграє найважливішу роль. Він є гол. елементом ант., **лицарського, шахрайського, готичного** романів і тою чи ін. мірою представлений у романі виховання, сентиментальному, іст., реаліст. Лише в сер. XIX ст. П.р. вирізняється в особливий жанр на протипагу реаліст. і, особливо, натуралістичному роману, теоретики якого проголосили відмову від будь-якої "штучності". Однак, вел. л-ра як у XIX, так і в XX ст. не цуралася пригодницького елемента. Тв. В.Скотта, В.Гюго, О. де Бальзака, Ч.Діккенса, Ф.Достоевського, Г.Сенкевича, К.Чапека, О.Гріна, В.Фолкнера свідчать про це. З ін. боку, у таких класиків пригодницького жанру як Ф.Купер, Е.По, Р.Стівенсон, Дж.Конрад цей первень незгідно пов'язаний з найважливішими світоглядними і худож. проблемами. Як результат звернення до актуальних соц. питань з'являється такий різновид

П.р. як роман-утопія, наук. прогрес викликає до життя наук.-фантаст. роман тощо. Тобто зовсім не завжди П.р. є синонімом чогось легкого і сучасного розважального, а пригода несе лише сюжетоформуюче навантаження. Часто вона виконує змістовну, смислотвірну функцію. Так, у ант. міфах і давн.-грец. драмі пригода уособлює невідому людині волю богів і долі. В лицарському романі вона символізує боротьбу героя з ворожими природними і соц. силами, причому пригода сприймається автором і героєм цілком серйозно. Проте вже в "Дон Кіхоті" М. де Сервантеса, в шахрайському романі пригода сприймається з деякою іронією, для просвітителів вона була засобом ілюстрації тієї чи ін. філософ. концепції ("Кандід" Вольтера), романтики розгледити авантюру як прояв автор. свободи та могутності індивідуальної волі, яка здолає всі перешкоди на своєму шляху, реалістам пригода надавала можливість аналізу людської психіки в екстремальних умовах або ж уособлювала соц. конфлікт, складності та суперечності людського буття. Однак, якщо у вищезазначених письменників пригодницький первень відігравав все ж таки підлеглу роль, то у власне авантюроному романі (який з'явився, до речі, в епоху **неоромантизму** і був, по суті, епігонським явищем щодо **романтизму** поч. XX ст.) засіб перетворюється на мету, пригода стає самодостатньою, вона і мета, і, водночас, засіб для втілення однієї дуже простої, але місткої життєвої максими: "добро завжди перемагає зло", яка не може сприйматися без значної долі гри та іронії. З цієї т.з. романти. **іронії** і слід розглядати закони жанру, де є відсутнім глибокий **психологізм**, де складність людських характерів підміняється запутаністю зовн. обставин, суперечлива діалектика людських стосунків зводиться до протистояння чітко визначених позитивних та негативних персонажів. Заданість, шаблонність П.р. не раз обігрувалися самими ж їх авторами, які склали закони написання того чи ін. різновиду жанру (напр. закони **детективу** С.С.ван Дайна, закони роботехніки А.Азімова).

Виходячи із заданості П.р., можна досить повно класифікувати різновиди авантюро-пригодницького жанру (терміни "авантюрний" та "пригодницький" слід розглядати як синонімічні, їх розмежування було даниною заідеологізованості совєтського літ.-знавства: у нас пригодницький, у "них" — авантюрний).

У 2-й пол. XIX — XX ст. формуються такі піджанри П.р.: морський (Купер, Г.Мелвілл, Р.Баллантайн, Стівенсон, Конрад, Р.Сабатіні, К.Станюкович); детективний (По, У.Коллінз, Е.Габоріо, А.Конан Дойл, Г.К.Честертон, А.Крісті, Ж.Сіменон); наук.-фантаст. (Ж.Верн, Р.Уеллс, К.Чапек, С.Лем, Азімов, А.Кларк, Р.Бредбері, Г.Гаррісон, бр.Стругацькі); іст.-пригодницький (О.Дюма-батько, Сенкевич, Г.Р.Хаггард, М.Дрюон, О.Назарук, М.Стюарт, Ю.Косач, В.Пікуль); соц.-пригодницький (Е.Сю, В.Крестовський, Дж.Лондон, Б.Келлерман), географічний

(Ж.Верн, Р.Хаггард, Р.Кіплінг, В.Обручев, П.Бенуа); **утопія і антиутопія** (Купер, У.Морріс, Є.Зам'ятін, В.Винниченко, О.Л.Хакслі, Дж.Оруелл), військово-пригодницьким (Ф.Купер, К.Май, Л.Буссенар, В.Богомолов); політ.-пригодницький (Д. Ле Карре, Ф.Форсайт, Ю.Семенов); поліцейський (кримінальний) (Дж.Х.Чейз, Р.Чандлер, Л.Тирманд, Л.Шейнін); шпигунський (Купер, Ле Карре, Я.Флемінг, Н.Семенов, Ю.Дольд-Михайлик); любовно-пригодницький (А. і С.Голон, К.С'юзен); містико-пригодницький (Б.Стекер, С.Кінг). Дана класифікація не вичерпує всієї різноманітності П.р. Можна було б виділити окремо піратський роман, колоніальний (Сенкевич, П.Лоті, П.Бенуа), індіанський роман (Т.Майн Рід, Май), вестерн; не можна не згадати П.р. для підлітків (його засновником був Стівенсон з "Островом скарбів"), анімалістичний ("Золотий осел" Апулея, "Біле ікло" Дж.Лондона). Попри всю різноманітність П.р. він будується за допомогою обмеженої кількості сюжетних схем і мотивів. Найдавнішою й найзагальнішою схемою побудови П.р. є роман-подорож — морська, сухопутна, космічна. Як варіант **подорожі** можна виділити **одісею** — довгий, з великою кількістю перешкод шлях героя додому ("Одісея капітана Блада" Р.Сабатіні, "Космічна одісея 2001" А.Кларка) і **робінзонаду** — вимушену або добровільну зупинку на цьому шляху, яка нерідко переростає в утопію або антиутопію ("Таємничий острів" Верна, "Кратер" Купера та ін.). Сюди ж можна віднести сюжети про Атлантиду. За цією ж сюжетною схемою подорожі будується роман викриття таємниці, пошуку скарба або зниклого героя, відкриття нових земель. Морська пригода майже неминуче стикається з піратською темою, сухопутна — з нападом індіанців, розбійників, конкурентів тощо. З подорожжю пов'язаний і т.зв. екзотичний роман про перебування героя в чужій країні ("Тайпі" Г.Мелвілла), а також сюжет про розставання, пошук та зустріч закоханих.

Друга велика група П.р. будується згідно моделі викриття злочину та пошуку злочинця. Тут наявні такі характерні мотиви, як помста, подвійництво, палацова чи будь-яка ін. інтрига, "мертві" душі, людина в масці тощо (**Детектив**).

Особливий розділ П.р. — створення штучної людини і в цілому тема наук.-технічних досягнень (див. **Наукова фантастика**).

Попри всю різноманітність сюжетних схем та мотивів існує один, без якого П.р. втрачає свою специфіку — це мотив таємничості, який варіюється в широких межах, але неминуче присутній. Розкриття таємниці підпорядковано всі сюжетні колізії П.р. — в ньому суворо випливає єдність дії: шукач скарбу не повинен відвертатися на рятування невинно ображеного, якщо тільки той не приведе його до шуканого. Образно кажучи, в П.р. чітко діє правило чехівської рушнічки, що висить на стіні. Найважливішим первнем П.р. є заплутана інтрига з її обов'язковими атрибутами: шифрами, масками, потаємними входами і

виходами, лабіринтами, сходами, мапами, переодяганнями, сейфами, валізами з подвійним дном та ін. хитромудрими пристосуваннями. Важко переоцінити роль різних засобів пересування та зв'язку — телефон стає чи не найважливішим пов'язуючим ланцюгом у суч. детективі та поліцейському романі, аж до його використання як знаряддя вбивства. Не меншу роль відіграють різні види зброї та отрут і витончені способи позбавлення життя — але, знову ж підкреслимо, найжахливіші сцени сприймаються крізь призму ігрового начала, своєрідного договору між письменником і читачем.

Своєрідним є хронотоп П.р.. Найчастіше це — шлях у найширшому розумінні, нерідко острів або якийсь ін. засіб відокремлення від буденного життя — морське судно, підводний човен, повітряна куля, дирижабль, космічний корабель, отже, весь світ, всесвіт, але тільки не власний дім, герой П.р. — не людина житла (виняток — детективний роман, у якому герой здійснює уявну подорож, не виходячи зі своєї вітальні). Автор маніпулює часом в П.р. — він безмежний і рухається в обох напрямках, стискається, розтягується, часові пласти нашаровуються один на ін. Лише герой не підвладний йому — він вічно молодий або ж, у крайньому випадку, зрілий.

Герой П.р. є героєм у буквальному розумінні слова, його можливості гіперболізовані, він діяльний і активний, компенсуючи цим внутр. статичність, він не так розумний, як дотепний, швидкий і рішучий. Характерна діалогічність у системі персонажів П.р. (детектив — його простакуватий друг, хазяїн — слуга, людина — машина в наук. фантастиці, герой — його друг, зрідка вірна подруга; в П.р. домінують чоловічі товариства). Типова ситуація "герой в інонаш. середовищі" є невичерпним джерелом пригодницьких ситуацій.

Стиль П.р. відповідає динамічності та напруженості сюжету. Простота і лаконічність мови, значна доля діалогу в оповіді, насиченість її нехитрими життєвими сентенціями, нерідко розповідь від першої особи, орієнтація на попередні зразки та їх цитування, забігання вперед, навмисні та ненавмисні помилки в оповіді і їх виправлення, невибагливий гумор — все це зближує стиль П.р. з манерою усної розповіді.

В цілому безсумнівно другорядність П.р. як жанру, його пов'язаність і залежність від "великої" літератури (безперечна орієнтація Стівенсона на Д.Дефо, Дюма на В.Скотта, О.Гріна на Дж.Лондона і т.п.). Проте саме через свою другорядність, прив'язаність до реалій свого часу П.р. дає нерідко точнішу картину побуту, звичаїв, характерів тієї чи іншої іст. епохи, ніж клас. тв., націлений на вічні цінності.

У XX ст. П.р. став однією з суттєвих складових масової літератури і в більшості своїй тиражує вельми посередні зразки. Проте є ряд тв. авантюрного жанру, бездоганих у своєму роді і відомих усьому світові. Це, перш за все, детективи

Крісті і Сіменона, кримінальні романи Чейза і Чандлера, політичні П.р. Карре і Форсайта, наук. фантастика Лема, Азімова і Кларка та багато ін.

Крім того, видатні письменники ХХ ст. (К. Чапек, Г. Грін, В. Голдінг, Ф. Дюрренмат, Р. Мерль, Г. Гарсія Маркес, Кобо Абе) вельми активно використовують елементи П.р. для постановки найважливіших проблем сучасності, оскільки за своєю динамічністю, насиченістю подіями та напруженістю дії П.р. якнайкраще відповідає реаліям ХХ ст.

В укр. лірі успішно працювали в жанрі П.р. О. Бердник, В. Бережний, В. Владко, Косач, Назарук Р. Самбук, Ю. Тис, М. Трублаїні; став класикою П.р. роман В. Винниченка "Сонячна машина".

Юрій Попов

ПРИКАЗКА, ПРИПОВІДКА — мал. фольклор. жанр, споріднений з прислів'ям (разом вони складають паремію). У деяких нац. (нім., англ., поль., чес., словац.) фольклорист. традиціях не розрізняють ці жанри. Подібні погляди й деяких сх.-слов'ян. фольклористів (М. Кравцов). У клас. фольклор. зб. подаються **прислів'я** та П. без диференціації (напр., "Галицько-руські народні приповідки"). Зібрав, упорядкував і пояснив д-р Іван Франко, 1905-1910). З ін. боку, більшість сх. слов'ян. дослідників вважають, що це два жанри. Відмінність між ними обстоюють, зокрема, суч. лінгвісти-фразеологи. Виходячи з синтаксичних міркувань, вони зближують П. з фразеологізмами та ідеомами. Справді, жанр-стиль, відмінності між прислів'ям і П. існують. На відміну від прислів'я П. не висловлює повне твердження й висновок з нього, не дає узагальнення, а підкреслює особливості конкретного предмету чи явища, дає в дотепній образній формі спостереження над цим явищем. З цього випливає те, що на противагу синтаксичній двочленній завершеності прислів'я, П. — однокленна з синтаксичного погляду. Вона переважно є неповним реченням або частиною речення. Це може бути компаративний зворот: *ближча сорочка, як жулан*, з'явився (звалився), як *сніг на голову* або гуцульське *ходить в школу, як пес до церкви*; дієслівна форма з іменником: *привіняв солов'я до зозулі*; іменник з інфінітивом: *він умів голити без мила й бритви* і т. д. Ін. річ, що часом П. є скороченим прислів'ям, певним натяком на відоме реципієнтам прислів'я (напр., і *комар носа не підточить* з прислів'я "Зробив так, що й комар носа не підточить", або на *Юра, як рак свисне* з прислів'я *Як рак на дуба вилізе, та й свисне, тогди то ся стане*). Через загальновідомість П. воно може вживатися в лірі як назва тв. Так, М. Старицький переробив комедію "На Кожум'яках" І. Нечуя-Левичького, назвавши свою комедію П. "За двома зайцями": скорочено з П. *женеться за двома зайцями від прислів'я За двома зайцями поженешся — жодного не здоженеш*.

Існують регіональні П. або варіанти заг. нар. П., що можуть бути незрозумілими за межами

регіону: напр., гуцульське "як з поду впає" (під горище).

Людмила Волкова

ПРИСВЯТА або **ПОСВЯТА** — засіб автор. підкреслення речення. П. у власному розумінні складається з одного-кількох слів. Так, Ф. Л. Челяковський присвятив три томики зб. "Слов'янські народні пісні" трьом видатним діячам, що сприяли культ. зближенню слов'ян: чехові Ганці, поляку Бродзінському, сербу Караджичеві, М. Вороний "Баладу моря" — "світлій пам'яті Лесі Українки", Є. Маланюк поезію "Київ" — пам'яті Юрія Нарбути, поему "П'ята симфонія" — "пам'яті Василя Тютюнника, воїна і громадянина". Зрештою прикладів безліч. П. може переростати в більшу за розміром, конче важливу для ідейно-худож. задуму частину тв. Такою є присвята "Шафаріку" з поеми Т. Шевченка "Єретик" про Яна Гуса, якого було спалено за ухвалою Констанцького собору. П., що складається з восьмидесяти шести рядків, є прославленням Шафарика як будителя слов'ян. самосвідомості. П'ятидесятилітній Й. В. Гьоте склав до "Фауста" "Присвяту" в 4-х октавах, звертаючись до тих, хто його оточував, коли поетові було 25 років і він лиш започав свою трагедію. П. - зверненнями бувають цілі тв., як поезія Шевченка "Гоголю" ("За думою дума роси вилітає"). Близькі до П. поезії-звернення, спогоди, оспівування, напр., низка віршів І. Вазова: "Байрон", "Гайне", "Сторіччя Пушкіна". Своєрідною П.-запереченням є поезія М. Лермонтова "Ні, я не Байрон, інший я". Отже П. — один із способів автор. підкреслення духов., культ., приватних симпатій (у т.ч. свідчення про міжн. контакти).

Анатолій Волков

ПРИСЛІВ'Я — жанр мал. фольклор. прози.

Час виникнення жанру П. дуже давн., засвідчений у писемності всіх народів древньої культури, зокрема в Греції, де жанр отримав назву *paronimie*. Відтак термін було перекладено римлянами як *proverbum* (*proverb*) або *adagium*. У більшості суч. європ. мов відповідні нац. терміни утворено від ант. зразків (італ. *proverbio*, франц. *proverbe*, рум. *proverbo*, англ. *proverb*) або кальковано (нім. *Sprichwort*, поль. *przysłowie*, білор. *пrikaзka*, рос. і болг. *пocлoвицa*, чес. *pořekadlo*, словац. *porekadlo*).

Існування П. в усі часи й у всіх народів безсумнівне, але складним, та й навіть дещо суперечливим залишається його відмежування від суміжних жанрів і чітке жанр. визначення. Найлегше визначити П. з мовознавчого погляду. Структурно — це інколи прості, частіше складні речення, можливе й поєднання кількох (2-4) речень. На противагу звичайним реченням П. є формульованими, що вони повторюються протягом сторіч незмінно або з незначними змінами. Частина П. співвідносяться по-різному: чи як підмет до присудка ("Вчитьс'я — завжди

згодитьс'я", "Хто сі буде, той бідує"); чи як причина до наслідку ("Брудна вівля — вовча вечеря", "Багато псів — зайцеві смерть", "Правда, що раки, то червона юшка"); чи як порівняння ("Вівця, як блжолла, дає один прибуток", "Життя вільне, як собаці на прив'язі"); чи як протиставлення ("Робити — не меду лизати", "Робота чорна, та день малий").

Вочевидь, мовознавчий підхід визначає лише певні формальні ознаки П., не торкаючись сутності жанру. Так, синтаксична завершеність відмежовує П. від приказки, проте з фольклорист. погляду за функціональністю та змістовністю ці жанри важко відмежувати. На відміну від звичайних речень П. є постійною трад. повторюваною формулою, яка має переносне значення і вживається в багатьох, часом — досить різних, ситуаціях. Третьою характеристичною ознакою П. є їх образність: "Аж гарчить, так на меншого кричить", "Як пес сукно стереже, а сам в нім не ходить", "Чудно трохи, щоб чоловіка з'їли блохи". Основним худож.-образним засобом у П. є **метафора**, але зустрічаються також **метонімія**, **синекдохи**, **гіперболи**, **іронія**. Четверта ознака — розподіл ритмічною побудовою на дві частини: певне спостереження, певна теза або теза + антитеза й висновок. Двочленність часто наголошується й римами. Вони бувають чоловічі ("Сюди тень, туди тень, та й минув день"), жіночі ("Хвастала кобила, що з возом горшки побила"), дактилічні ("Де борошно, там і порохно"). Вагому ролі відіграють алітерації та асонанси. В деяких випадках для звуковідтворення ("Близко видати, та далеко дибати"). У більшості випадків перегуки звуків надають П. милозвуччя та сприяють запам'ятовуванню.

Щодо змісту, то П. звичайно вважають за енциклопедію нар. мудрості. Дійсно, вони містять логічно завершені судження, лаконічно й чітко акумулюють думку, висновок зі спостереженням над дійсністю. До того ж переважно мають повчальну настанову. Говорячи словами М. Гоголя, "ні в кому не відбився сілком та багатівчя повнота розуму нашого, яка міститься в наших численних прислів'ях". Вони узагальнюють спостереження над життєвими явищами, віддзеркалюють нар. погляди на явища природи, господарство, соц. та нац. відносини, родинне життя, людські чесноти та вади тощо. Слід лише зважати, що, позаяк П. відображають багатовіковий досвід, різні шаблі історії та відповідно людського світобачення, П. можуть бути не лише різними, але й протилежними. На первісному ступені господарства хлібороб складає П., що засвідчують його неспроможу опиратися силам природи: "Не родить рілля, але Божа воля", або "Без Бога ані до порога". Згодом виникають протилежні за змістом П. "Без труда нема плода", "Без роботи чоловік не виживе": або "Як дбаєш, так і маєш". Протилежний сенс мають ще, напр., паремії: "Вівторок — шасливий день" і "На вівторок бід зібралось сорок", або поль. "Gość w

dóm — Bóg w dóm" і "Gość w dóm — pokój diabli wrteli" — відкидання старосвітської гостинності (Пор. укр. "Гість не впору — гірше татарина"). Застарілість і заплоченість певних П. можуть спричиняти іронічне ставлення до них. За словами О. Пушкіна, "моральні приповідки бувають навдивовижу вживаними в тих випадках, коли ми від себе мало чогось можемо вимудрувати собі на виправдання".

Порівн. пареміологія засвідчує, що вел. кількість П. є поліетнічними, відомим різним народам, звичайно у **варіантах**. У багатьох випадках їх походження встановлюється легко. Надто це стосується бібл.: напр., від "Бо вони сіють вітер і пожнуть бурю" (Осія 8.7.) походять укр. варіанти: "Хто сіє вітер, той жатиме бурю" або "Хто сіє кривду, той жатиме бурю". Лат. П. "Хто пізно приходить до столу, той дістає лише кістки" скоротилося й набуло узагальненого сенсу: "Хто пізно приходить, сам собі шкодить". Пареміологічне зіставлення часом допомагає зрозуміти первісне значення П. Так відоме укр. "Вихопився, мов Пилип з конопель" (незрозуміло, хто цей Пилип?, чому Пилип?) пояснюється з поль. "Wywał się jak filip z konopiel": первісно йдеться про зайця (filip у поль. мисливському жаргоні — заяць). В укр. фольклорі первісне значення зникло, лишилося тільки переносне.

Частина П. має незаперечне автохтонне походження, відображуючи конкретні іст. події або побутові явища: "Виспався Хміль із міха та показав ляхам лиха", "Пережили татарину, пережили паншину, переживемо й це". Існують також регіональні П., які можуть бути незрозумілими за межами даного регіону. Гуцульські "Пшениця — дурниця, а гроші — мара, сьгодні є, а завтра нема" чи "Пшениця — дурниця, утрюх молотять, а одному їсти" вражають негативним ставленням до основної сільсько-господарської культури України. Пареміограф В. С. Плавюк, оприлюднивши ці П., супроводив їх приміткою-поясненням: "У гірських місцевостях пшениця не родить. Гуцули її майже не сіють, тому не надають; як і грошам, її значення". Подібний погляд, певно, пов'язаний також із язичницько-скотарським: "Гріх пороти груди землі" — говорять гуцули.

П. у різний спосіб споріднене з ін. фольклор., подекуди з літ. жанрами. На думку О. Потебні, "один з видів П. межує безпосередньо з **байкою**". Від байки може залишитися короткий вислів, що стає П. або приказкою ("Ми орали" з байки Езопа "Віл та муха"). Потебня далі пише: "Другий прийом перетворити байку на П. полягає, напр., у тім, що не речення, а весь зміст байки стає П. <...> "Він і долотом рибу удить". Річ у тім, що зряя злодій змовилася пограбувати простака. Один із них сів на березі річки, нав'язав на вудку долото і спустил його в воду. Підходить один з тих, кого злодій хотіли обдурити, і питає: "Чим ти рибу ловиш?" — "Долотом". — "Хіба можна долотом рибу ловити?" — "Як же, підоджи, подивись". Простак почав дивитися, а тим часом товариші

того, хто вудив рибу, обчистили простаків віз". Цей текст Потебня наводить за збірником казок Манжури. З відомої казки про лисицю та вовка виникла приказка "Битий небитого везе". З думи про козака Голоту — "Шапка-бирка, зверху дірка". З пісні про сварливу жінку — "Сів гречку, а уродив мак, нехай буде так" чи "Хай буде гречка, аби не суперечка".

І навпаки, П. можуть розгортатися в тв. більших жанрів. "Бачили очі що купували — їжте, хоч повилазте" Г.Квітка-Основ'яненко розгорнув у оповіданні "Пархімове снідання". Вишезгадане поль. П. "Wyruat się jak filip z konopel" В.Сирокомля переробив на *легенду*, де йдеться про шляхетського маломасного Дон Кіхота, який завжди вихоплювався невчасно і собі на шкоду. Часом П. відстають сюжетну реалізацію. Так, у "Дон Кіхоті" М. де Сервантеса або в "Мертвих душах" М.Гоголя (реалізація П. "кто высоко взлетает, тот низко падает" — Чічиков їде з Селіфаном і мріє про те, що буде херсонським поміщиком, а в цей час Селіфан перекидає бричку).

Нар. П. від найдавніх часів переходили в книжну мову та літ. тв. Обмежимося лише укр. матеріалом. П. зустрічаються вже в Іпатіївському списку "Повісті временних літ": "Руси есть веселие пити, — не может без того быти" (під р. 980), або "не погнетиши пчел — меду не едять" (під р. 1231). П., приказки, нар. афористика містяться в "Ізборнику Святослава 1073", "Повчанні" Володимира Мономаха. В "Руській правді" низку юридичних статей оформлено П. Починаючи з XVI — XVII ст., П. використовують укр. письменники (І.Вишенський, Хр.Філалет, М.Смотрицький, Л.Баранович, І.Галатовський, А.Радвильовський, І.Гізель); вживають козацькі *літописи* XVII — XVIII ст. У XIX ст. практично всі укр. письменники звертаються до П. (від Г.Сковороди, І.Котляревського, П.Гулака-Артемовського, Є.Гребінки, Т.Шевченка, Марка Вовчка, Панаса Мирного, І.Франка до М.Коцюбинського).

Досить часто П. стають *заголовками*, образно розкриваючи автор. задум: Квітка-Основ'яненко — оповідання "Добре роби, добре й буде" (1836), Панас Мирний та Іван Білик — роман "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" (1872-75), М.Старицький — водевіль "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" (1872), М.Кропивницький — драми "Дай серцеви волю, заведе в неволю" — первісна назва "Микола Старостенко, або Незчується, як лихо спобіжить" (1863), "Доки сонце зійде, роса очі виїсть" (1882), "Де зерно, там і полова" (1888), І.Карпенко-Карий — іст. п'єса "Лиха іскра поле спалить і сама сжеже" (1896). У рос. драматургії показові назви п'єс О.Островського.

Жанр П. разом із найспоріднішим з ним жанром *приказки* входить до ширшої, видової категорії — *паремії*. Типол. та іст. П. споріднені з письмовими дидактичними жанрами — *афоризмом*, *гномою*, *сентенцією*, крилатими словами.

Людмила Волкова

ПРИТЧА (від давньорус. притча — історія, нещасливий випадок, а також приклад) — оповідний, алегорично-повчальний тв. філос., рел. морального змісту з двоскладовою композицією, в основі якої лежить приклад і його пояснення.

П. виникла в сиву давнину у фольклорі народів Сх., звідти перейшла в писемну л-ру. Найвідомішими параболічного характеру кн., до яких входили поряд з *казками*, *байками*, повчальними оповіданнями і П., що позначалися на духов. житті Європи і мали значний вплив на формування і розвиток давн. й нов. укр. л-ри, а також усної нар. творчості, були Біблія, інд. зб. "Панчатантра", її ірано-араб. переробка "Каліла і Дімна" (грец. переклад "Стефаніт і Іхнілат"), "Квітник духовний", давн-христ. роман "Варлаам і Йоасаф", "Історія семи мудреців", "Велике зерцало", "Римські діяння" та ін. Схематично процес виникнення П. йде від *міфу* до казки, від казки до *аполога* (казки про тварин), з якого власне і розвинулися П. та *байка*.

П. тісно пов'язана з ін. жанрами, такими, як *парабола*, *загадка*, *переказ*, *прислів'я*, *анекдот* та ін. Налто спорідненою вона є з байкою. Це зумовлено спільністю їх походження.

Повчальність, алегоричність, філософичність, зовн. подібність побудови — це ті риси, що еднають П. з байкою. Однак, П. має низку специфічних ознак, що в комплексі роблять її стійкою худож. структурою. У більшості жанрів, як правило, ідея впливає із зображуваних подій; П. йде від протилежного: до наперед заданої ідеї підбираються події. Тому *сюжет* і *образи* П. надзвичайно схематизовані, прямують до певного зразка, тобто архетипичності. Стандартність сюжету і широка узагальненість образів дозволяють їх традиціоналізацію, а також багаторазового використання у худож. тв., вони легко піддаються інтерпретації та переосмисленню. Отже, П. є полісемантичним тв.

П. властива певна структурнологічна схема побудови, що виражається у формулі викладу — пояснення. У ній якийсь складне (філос., моральне, рел.) поняття розкривається за допомогою повчальної історії (часто "морального уроку", прикладу), кожна з дійових осіб якої, та й самі події мають переносне значення, його тлумачення змушує читача чи слухача роздумувати, веде через прості міркування до розкриття якогось складного поняття. У притчі криється дидактичний прийом: за певною логічною схемою розкриваються складніші істини через прості. Пояснення П. розшифровує те, про що говорилося в її гол. частині. П. є раціоналістичною у своїй основі. У першій частині П. описувані події можуть мати закінчений — або, навпаки, незакінчений характер, у такому разі розповідь обривається в момент найбільшого зацікавлення читача (слухача) і т.ч. створюються сприятливі умови для пояснення певної тези, ідеї. Зображувані події й образи являють собою широкі узагальнення, які у другій частині набувають конкретного значення.

Тлумачення конкретне по відношенню до викладу, тому що воно є узагальненим образом пізнаваної людиною дійсності у формі філос., рел., моральних концепцій.

П. у принципі є тв. серйозним, хоча можуть бути гумор. та сатир. П. Якщо підійти з мірками *класицизму*, то П. можна віднести до тв. високого стилю. П. властива певна інтонація, образна система, що впливають з її архаїко-урочистої і філос.-повчальної манери оповіді.

П. має модифікації. Це зумовлено іст. обставинами її розвитку і здатністю синтезуватися з ін. жанрами. Першою такою модифікацією є П-прислів'я. У давн. укр. л-рі досить часто притчами вважали прислів'я, які входили до різних зб. або вводилися у тв. для висловлення чи підтвердження певних думок і положень (давн-рус. зб. "Златая цель", "Златоуст", "Измарагд", "Пчела", "Моление" Данила Заточника, "Сказание о Борисѣ и Глѣбѣ" та ін.), розуміння прислів'я як притчі є і в Г.Сковороді та ін. У *Біблії* слово "машал", яке у нас було перекладено як "притча" ("Притчі Соломона"), насправді означає "афоризм", "сентенція", "приказка", "гра слів", "загадка", "алегорія". Навпевне, первісно під П., як і під байкою, розуміли другу її частину. Тобто ту філос.-узагальнену думку у формі, скажімо, прислів'я, для пояснення якої спеціально підбирався чи придумувався приклад. Таке прислів'я містить у собі складний за структурою алегорично-повчальний худож. образ. Тому не дивно, що на його основі може виникнути сюжетний філос.-дидактичний тв. у будь-якій жанр. формі. Друга модифікація — власне П. Для неї характерним є параболічний спосіб змалювання дійсності, що полягає у розкритті філос., рел., моральної концепції через наведення прикладу і його пояснення. Така П. має два різновиди: вона може бути з поясненням чи без пояснення. У *Біблії* вже зустрічаються П., позбавлені алегорії, близькі за значенням до прикладу, з відступами від строго визначеної *композиції*, тому з необов'язковим тлумаченням сказаного у тв. Такі форми властиві також світській, фольклор. П. Параболічна повчальність прикладу в даному випадкові є засобом худож. відображення. Такий приклад наштовхує читача чи слухача на роздуми, змушує зробити зіставлення сказаного у тв. з власним життєвим досвідом, дійти певного для себе висновку.

П. є проз., вірш., драм. Виділяється П. і в усній нар. творчості, так звана фольклор. П., але за своїм зовн. ознаками вона дуже подібна до моралізаторської казки, а також байки.

З найдавніх часів П. існувала як окр. жанр, а також як структурно-складова одиниця більших жанрів (*жанр-вставка*). Вона вводилася і вводиться у тв. з різною метою, переважно з композиційно-стильовою для кращого вираження їх основної концепції. Такими є вставні П. в поемах І.Франка "Панські жарти" (притча про батька і трьох синів), "По-людськи" (про побожного

корчмаря Майлеха), "На Святоюрській горі" (притча про вужа в домі), "Мойсей" (притча про терен), Лесі Українки "Роберт Брюс, король шотландський" (притча про павука) та ін.

П. прийшла з давн-христ. л-ри в укр. вже сформовану. Однак упродовж століть вона еволюціонувала як жанр, поступово змінювалася і розширювалася її ідейно-естет. функція.

У більшості випадків у основі П. тих чи ін. нац. л-р лежать трад. сюжети світ. л-ри. Не є виключенням й укр. л-ра. Особливий інтерес як до жанру П., так і до сюжетів виявляється в певні моменти її іст. розвитку. Такими були періоди л-ри Київ. Русі, потім з пол. XVI — до кін. XVIII ст., кін. XIX — поч. XX ст., 60-і роки і 80-90-і рр. Основні худож. принципи, які мали значний вплив на еволюцію жанру П. та визначили її естет. функції в наступні етапи, сформувалися вже в л-рі Київської Русі. До них належать: посилене проникнення в нац. культуру досягнень світ. л-ри і розширення у зв'язку з цим загальнолюдських високогуманістичних філос., рел., політ., моральних понять і принципів, у передачі яких значну роль відіграє і П.; формування, зміна або інтенсивне збагачення *жанрової системи* л-ри. посилені інтерес до П. світ. л-ри, до використання їх сюжетів, образів, мотивів для вираження чи підтвердження життєво значущих для даної епохи думок. У л-рі Київ. Русі склалося, в основному, розуміння притчі як філос. жанру. Уже в Київ. Русі існувала рел. і світська П. Найвизначнішими зразками рел. є "Притча о человечестій души и тѣлеси", між 1160-1169 (в основі її лежить П. про Сліпця і Хромця) Кирила Туровського, "Оповідання про обрив" із "Повісті минулих літ", світські вставні П.-прислів'я і П. про чоловіка, що продавав своїх дітей із "Моления" Данила Заточника та ін. У 2-й пол. XVII-XVIII ст. набуває розповсюдження проповідь-П. (Лазар Баранович, "Меч Духовний" (К., 1666) — "О насажденіи винограда", "О раздаяніи талантовъ", "О богатом и Лазарѣ", "О богатом ему же уродзися нива", "О блудном сынѣ"; Антоній Радвильовський, "Вінець Христов" (К., 1688) — "О раздаяніи талантовъ", "О богатом и Лазарѣ" та ін.), притчі Сковороди "Обращение притчи к Богу, или к вечности" з трактату "Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis сирѣч Икона Алкibiади (Израильский змій)", І. "Притча Слѣпый и Очитый" із "Диалога. Имя ему — Потом змий", "Притча, нареченна Еродий" з тв. "Благодарный Еродий" та ін.

Укр. письменники XIX ст. не часто зверталися до П. Можна назвати тільки окр. тв. П.Куліша ("Орися"), І.Нечужа-Левицького ("Рибалка Панас Круть") та ін., у яких використано вставні П. але традиції давн. П., її поетика інтенсивно впливали на розвиток л-ри. Вони виявилися вже в байках-приказках П.Біленького-Носенка, Л.Борвицького, укр. повістях й оповіданнях Г.Квітки-Основ'яненка.

Можна з певністю говорити, що І.Франко є творцем вірш. П. в укр. л-рі. Використовуючи

мандрівні сюжети, він написав низку П., що ввійшли до розділу "Притчі" зб. "Мій Ізмарагд" (1898), "Давне й нове" (1911), не ввійшли у зб. "Притча про немилосердя" (1912), "Притча про двох рабів" (1913), "Притча про сліпця і хромця" (1914) та ін. У П. Франко піднімає філос. проблеми життя і смерті, говорить про цінність звичайної людини, стверджує естет. і загальногуманістичні принципи її ідеї. Саме вірш П. набула найбільшого поширення в укр. л-рі ХХ ст. До цього жанру звертаються В. Мисик, Л. Первомайський, С. Крижанівський, Б. Олійник, Б. Корж та ін. Багато спільних рис з притчами Франка мають П. Д. Павличка.

В укр. літ.-знавстві П. досліджували Франко, М. Зеров, А. Каспрук та ін. З жанром П. пов'язане виникнення такого літ. явища, як **притчевість**.

Юрій Клим'юк

ПРИТЧЕВІСТЬ (від притча) — використання в тв. худож. л-ри поетики **притчі**. Літ.-знавче поняття виникло в наш час. Про нього стали говорити у зв'язку з філос. прозою ХХ ст., зокрема, з появою "нового латиноамер. роману" і породжених ним засад худож. зображення — "космобачення" ("космопогляд"), **магічний реалізм**, "барочний роман", "концептуальна проза" тощо.

Як явище П. існувало з давніх-давен і було пов'язане з дидактичною л-рою, зокрема, з такими проз. жанрами, як **аполлог**, **байка**, **притча**, повчальна повість; лір., як повчання, **послання**, **гнома**; драм. — **мораліте**, **шкільна драма** тощо. Наявність П. в дидактичній л-рі відбиває певний процес моделювання мислення, при якому підбір і спосіб подачі худож. матеріалу є аргументом мотивації автор. концепції.

У суч. притчевих тв. пряме повчання відсутнє, воно нівелюється різними худож. прийомами, скажімо, шляхом конструювання образів-персонажів через психол. вмотивованість їхніх вчинків, внутр. діалог, розгортання двочленної будови тв. (виклад - пояснення) в повноцінну сюжетну структуру, заміни повчальних висловів **фігурами** худож. синтаксису з обов'язковим введенням загальнолюдського контексту, міфол. часу і простору. В таких тв. замість дидактизму з'являється філософічність.

П. має здатність впливати на образну, сюжетну та композиційну систему тв., синтезуватися з ними, трансформувати їх, унаслідок чого тв. можуть набувати видових жанр. ознак, скажімо, **новели-притчі** (Ф. Кафка "Вирок", "Перевтілення", "У виправній колонії"; І. Андрич "Притча про візироваго слона"), **повісті-притчі** (Е. Гемінгвей "Старий і море"; Т. Пулатов "Друга подорож Каїна"; В. Распутін "Прошання з Матьорою"); **роману-притчі** (Г. Мелвілл "Мобі Дік, або Білий кит"; Дж. Конрад "Олмейрова примха", "Лорд Джім"; А. Камю "Чума"; Г. Гарсія Маркес "Сто років самотності"; "Осінь патріарха"; В. Голдінг "Володар мух", "Спадкоємці", "Вільне падіння",

"Шпиль", "Піраміда", "Бог Скорпіон", "Ритуал посвяти"; Ч. Айтматов "Білий пароплав", "І довше року триває день", "Плаха"; О. Чіладзе "Йшла по дорозі людина", "І кожен, хто зустрінеється зі мною...", "Залізний театр"; та ін.); **драми-притчі** (бр. Чапеки "З життя комах"; Б. Брехт "Гостроголові та круглоголові", "Добра людина із Сичуані", "Кар'єра Артура Уї", "Кавказьке крейдяне коло"). Однак П. не робить тв. притчею за жанром, позаяк виступає лише стильовим прийомом у системі худож. засобів.

У притчевих тв. визначальними є два моменти: перший — гол. думка (**ідея**) домінує над зображенням і другий — оповідь у них здійснюється заради мудрого повчання. Вони ведуть до універсалізації змалювання і загалом до традиціоналізації сюжетів та образів, надають їм архетипічних рис. Однак, такі тв. позбавлені схематизму, мають складну структуру і відзначаються високою худож. вартістю, бо універсалізація виступає не самоціллю, а естет. принципом світобачення. Кожна подія чи образ — це лише **модель**, з допомогою якої пояснюються філос. осмислені явища громадського життя.

П. є одним із видів худож. узагальнення. Вона має зв'язок з міфологізмом у л-рі. П. з'являється не лише тоді, коли письменники звертаються безпосередньо до поетики притчі, а й виступає як закономірність міфологізації худож. тв. П. виникає внаслідок зіставлення двох часових рівнів чи якихось подій, а також як результат специфічної ідеалізації образів-персонажів. У першому випадкові проекція більш давн. події на життя веде до їх перестановки: через минуле розкривається суч., одна подія дає розуміння ін. події, набуває алегоричного значення, стає повчальним прикладом, "уроком". У другому випадку змальовується герой-зразок, носій якоїсь філос. ідеї, моральної риси, рел. догми, певного позитивного чи негативного світоглядного принципу, заради утвердження якого відбувається описана подія і якому підпорядковуються всі худож. засоби. Ці два принципи лежать в основі параболічного зображення дійсності. До речі, **парабола** є одним із видів притчі. Параболічність і притчевість часто сприймаються як синоніми. П. розширює явище, робить його типовим, проблемним, зі всеохоплюючою боротьбою проти зла та стереоскопічним зображенням, і що найголовніше, надає глибокого гуманістичного змісту.

Специфіка притчевої естет. структури і можливість широкого узагальнення сприяють виникненню особливого виду худож. умовності. Вона створюється в більшості випадків унаслідок ірреального бачення сучасності, як наслідок узагальнення сусп. важливих явищ і алегоричного вираження їх через конкретні факти та образи. Виникненню умовності сприяють такі особливості поетики притчі, як широка асоціативність, полісемантичність сюжетів та образів, двопланність у викладі матеріалу і поява на цій основі **підтексту**,

висока тональність оповіді та міфол. широта в охопленні проблем і розуміння сутності людини та її діянь. Існують певні прийоми реалізації притчевості. До них належать: часова чи смислова інверсія, введення притчі у тканину тв. (вставна притча), розгортання тв. на основі **приказки**, **прислів'я**, **сентенції** філос. чи морального змісту, наслідування сюжетним ходом структурно-логічної схеми побудови притчі (виклад - пояснення), притчева ідеалізація образів-персонажів, ремінісцентне відтворення сюжетів, образів і мотивів давн. притч та ін.

Поняття П. не зводиться лише до прийомів худож. зображення. Воно є набагато ширшим, бо це певний засновок худож. світосприйняття, який виявляє іманентні властивості давн. **міфів** і книжкової мудрості. Виникнення й існування сюжетів та образів пов'язане в такому разі з конкретною дидактичною метою. У зв'язку з цим можна говорити про притчевий характер усієї давн.-христ. л-ри. Тому тв., що написані на її сюжеті, містять у собі філос.-притчевий перенес. Письменники в такому разі лише відштовхуються від першоджерела, даючи при цьому оригінальний поворот темі, мотиву, переосмислюють значення образів.

У кожній нац., зокрема і в укр., л-рі, П. має глибокі корені. П. позначилася на розвиткові життєвої, ораторсько-учительної, а пізніше, у 2-й пол. XVII — XVIII ст., на ораторсько — проповідницькій л-рі, а надто на філос. тв. Г. Сковороди. Естет. досягнення давн. укр. л-ри, у тому числі й П., стають надбанням нов. л-ри. Але якщо в давнині це був один із визначальних способів худож. мислення, то в нов. укр. л-рі він стає лише одним із засобів худож. зображення дійсності. Рационалізм притчі був співзвучним із просвітницькою едологією і знайшов втілення в специфічних формах П. у вірш. і проз. тв. письменників поч. XIX ст. (П. Билецький-Носенко, П. Гулак-Артемівський, Л. Боровиковський, Г. Квітка-Основ'яненко та ін.). Поети-романтики заклали основи появи параболічного підходу до зображення дійсності. Вони своїм оспівуванням фактів героїчної історії народу мали на меті протиставити його видатне минуле і підневільне сучасне, пробудити нац. свідомість і політ. активність. П. як тип узагальнення набула найвиразніших ознак у творчості Т. Шевченка ("Царі", "Неофіти", "Осії", Глава XIV, (Подражаніє)", "Колись-то ще во время оно...", "Саул", "Псалми Давидові", "Пророк", "Марія", "Молитва" та ін.). Притчеві принципи поезії Шевченка знайшли продовження в С. Руданського, П. Куліша, Ю. Фельдковича, М. Старицького.

Особливого значення набула П. у 2-й пол. та в кін. XIX — на поч. ХХ ст. Вона стає одним із засобів вираження сусп. проблематики. Поряд із використанням різних прийомів П. важливу роль відігравала притчева образність (образи-**алегорії**, образи-ідеї, образи-**архетипи**, образи-прикладі, образи-**символи**). Їх зв'язок із особливостями

сюжетного ходу оповіді, композицією веде до виникнення ситуації аналогії, зіставлення, проведення паралелі, домислення, тобто до параболічного розуміння естет. сутності явища. Словесні образи, як правило, будуються за антонімічним принципом (І. Франко "Смерть Каїна", "На Святоюрській горі", "Терен у нозі", "Мойсей", "Істар"; Леся Українка "Роберт Брюс, король шотландський", "Вавилонський полон", "Адвокат Мартіан", "Триптих"; Б. Грінченко "Матильда Аграманте", "Живуша вода"; М. Вороний "Євшан-зілля"; П. Грабовський "До сіячів" та ін.).

У л-рі ХХ ст. П. прогресує з 60-х років. Провідним стає принцип синтезу притчі з ін. жанрами. Притчеві ознаки мають низка **сонетів** Д. Павличка, **балад** І. Драча, **епітафії** і "Гнівні сонети" В. Симоненка та деякі вірші Л. Костенко, Р. Лубківського, І. Жиленко, П. Перебийноса та ін. Параболічна засада зображення виявляється і в таких тв. химерної прози, як "Лебедина зграя" і "Зелені млини" В. Земляка, "Дім на горі" і "На полі смиренного" В. Шевчука, "Оглянься з осені" Р. Яворівського та ін.

П. набуває поширення в тій чи ін. л-рі в певні періоди її розвитку. Насамперед тоді, коли виникає необхідність звернення до світ. морально-естет. досвіду. Однією з причин цього може бути підневільний стан л-ри. Письменники змушені через цензурні утиски та заборони для вираження сусп. вагомих думок звертатися до "езопової мови", використовуючи трад. сюжети та образи. Однак, засада параболічного зображення є набагато складнішою, ніж "езопова мова", бо є наслідком високого рівня розвитку худож. мислення та іст. необхідної інтеграції літ. процесу. Явища, пов'язані з притчею, дають можливість поглиблення, а також розширення масштабів засвоєння і підняття нац. проблематики до проблематики світ., загальнолюдської.

На виникнення П. в нац. л-рі мають вплив зовн. та внутр. чинники. До зовн. належать її взаємозв'язки зі світ. л-рою. Внутр. є наслідком стилетвірних закономірностей і саморозвитку худож. свідомості. Вони пов'язані з ростом пізнавальної функції л-ри, її інтелектуалізації на основі наук. аналізу сусп. явищ і подій, їх філос. осмислення з позицій певного естет. ідеалу, збільшення **історизму**, що має головне значення в розкритті основної автор. концепції, постійної гуманізації сусп. думки й у зв'язку з цим посилення вимог читачів.

Юрій Клим'юк

ПРИШВИДШЕНИЙ РОЗВИТОК ЛІТЕРАТУРИ. Типол. зіставлення, з од. боку, дає змогу встановити заг. епохальні інтернац. та зональні закономірності, проте з ін., — робить очевидним нерівномірність — випередження й відставання — в рівні культ. та літ. розвитку. Причинами відставання бувають і внутр. особливості соц.-іст. розвитку, і дія зовн. несприятливих чинників. Так,

колоніальне гноблення затримало культ. розвиток народів Азії й Африки. Розпад світ. колоніальної системи привів до швидкого розвитку аз. та афр. л-р. Можна сказати, що історія окр. нац. л-р являє чергування періодів сповільненого, іноді нульового розвитку з періодами П.р.

Явища П.р. показові для слов'ян. л-р. Слов'ян. народи в X—XI ст. аж ніяк не відставали від Зх. Європи, проте згодом стали відставати, бо зазнали татаро-монг. й тур. навали та подальшого іга. Другим чинником, який гальмував їх культ. розвиток, була одвічна агресія нім. феодалів. П.р. сперше рос., а згодом й ін. слов'ян. л-р починається з XVIII ст. Особливостями П.р. є, по-перше, його швидкість, по-друге, своєрідне накладання однієї стадії на ін.: літ. **напрями** ще ніби не встигають до кін. розвинутих, коли виникають і швидко набирають сили наступні. На матеріалі рос. л-ри це зазначив ще В.Белінський, який писав: "Ми враз переживаємо всі моменти европ. життя, котрі на Заході розвивалися послідовно". Так, за концепцією Д.Чижевського, укр. літ. відродження (певною мірою й нац. пробудження) починається з класицизму. Але **класицизм** був запізненим: І.Котляревський — **травестія** "Енеїда", "Ода до князя Куракіна", "комічна опера" "Наталка Полтавка", **водевіль** "Москаль-чарівник"; І.Гулак-Артемовський — **переспів псалмів, послання, переробки** (поль. **байок** І.Красицького, тв. ін. письменників). До того ж цей класицизм був "неповний" — переважно створювалися тв. "нижчих" жанрів. На класицистичну поетику накладалися ознаки пізніших напрямів. Що ж до **сентименталізму**, то можна погодитися з думкою того ж Д.Чижевського, що тв., які, напр. М.Зеров, зараховував до цього напрямку ("Наталка-Полтавка", Квітичні повісті) точніше вважати за літ. напрямом і стилем "недиференційованими". Подібне становило було й у час. або пд.-слов'ян. л-рах. Третьою особливістю є те, що л-ра, яка пришвидшено розвивається, набравши розгін, не лише наздоганяє, але й переганяє ін. Так, рос. л-ра, яка протягом XVIII та 1-ої чверті XIX ст. наздоганяла зх.-европ. л-ри, "Євгенієм Онегінін" (1823-1831) та "Лихом через розум" (1823-1824) започинає крит. **реалізм** у европ. л-рах. У творчості Л.Толстого та Ф.Достоевського крит. реалізм досягає найвищого розвитку у світ. масштабі.

Найбільш розгорнуто проблема П.р.л. розглянута Г.Гачевим на матеріалі болг. л-ри 1-ої пол. XIX ст. Він визначав: діячам культури Болгарії та ін. балк. країн XIX ст. було зрозуміло, що їх культури розвиваються пришвидшено, використовуючи досвід передових европ. народів, водночас створюючи свої культ. цінності на основі нац. традицій. Процес П.р. в болг. л-рі розвивався надзвичайно інтенсивно. "Так, ще в 30-і роки XIX ст. ... плідним жанром було **життя** святих, а в кін. століття вже виникли соціалістична поезія та модерністичні течії. Тобто духов. життя країни за півстоліття пройшло шлях, який, напр., в Англії чи

у Франції тривав ледве не тисячоліття" (Гачев). Болг. письменники в 40-60-х рр. не сприймали творчості О.Пушкіна, М.Лермонтова, М.Гоголя. Вони захоплювалися М.Ломоносовим, Д.Фонвізіним, Г.Державінін, М.Карамзінін. Але в 70-і рр. Л.Каравелов і Х.Ботев уже спромоглися вийти на худож. рівень розвитку передових л-р Європи. Процес досягнення передового культ. рівня своєї епохи завершився.

Чудовий приклад П.р. дає нова чес. л-ра. У період чес. відродження вона ще не відокремилася цілком від ін. галузей культури. Розвиваючись в єдиному річиші **будительства**, разом з народознавством, історією, філологією, журналістикою, бібліотечною справою, л-ра опановує в переважно нац. нац.-визвольний та специфічно загальнослов'ян. ідейно-тематичний зміст: Я.Коллар, Ф.Челаковський, Й.Шафарик, В.Ганка, Я.Копецький, Й.К.Тил, К.Я.Ербен. Культура й л-ра чес. відродження набувають широкого звучання, але майже виключно у слов'ян. світі. З сер. XIX ст. розвивається реаліст. л-ра. Починається розширення ідейно-тематичного діапазону: від нац. та слов'ян. проблематики — до соц. тематики, яка розв'язується на чес. матеріалі. Насамперед — у творчості першого у нов. чес. л-рі видатного сатирика К.Гавличка-Боровського. Потім — у тв. реалістів 2-ої пол. XIX ст. від Я.Неруди та В.Галека до С.Чеха. Чес. л-ра не просто досягає, але, можливо, на деяких ділянках перевершує заг. рівень розвитку европ. реалізму. На думку львівського вченого О.Чичеріна, поява "Малостранських повістей" (1878) Неруди навіть визначає початок **нерудівського етапу** розвитку реалізму у світ. л-рі: П.Неруда — А.Чехов — М.Коцюбинський. На зламі XIX і XX ст. у поезії Я.Врхліцького, Ю.Зейера, Я.Махара освоюється нац. тематика минулого.

Якісно нов. етап починається з 20-х рр. XX ст. Причинами спалаху творчої активності були створення незалежної Чехословацької республіки та становлення нац. самосвідомості, саме як самосвідомості державної нації, котра має не лише внутрішньо-нац., але й міжнар. права, обов'язки та інтереси. Коли Чехословацьчина тільки склалася як держава, життя ін. народів викликало у чехословац. читачів особливе зацікавлення. Їм важливо було знати, яке життя в ін. країнах, де народи раніш і в сприятливіших умовах створили нац. держави. На цей громадський запит відповів шерг письменників, насамперед К.Чапек. Одна за другою виходять кн. його дорожніх **нарисів** (1923-36). Зіставляючи побачене з рідним, він шукає, чого можуть почитити його земляки в ін. народів. Нац. особливості цікавлять як втілення інтернац. сусп. явиш.

Чи не найпершою чес. кн., яка завоювала справжнє світ. визнання, були "Пригоди бравого вояка Швейка" (1921-23) Я.Гашека. В роки 1-ї світ. війни та в роки повоєнні з'явилась низка тв. письменників "втраченої генерації" (амер. Е.Гемінгвей, Д.Дос Пассос, Ф.С.Фітцджеральд,

В.Фолкнер; англ. Р.Олдінгтон; нім. Е.М.Ремарк; серб. М.Црнянський; укр. О.Турянський), де розповідається про страждання, яке несе людям імпералістична війна. Проте в жодній кн. автори не змогли показати трагізм війни в поєднанні з дотепною сатирою. В л-рі того часу зображення війни як **трагіфарсу** вдалося лише Гашекові. Безсмертною заслугою письменника є створення образу найкращого в світі типового образу простої людини, яка мимоволі стала солдатом імпералістичної армії. Не менший світ. розголос мала "колективна драма на три дії зі вступною комедією" К.Чапека "R.U.R." (1920). Тема **сюжет** та **образи** чапеківської п'єси по-різному використовувалися, розроблялися багатьма зарубіжними письменниками. Не наводять ін. прикладів, обмежимося констатацією, що посилення ваги слов'ян. л-р у кін. XIX та в XX ст. було іст. підготовлено їх П.р.

У тих випадках, коли різниця в стадіях літ.-культ. розвитку між л-рою, що впливає, й л-рою-реципієнтом дуже вел., можливе не пришвидшене проходження відповідних стадій, а, сказати б, перестрибування. Це мало місце, зокрема, в 2-й пол. XX ст., коли аз. л-ри освоювали суч. европ. напрями, засоби, стилі. Прикладом може слугувати засвоєння япон. і кит. л-рою психол. реалізму та словесного проз. зображення пейзажу. Ін. приклад — "стрибок" киргиз л-ри від нар. героїчного епосу "Манас" до прози Ч.Айтматова, що піднявся на вищий шабель світ. суч. л-ри. Подібні феномени спостерігаються в л-рах Африки (див. **Негритуд**).

Анатолій Волков

ПРОЗА (лат. *prosa* — від *prorsa* — вільна, проста) — форма словесної творчості поруч з **віршем**. Невірно трактувати П. виключно як явище красивого слова: генетично вона виникає в сфері утилітарної словесності; худож.-естет. моменти в ній тоді спорадичні, в той час, як у фольклорі й розвинених л-рах домінує вірш, "мова богів". В усній нар. творчості П. функціонує на околиці **жанрової системи** й пов'язана з потребою зберегти в колективній пам'яті образ визначної людини або явища (легенди, передання тощо). Літ. П. формується в річиші **риторики**, а не поетики, як от ораторська, філософ. або **історична проза** в ант. л-рі, що стала витоком ант. **роману**. Попри свою зовнішню "природність", П. як художня форма не передувє віршам, а виступає в епохи руйнації естет. канонів на зміну складній та витонченій вірш. культурі. В епохи становлення й панування цих канонів — напр., в **класицизмі** — П. переважно сприймається як щось вульгарне, нижче від віршів (характерний мольєрівський Журден, який з подивом усвідомлює, що говорить прозою). П. побутує звичайно спочатку як "додаток" до поезії й часом контамінує з нею — напр., в рамках жанрів **масової літератури**. Підноситься П. звичайно в епохи панування установки на утилітаризм — так, церк. л-ра европ. Сер-віччя з її суто практичною

установкою на цілоспрямоване духовне формування читача витісняє вірші в сфері куртуазної та нар. словесності й культивує переважно сувору прозу стихією в душі **Біблії**; л-ри сх-слов'ян. Сер-віччя суцільно прозаїчні. Подібне зовні, але все ж таки неоднорідне явище — торжество роману й романних форм в л-рах Європи XIX — 1-ї пол. XX ст. Автори европ. П. романного типу активно претендують на статус митця, а не духов. лідера (хоча в л-рах, які склалися на сер-віч. засадах, й новітній романіст довго має статус "вчителя"). В пору піднесення індивідуальної думки й руйнації трад. авторитетів худож.-проз. жанри дають змогу вільно інтерпретувати явища життя духу й сусп.-ва, хоча часом це знаменує зниження культ. стереотипу. В такі періоди вірш сприймається як щось другорядне й старосвітське, він навіть підпадає під вплив стилістики П. (поезія реалістів XIX ст.) й загалом девальвується. Зате й П. починає тяжіти до образно-худож. організації тексту (членування на колони, пошук ритму й т.п.), напр., тв. А.Чехова або М.Коцюбинського. В певному сенсі П. й вірш — споконвічно "антагоністичні" форми слова.

Семен Абрамович

ПРОЗАІЗМИ — введені в поет. текст мов. (лексичні або фразеологічні) складники, які належать не до властивого даній поет. системі стилю, але до поточної побутової мови. Іст. розуміння П. змінювалось у зв'язку з розширенням трад. тематики поезії, яка весь час розширювала сферу свого відображення в бік низьких буденних явиш. Унаслідок цього складники, що вважалися позапоетичними входили в мову поезії.

А, може, ти із кошником спішиш
У розподільник, прозою казавши...
Ах, друже мій! Хотілось би скоріш
Почути слова, що чуємо ми завжди,
З далеких повертаючись доріг...

(М.Рильський)
Анатолій Волков

ПРОКЛІН, ПРОКЛЯТТЯ — мал. фольклор. жанр, функціональність та семантика якого пов'язані з побажанням біди, нещастя, кари і навіть смерті людини, тварини, рослини.

Побутування проклять та їх походження пов'язані з магичною вірою в силу слова. Щодо цього П. стоїть поряд з такими мал. жанрами усної нар. творчості як **божба, замовляння, клятва** та ін.

П., як правило, є реакцією на ворожі дії. Часто воно складається з двох частин. У першій частині констатується негативна дія, а в другій — відповідь на цю дію. Відповідь -П. будується за аналогією негативної дії, тобто переадресовується. ("Якщо ти це чув, то щоб ти так чув, як пеня!", "Якщо ти це бачив, то щоб ти завтра сонця не побачив!", "Якщо ти це говорив, то щоб ти занімів, як камінь!"). П. може адресуватися стихії (під час сінокосів люди проклинають бурю, дощі; повинь, котра завдала багато шкоди). П. може бути і

однокомпонентним ("Грім би тебе вбив!", "Тута би ти скила!", "Холера би ти вхопила!", "Шляг би ти трафив!" — у гуцулів). П. можна переадресувати ("Най ти твої кльвіби лиши си в твої пазусі!" або просто "Собі в пазуху"). Вважається, що П. може справдитися залежно від часу, в який його промовляють. Звідси в гуцулів вираз "лихий чьис". Інколи П. дуже тісно пов'язується з **божбою**. Це відбувається в тих випадках, коли воно направляється на самого себе ("Щоб я до сходу сонця не дожив, якщо ...", "Щоб мене грім побив і блискавка спалила, якщо ..." і т. п.). Найстрашнішими і невідворотними були П. з вуст матері або батька. Прокляті діти в легендах перетворювалися на дерева, тварин тощо. В укр. фольклорі існують пісні про дівчину, що перетворена в тополю через прокляття. У гуцулів вважалося гріхом клясти, а проклинати іменем Бога — страшним гріхом.

П. фольклор. походження використовуються й у л-рі (напр. у "Зачарованій Десні" О.Довженка).

Ігор Зварич

ПРОСВІТНИЦТВО (франц. "siecle des lumieres" букв. — "вік світочів") — широкий інтелектуальний рух у XVIII ст. в Зх. Європі, спрямований на ліквідацію соц., економічних, політ., ідеологічних, культ. інститутів феодалізму. Слід розмежувати конкретно-іст. явище "просвітництво" від більш широкого поняття "просвітительство", стосовно аналогічних, але пізніших явищ в різних регіонах світу (в Росії та в Україні в XIX ст., в Лат. Америці в XIX-XX ст.).

Зх.-європ. П. об'їмало не тільки л-ру та миство, але і філософію, економіку, політику. Письменники і філософи П. (Д.Локк, Е.Шефтсбері, Дж.Свіфт, Д.Дефо, Г.Філдінг, Ш.Монтеск'є, Вольтер, Д.Дідро, Ж.Ж.Руссо, Ф.Шіллер та ін.) були ідеологами третього стану (насамперед, буржуа) і духов. підготували Французьку революцію 1789-1794. Ідеологія П. стала черговим "маятниковим" рухом європ. філос. та громадської думки. Відштовхуючись від аристократизму та кат. реакції XVII ст., просвітители продовжували традицію **Відродження** і Реформації, захищаючи простолюдина, прославляючи Розум та критикуючи офіційну церкву. Але тим самим вони підготували зворотний рух маятника до ідеалізму, інтуїтивізму та духов. аристократизму романтиків. Інакше кажучи, П. було закономірним етапом у складному, діалектично-суперечливому процесі європ. духов. життя. Філос. погляди просвітителів базуються на складному конгломераті концепцій, які містять у собі елементи ант. філософії та схоластичного раціоналізму сер. віків, однак у 1-й пол. XVIII ст. домінує раціоналізм Р.Декарта і сенсуалізм Д.Локка. Але вже в останній третині століття філософія П. втрачає об'єктивно-раціональний характер, все більшу популярність набуває вчення Д.Юма та Д.Берклі, просвітницька ідеологія опиняється в складній взаємодії з

містичними масонськими вченнями. Розчарування просвітителів у можливостях розуму спричиняється до виникнення **сентименталізму** та **перомантзму (готичний роман)** в л-рі, захоплення окультизмом і чорнокнижництвом. Суттєвим є ставлення просвітителів до проблем Бога, природи, людини та сусп-ва. Гостро критикуючи церк. заклади, більшість просвітителів залишаючись на позиціях деїзму, лише деякі з них підходять до думки про атеїзм (Дідро), більш поширена пантеїстична ідея (Руссо). Природу просвітители розглядають з матеріалістично-метафізичних позицій, в поглядах щодо сусп-ва домінує принцип розумності ("думки правлять світом"). Вел. заслугою просвітителів був нов. погляд на людину. Базовими стали такі поняття, як природна людина, природа, природний закон, право, розум, виховання, просвітництво. Зокрема, Локк заперечує богословську тезу про "вроджені ідеї", душа людини — "tabula rasa". Звідси випливає важливий висновок просвітителів щодо виховання як свідомого активного впливу на людську особистість, з'являються педагогічні теорії І.Г.Песталоцці та Руссо. Однак і тут просвітители не були однотайні. В розумінні Руссо природна людина — це індивід, що наділений від народження найкращими якостями людської природи: добротою, свободолюбством, благородством і т. ін. Такими носіями природних якостей є люди, які не зіпсовані цивілізацією (**Руссоїзм**). Незважаючи на відмінності в трактуванні людської природи, просвітители проголосили природне право людини на свободу, кохання, щастя та насолоду. Саме з позицій цього права просвітители критикували феодальну дійсність свого часу як антиприродну, антигуманну, що суперечить природі людини. Але викриваючи феодально-станову нерівність, більшість просвітителів за поглядом, поглядами були прихильниками "освіченої" монархії, покладаючи надію на "філософа на троні", що виражалась у симпатіях до Фрідріха II та Катерини II. Теор. ці погляди були обґрунтовані Монтеск'є в трактаті "Дух законів". Більш радикальний у соц.-політ. поглядах Руссо проголосив у своєму "Суспільному договорі" ідею народоладдя. Слід відзначити їх антиісторичність і недіалектичність думки прсвітителів. Проголошуючи принципи свободи, рівності, братерства, вони не припускали, тільки як окремий виняток ("Небїж Рамо" Дідро), що на місце станової нерівності прийде нерівність майнова, на місце феодальної залежності прийде економічна залежність. Просвітители сприяли приходу нов., більш прогресивного економічного та соц. устрою, але не позбавленого різних контрастів. Утопізм просвітителів призвів на початку XIX ст. до розчарування, яке втілюється в ідейній та худож. практиці **романтизму**.

Основний внесок у розвиток зробили англ. та франц. філософи, письменники, що цілком з'ясовно — Англія і Франція були в XVIII ст. найрозвинішими в економічному та культ. відношенні державами, хоча і знаходилися на

різних стадіях соц.-політ. розвитку. Ці відміни і визначили специфіку П. в кожній з цих країн. Англ. П. мало відносно помірний характер, позаяк його основне політ. завдання — залучення до влади людську гідність, що і було блискуче зроблено в працях Локка, Шефтсбері, Б.Мандевіля, романах Дефо, С.Річардсона, Г.Філдінга. Більш радикально виступили франц. просвітители, перед якими було завдання політ. перебудови — перехід від феодалізму до буржуазних відносин — що і було виконано внаслідок революції 1789-94 рр. Слід відзначити вел. роллю енциклопедистів — групи письменників, філософів, економістів, які створили під керівництвом Дідро "Енциклопедію", що стала трибуною просвітницьких поглядів. У США просвітницькі ідеї сприяли завоюванню незалежності від Англії 1776 і лягли в основу амер. конституції. Основним завданням нім. П. було об'єднання країни (буржуазні реформи в країні відбулись лише в 2-й пол. XIX ст.). В Росії та Україні в XVIII ст. не було ні соц., ні політ. передумов для буржуазної перебудови, тому лише деякі просвітницькі положення, в основному морального характеру, наявні в творчості Ф.Прокоповича, А.Кантеміра, М.Карамзіна, О.Радішева. Як вже зазначалося вище, поняття П. об'їмає всю сферу духов. життя сусп-ва — філософію, політику, економіку, релігію, культуру. Більш-менш докладний аналіз всіх цих галузей необхідний, оскільки однією з найважливіших особливостей л-ри П. є її філософічність — вона торкається всіх цих аспектів духов. життя людини (філос. повісті Вольтера, численні **робінзонади**, політ. трактати, **сатири** і т. ін). Отже л-ра П. — л-ра ідей, на відміну від л-ри XVII ст., яка була назагал л-рою звичаїв, або ж від л-ри XIX ст. — л-ри характерів. З ін. боку, слід відзначити, що л-ра П. не об'їмає весь літ. процес XVIII ст. хоча і здійснює більший чи менший вплив на нього. Вельми складні взаємодії між л-рою П. та л-рою дворянського декадансу (**рококо**) у Франції, л-рою П. та англ. преромантизмом (готичний роман). Можна говорити про симпатію до простолюдника в романі А.-Ф.Преву "Манон Леско" або ж про антидворянську тенденцію в "Небезпечних зв'язках" Ш.де Лакло, а з ін. боку, про вплив духу та стилю рококо в "Орлеанській діві" Вольтера або ж у "Нескромних принадах" Дідро. Тобто, нероздільної межі між цими напрямками немає. В рамках П. розрізняється **просвітницький класицизм**, **просвітницький реалізм** та **сентименталізм**. Безперечно, що л-ра раннього П. (більшою мірою у Франції, меншою — в Англії) базувалася на ант. класицистській естетиці (Вольтер, О.Поп), хоча мала за духом своїм ін. характер, ніж у XVII ст.: в ант. одежі убралися вже просвітницькі ідеї ("Брут" Вольтера). Цілком вкладаються в естетику класицизму і філос. повісті

Вольтера. Але л-ра зрілого П. прагнула вирватися з штучних рамок класицистської естетики, вивести на сцену представника третього стану, помістити його в реальну іст. та побутову ситуацію. Романи Дефо, Філдінга, Г.Смоллета, Річардсона, Дідро свідчать про прагнення їх авторів до життєподібності, що й дало підставу говорити про просвітницький реалізм. Насправді реалізм цих тв. вельми поверховий, на рівні подробиць, в той час як їх конфлікти часто визначені "соц. замовленням", характерні героїв тенденційні та розсудливі (добросесні вихідці з третього стану — Памела, Клариса, Том Джонс, Созана Сімонен протиставлені розбешеним аристократам, церковникам — Ловеласу, настоятельці у "Черниці" Дідро). Внаслідок цього ряд дослідників визначає цей напрям як **дидактичний реалізм**, а роман XVIII ст. — як **повчальну притчу** (А.Кеттл). Проте, просвітницький роман був значним етапом у розвитку жанру і багато в чому зумовив розвиток реалізму XIX — XX ст. Третім важливим напрямом був сентименталізм (хоча деякі дослідники виводять його за межі л-ри П. з причини відмови його авторів від культу розуму). Переконавшись у неспроможності розуму збагнути суперечності життя, сентименталісти зосереджують увагу на почуттях героїв. Характерними жанрами стали епістолярний роман ("Страждання молодого Вертера" Й.В.Гьоте, "Юлія або Нова Елоїза" Руссо) та **міщанська** або "сльозлива драма" ("Підступність і любов" Ф.Шіллера). Прагнення глибоко проникнути в світ почуттів героїв, культ природи, інтерес до принижених та знедолених, заперечення станових та майнових відмін — все це характерно для сентименталізму та випереджає відкриття романтиків.

Л-ра П. надзвичайно багата в жанр. відношенні. Якщо XVII ст. можна назвати століттям драми, то XVIII ст. — це століття прози. В цю епоху формується жанр **роману** в його численних підвидах: **пригодницький**, виховний, психол. З'являється жанр філос. повісті (Вольтер, Монтеск'є), сповідальної прози (Руссо), мемуари справжні та вигадані, сатира, **історична проза** (Дефо, Вольтер), журналістика, публіцистика, літ. критика (Дефо, Свіфт, Р.Стиль, Г.Е.Лессінг). У боротьбі з класицизмом формується нова драма (Дідро, Лессінг, П.О.Бомарше, Шіллер), філос. діалогована поема ("Фауст" Гьоте). Вже досить широкий діапазон худож. засобів: **сатира**, **іронія**, **гротеск**, одивнення, контраст, **гіпербола**, **літота**, фантастика. З ін. боку психол. аналіз не є сильною стороною л-ри П., оскільки, як вже підкреслювалося, це — л-ра за перевагою ідей, а не характерів.

Юрій Попов

ПРОФЕСІОНАЛІЗМИ — слова або словосполучення, що вживаються в професійному жаргоні, представниками певної професії. П. переважно безпосередньо пов'язані з професійною діяльністю (назви предметів, знарядь праці,

людей, що виконують ці процеси): "З старої сахарної зроблять гуральню". (М.Коцюбинський) або:

З пуги далекої вернувся машинист,
Укритий порохом, увесь пропахлий димом,
До виноградики! — Чи мільою часом лист
Де не попований? Ну, боротьбу вестимем!

(М.Рильський)

П. можуть бути синонімами до живаних усіма мовцями слів. Багато П. — чудомов. походження. Частина П. є водночас **діалектизмами** (мова ріпників у бориславському **циклі** І.Франка).

У л-рі П. є засобом створення місцевого колориту або мов. характеристики дійових осіб, а також можуть використовуватися з сатир.-гумор. метою.

Не можна плутати П. з **термінами**.

Див.: **Арготизми. Жаргонізми.**

Анатолій Волков

ПСАЛОМ (грец. *psalmoi*, лат. *psalmus* (переклад гебр. слова *mizmor*) — **жанр** юдейсько-христ. рел. л-ри, рел. **гімн**. Цей гімн є засадничо відмінним від ант. пеанів та **дифірамбів**, які суть типово явище хорової, колективної **лірики**, виявом свідомості, котра ще не піднеслася до відчуття особистого. Божество виступає тут не як потаємна «душа світу», котру поет прагне зрозуміти. Авторів досить худож.-пластичного відтворення низки життєвих явищ, у яких він бачить проявлення бога, його «плоть». Виникли в VII та канонізовані Аріоном в V ст. до н.е., ці поет. форми поступово стають суто мистецькою вправою, милування глином форм навколишнього світу. Такий, «Пеан до Аполлона» Терпандра Лесбоського: "Сине батьківський в небі, царю Аполлоне, прийди! / Біжить по лірах трепет. Й солодший / Зустрічає зорю солов'я шебіт./ Ластівки шебіт дзвінкіший. Цикада/ П'янкш стрікоче, не про свою/ Долю блаженну вішаючи, бо/ Від бога пісень натхненна..." Тут особистість поета начебто розчиняється в пантеїстичному переживанні, й сам бог є безликим. Натомість, у традиціях поезії Ізраїлю з давня вимальовується розуміння Божества як неповторної Особистості, незбагненої в самих лише «життєвих» своїх проявах. Так, у «Пісні Дебори» (XII ст. до н.е.) Ягве має риси «вихору», енергетичного поштовху, усвідомлення якого підносить людину над буденщиною, дає зрозуміти «шляхи Його» серед видимих форм буття. Монотеїстичний пафос ще виразніше конденсується в П., що їх автором вважається цар Давид (XI-X ст. до н.е.), який, за переказом, був гарним музикантом і складав П., акомпануючи собі на псалтирі (варіант арфи, грец. *psalterion*, свейське *haval*). Перенісши Мойсейову скінію до Єрусалиму, Давид започаткував тут юдейську літургію, центр. моментом якої було саме урочисте виконання П. За позначками в тексті часом видно, що й ці тв. призначалися для хорового виконання (постать кантора-соліста виникне значно пізніше); був і муз. акомпанемент, напр.: «Для диригента хору. На гитійському знярядді. Асафів. Пс. 81/80;

масор. 81». А проте весь лад П. сприяв вияву не «полісної» чи «пантеїстичної» свідомості, а «життя серця», пошуку відокремленою від Всесвіту особистістю шляхів єднання з Божеством Першопричиною: «Ти — Бог Єдиний! Дорогу Своєю покажи мені, Господи, і я буду ходити у правді Твоїй, приєднай моє серце бояхтяти імення Твого! Я буду всім серцем своїм вихвалити Тебе, Боже Ти мій, і славити буду повіки ім'я Твоє, велика бо милість Твоя надо мною. І вирвав Ти душу мою від шеолу глибокого!» (Пс. 86/85/; 10-13; масор.82). Під час реформи Єздри (V ст. до н.е.) ці гімни було об'єднано в кн. під назвою *tehilim* — **хваління**, але формування корпусу текстів П. тривало аж до 150 до н.е., отож зрозуміло, що саме Давид був автором не всіх 150 П., але лише початкового ядра (40-50 текстів). Сучасники та пізніші продовжувачі його **традиції** лише прилучалися, за літ. етикетом давнини, до його імені й авторитету (пор. кн., авторство яких приписується Мойсею і Соломону), і це не є, звичайно, фальсифікацією. Деякі імена нам відомі (сини Корееві, Асаф, Єтам; два тексти приписано Мойсею і Соломону; є й анонім. тв.). Після перекладу Ст. Завіту грец. мовою увійшло в ужиток як назва «Книги псалмів» введене Філоном Александрійським слово «Псалтир». Нумерація П. в «Псалтирі» не збігається в юдейській **Біблії** (т.зв. «масоретський **канон**», який прийняли також і протестанти), і в правос.-кат. варіанті, що заснований на Септуагінті.

За змістом Кн. Псалмів поділяється на П., що: а) уславлюють Бога як Творця Всесвіту, б) оспівують Бога як Царя на Троні; тут бринить тема Месії як Помазаника Божого, і через це християни вважають ці, написані Давидом, П. пророчими; в) шлюбну пісню, яку юдейські теологи трактують як союз Бога зі Своім народом, а христ. — як союз Христа та Його Церкви; г) **плачі** грішника, як, напр., прекрасний 51/50/ П. Давида, написаний ним після злочинного перелюбства з Вірсавією і викриття того Натаном; цей П. став для православних обов'язковою щоденною **молитвою**, г) прохання до Бога про справедливість; д) філос.-медитативні П., що відзначаються напруженим прагненням зрозуміти «шляхи Божі»; е) **прокляття** на ворогів, котрі генетично пов'язані з найархаїчнішими шарами поет. свідомості (пор.: у монг. шаманів існував погляд, за яким вірш. худож. прокляття неодмінно збується); Кат. Церква на сьогодні є єдиною конфесією, що вилучила ці П. з ужитку.

За худож. мовою П. Ст. Завіту органічно пов'язані з фольклором й, почасти, писаним **героїчним епосом** епохи Мойсея та Суддів (XIV-XII ст. до н.е.). Є в них і елементи **діалогу**. Проте в першу чергу П. — яскравий приклад рел. лірики. Стиль П. — зразок невимушеності, ширості й поет. глибини: «... обмий Ти мене — і я стану біліший від снігу. Дай почути мені втіху й радість — і радітимуть кості, що Ти покрушив» (Пс. 50/51/; 9-10). Це — ритмізована проза, але членіння її на «вірші» є, власне, як і членіння всього тексту Біблії,

прийомом, що полегшує цитування, а не поет. ритмізацією. Ритм фрази П. зумовлюється внутр. ритмами івриту, грою консонантів та грамат. форм слова, синтакс. паралелізмом типу: «Нехай згинуть грішні з землі, а безбожні — немає вже їх» (Пс. 104/103/; 35; масор. 104). У П. часом спостерігається й вишукана гра на рівні худож. фоніки та графіки — напр., акровірш, але подібні прийоми характерні для пізніших зразків. Не всі П. мають високий літ. рівень, а проте чимало з них можуть бути зараховані до шедеврів світ. поезії.

При всій своїй неповторності П. Ст. Завіту мають і певних попередників. Давид та його продовжувачі спиралися й на старовинні традиції л-ри Бл. Сх. Коренями своїми ці традиції сягають найдавнішої цивілізації Шумеру. Так, шумерський гімн «батькові Енлілю, що сидить у священному капиші, у могутньому капиші» («Енлілю! Усюди...») був одним з перших прагнень людини порозумітися з Небом. Шумерська традиція мала розвинене продовження у вавилонсько-асирій. л-рі; пор. заклинання Іштар: «Бачити тебе — благо, воля твоя — світоч! Помилуй мене, подаруй долю! Ласкаво поглянь, прийми молитви!» Можливо також, що з часів Мойсея, який за вихованням мав бути єгипет. жерцем і глибоко відчувати відлуння рел. реформи Ехнатова, що замінив багатобожжя поклонінням Сонцеві-Атону, ізраїльська свідомість засвоїла мотиви і прийоми давн-єгип. гімнів. Іне обов'язково гімнів саме Атонові. Вже в епоху Давн. Царства створено було співзвучний шумеро-акадський гімн богині Нут: «О Велика, що стала небом <...> Сповнюєш ти усяке місце своєю красою. Земля уся лежить перед тобою — ти охопила її, оточила ти її землею, й усі речі своїми руками». Деякі моменти єгип. «Кн. Мертвих» також можуть бути згадані в цьому відношенні. Окрім того, не слід скидати з рахунку й таких географічно близьких літ. явищ, які існування жалобних та похвальних гімнів Ваалові у фінікійців, або як гімни богині Анат, що шанувалася в Ханаані не лише фінікійцями, але й нащадками Ісава, котрі не емігрували з Яковом та його синами до Єгипту й мішали аврааміти віру в Єдиного з сутю поган. уявленнями. Після завоювання Ханаану вихідцями з Єгипту та прилучення нащадків Ісава до нов. Ізраїлю традиції поган. гімнів Ханаану могли в переосмисленому вигляді вросли до практики псалмоспіву, як увійде згодом фігурка золотого тільця в культ Ягве, яким його спробує започаткувати Єровоам у Ветилі. Зокрема, тут можливо бачити відлуння традиції весільної поезії, почасти плачів. Усі ці впливи є хіба що «стил. домішками», ще й використаними в полемічному добу, бо поганська поезія не знала, повторюємо, Бога як Особи, не знала й людини як особистості, і кохалася в переліку матеріальних благ та шкод що їх боги (власне, сили природи та демони надприродного світу) за власними примхами або сліпими тяжіннями надсилають людині. В Біблії же Бог та людина є у відносинах любові, ревності. Завіту-договору, і це богоспількування людини є

шлях пізнання й осягнення Буття, шлях повернення до Бога після первородного гріха. В I ст. до н.е. було написано й т.зв. Соломонові псалми, що продовжували дану традицію в межах юдейської л-ри.

У христ. середовищі П. одразу ж набули особливої ваги. Адже в Кн. Псалмів, на погляд християн, виразно бриніла, по-перше, тема Христа-Месії, нащадка Давида. По-друге, вся Псалтир пропагувалася як шлях до Бога. В одному з найперших документів христ. ери — Соборному посланні св.ап. Якова, брата Господнього, містилася настанова: «Чи страждає хтось з вас? Нехай помолиться! Чи тишиться хтось? Хай співає псалми!» (Як. 5513). До того ж само закликав і полум'яний ап. Павло (Еф. V; 19; Кол. III:16). З традицією псалмоспіву пов'язано й першу спробу створення христ. літургійного тексту: творіння Вардесана (III-III ст. н.е.), 150 «христ.» П., за зразком Ст. Завіту, або, радше, всупереч йому — автор був гностиком, який не визнавав ані Ст. Завіту, ані Бога Ягве. Літургійні тексти виникли після Вселенських Соборів, коли було приглушено ересі й християни досягли на певний час догмат. згоди. Але й у створених у IV та подальших літургіях П. Давида й новостворені гімни займають почесне місце (напр., «Славоств'я велике» св. Амвросія Медиоланського, IV ст.). На Зах., за даними св. Ероніма (V ст.), селянин співав П. за плугом, виноградар — підрізуючи віти тощо (44-й лист до Марцелли). С.Аверітцев зауважує, що П. став джерелом «Сповіді» св. Августина (IV ст.). На Сх. Псалтир вважалася настановою в мандрах душі (Афанасій Великий), а цар Давид — супутником людини в її життєвому шляху (Григорій Ниский). Згодом тут писання нов. П. загасає, хоча ст-завіт. Псалтир залишалася одною з найпоширеніших кн. (її часто видавали окремо, по ній читали «часи» в церкві, за нею навчали грамоти, ворожили, її було читано першої ночі над небжучимко тощо). Але на загал на правос. Сх. творіння нов. П. та подібних текстів закінчилося з остаточним становленням літургійного чину.

На Зх., навпаки, почала активно ширитися традиція написання нов. П., котрі стають поступово додатковим, а проте дуже вагомим моментом літургії. Особливий поштовх тому дали першу **Відродження**, а надто Реформація: оскільки протестанти, що надали собі права суб'єктив. тлумачити Св. Письмо, широко й вільно виливали свої рел. почуття в численних нов. П., то й Кат. Церква почала практикувати свободу творчості в цій царині. З XVI ст. з'являється низка нов. лат. **перекладів** П. (Собанус Гессус та ін.). Далі — низка перекладів і **переробок** нац. мовами: Франція — К.Маро, Г.Безі, Ф.Малерб, Ж.Ж.Руссо, Лаватер; Німеччина — М.Опіц; "Псалми про страсті Господні" ісл. поета XVII ст. Х.П'єтурсона. П. посідає місце в класицистичній жанр. системі поряд з **одою** та гімном.

Зх. слов'яни знаходилися в орбіті європ. ідеолог. шукань, що знайшло відбиття й у

поширенні псалмописання. Так, у Польщі поширилися зб. «псалм» та «кантв»; нові П. широко вводилися до молитовників. У часи, коли з'явилися перші протестанти, зокрема антитринітарії, рел. конфронтація католиків та ариан і подальша перемога католицизму виразилася й в інтенсивному створенні насичених автобіографізмом та **психологізмом** П., які мусили продемонструвати, що не сам лише протестантизм є шляхом духов. свободи. Це «Десять покутних пісень» С.Трембеського (кін. XVII ст.), витримані в бароковому дусі сполучення спірітуалізму й натуральності (скажімо, опис багатих жнив та плодючих стад у пісні 8-й). Подібні речі писали Я.Кохановський (шедевр поль. поезії «Давидові псалми», 1579), Я.А.Морштин та ін. (зб. «Сім пісень на сім розділів Молитви Господньої», «Пісні набожні з різних місць Святого Євангелія...» тощо). Всюди на першому плані — жива особистість автора, що прилучається до моральних імперативів Св. Письма вільно й невимушено. Мішна традиція перекладання та перероблення П. проходить по через уся поль. л-ру: М.Рибінський, В.Коховський (XVII ст.), Ф.Д.Князьнін, Ф.Карпінський (XVIII ст.), К.Уейський (XIX ст.). З.Красінський у «Псалмах майбутнього» (1845-48) з аристократично-шляхецьких позицій заперечував ідею соц. революції. У XX ст. повний переклад усіх П. здійснив Л.Стафф («Книга псалмів», 1937).

З Польщі псалмописання перейшло в Україну. В XV-XVI ст. тут з'явилися подібні доповнення до літургії, так само, як і т.зв. псалми, що вважали собою куплетну, вірш. переробку текстів Псалтирі й співалися на багатоголосся також у побуті. Їх писали не лише учні духов. учбових закладів, а й такі особи, як, випускник Києво-Могилянської Академії С.Полоцький, якому судилося оновити рос. л-ру XVII ст., започаткувавши там вперше не лише вірш. форми, а й вільну, розкату поет. позицію («Псалтирь рифмованая», 1680). На теренах України та Росії розгорнулася діяльність письменника XVIII ст. Д.Туптала (св. Дмитрій Ростовський), автора проникливих лір. П. Україна стала провідником зах. впливу в Росію, хоча всі ці творчі моменти було майже зведено нанівець казенно-офіційною церковністю. Але серед посполитого люду України та Росії подібні тв. все ж таки мали розповсюдження: «псалми» стали одним з джерел укр. **думи** та рос. **духовного вірша**; вони міцно увійшли до репертуару укр. лірників. Зазначимо, що саме Греко-Кат. Церква підхоплює цю нар. традицію, поширюючи виконання подібних пісень у богослужінні й побуті. Виданий у Почаєві 1790 «Богогласник» правив за основу в цій царині впродовж усього XIX ст.; традиція ця живе й дотепер. Заслуговують на згадку також світські преробки П. мандрівними дяками, котрі часом доходили до комізму та **бурлеску** в прагненні створити текст-розвагу. Все це стало засновком для широкої інтерпретації П. на сх-слов'ян. терені в XIX-XX ст. У рос. л-рі жанр. форма П. здебільшого стає естет. вмотивуванням

цілком світських прагнень і цілей (В.Тредіаківський, М.Ломоносов, О.Сумароков, Г.Державін, Ф.Глінка). Хіба що один П.Язиков у наслідуваннях П. внутр. вільний від подібного «обмирщення». Й передає величню й часом жахливу красу візрця сильним та яскравим віршем.

Укр. л-ра чутливіше поставилася до традиції П. Так, «Сад божественных пѣсней, прозябший из зерн Священного Писанія» Г.Сковороди був продовженням пошуків укр. письменства XVII ст. та більш ранніх епох у цьому напрямку. Широко використовуючи мотиви з Ст. Завіту, автор знаходить у імені Псаломствця, в його спірітуалізмі, в алегоріях Біблії поміч духовну: «О прелестный мір! Ты мнѣ океан, пучина. Ты мрак, облак, вихр, тоска, кручина. / Се радуга прекрасная мнѣ ведро блистает. / Сердечная голубочка мнѣ мир вешает. / Прошай, о печаль! Прошай, зла утроба! / Я на ноги встал, воскрес от гроба! / О отрасли Давидова! Ты брег мнѣ и кифа. / Ты радуга, жизнь, ведро мнѣ, свѣт, мир, олива. (Пѣсьн 16-я)». Закликаючи Давида-кифа (тобто наріжний камінь) «убити тілесну в нім роботу», дати «новый род сей побѣды», Сковорода виступає як борець проти тої оманливої пасторальності, яка ввійшла в л-ру в часи сентименталізму й була в його очах «прелестю», тобто спокусою. Саме оформлення «пісень» нагадує примітками своїми оформлення П. Біблії. Це свідчить, що й у XVIII ст. укр. словесність зберегла живий зв'язок з духов. ідеалом Біблії. Т.Шевченко, що вчився грамоті за переписаними ним «сковородинськими псалмами», був у відомих «Давидових псалмах» цілком вірний давній традиції. Шевченкові традиції продовжуються в 2-й пол. XIX ст. (І.Шоголів, П.Куліш).

Оригінально інтерпретовано було традиції псалмоспіву на рубежі XIX-XX ст. у творчості поета «Молодої музи» П.Карманського. Його «Псалми» сполучають карбовану в дусі європ. **ларнасізму** форму з чистою інтонацією пошуку істини, й навіть стил. «ворожі» мові Біблії «крило зефіру», «фризи древніх храмоводів» чи «гіпогеї» неочікувано природно вписуються в переживання поета, що, кінець кінцем, гарно відповідає прадавнім традиціям христ. культури Європи, де було синтезовано полум'яне слово Юдеї з набуттями античної мудрості:

*В глибокій западні містерій
Ловив би духом боже слово
І на підвалинах любові
Завидав би храм нових критерій —
В глибокій западні містерій.*

У л-рі діаспори мотиви П. часто сплетені з глибокою долею України. Так, у Є.Маланюка інтонації псалмоспіву, збагачені трагізмом буття в діаспорі й, загалом, в континуумі XX ст. з його виразною розплідненістю, бринять в «Псалмах степу»; сюди органічно вплетено тему Розп'ятої України:

*Хижі птиці летять зі Сходу
На червоному тлі пожеж, —
Бачу, бачу Твою Голготу
І звіділь, з моїх мертвих меж*

«Голготу» злито з образами укр. історії, що вперше виникли в «Слові о полку Ігоревім», а подекуди тут відчутно й інтонації «російських» тв. О.Блока:

*Hi, ти не мати! Шал коханки
У чорнім полум'ї коси.
В обличч'ї степової бранки
Хміль половецької краси*

В советський час подібні переживання на тлі занепаду чи пригнічення рел. життя особи й сусп. ва майже не зустрічаються, або ж матеріал використовується в цілях украї далеким від клас. «неопоганських» за духом («Псалом залізу» Тичини).

У суч. укр. л-рі традиції П. набувають продовження й розвитку, часом — із надзвичайним загостренням моральних проблем та експресивності худож. рішень. П. став уже в останні роки тоталітаризму річищем духов. свободи особистості, її екзистенційного самовизначення (Є.Сверстюк). Таврує тих, хто був «блазнем» чи «вужем» на «збіговиськах облудних» Л.Костенко, підносячи вільну особистість, котра приносить «крилаті плоди»; з вел. боєм подано гірке усвідомлення суч. українцем того, що з ним зробила «система»: «А я — ніше. Одоробло. Опудало власних городів. / Я — посміховисько людське, бидло поміж народів» («Давидові псалми»).

За даними Книги Гінеса, в світі нараховується 95000 христ. П.

Семен Абрамович

ПСЕВДОМІСТИФІКАЦІЯ — умовний прийом, своєрідна літ. гра, оприлюднення нібито чужих, тобто створених не публікатором, текстів: худож. прози («Повісті Белкіна» О.Пушкіна, «Вечори на хуторі біля Диканьки» М.Гоголя), спогадів («Пригоди Робінзона Крузо» Д.Дефо), щоденників («Записки божевільного» М.Гоголя; «Нудота» Ж.П.Сартра), листування («Березневі іди» Т.Вайлдера), квазііст. рукописів (роман «Манускрипт з вулиці Руської» І.Іванчука; «Хазарський словник» М.Павича), квазінаук. документів («Історія, знайдена в пляшці» Е.А.По), поезій («52 гіркі балади вічного студента Роберта Давида» та «100 сонетів вічного студента Роберта Давида» чес. поета В.Незвала), К.Чапек у «Війні з саламандрами» створив П.-**монтаж** з текстів найрізноманітніших жанрів: повідомлень агентств Рейтер і Гавас, звернень пацифістів і анархістів-бакунінців, наук. розвідок, висловлювань Б.Шоу і А.Тосканіні. На відміну від мистифікатора, псевдомістифікатор не прагне переконати реципієнта в приналежності текстів вигаданому авторові.

Анатолій Волков

ПСЕВДОНЕОЛОГІЗМИ — мало вживане, але існує (часом з давніх давен) слово, яке помилково зараховують до **неологізмів**. Напр., вказують, що «неболян» — неологізм П.Тичини: «Ми слов'яни, ми слов'яни, ми нікого неболяни». Але це слово зафіксовано в словнику Б.Грінченка й

уживане в спеціальній фольклористичній л-рі (зокрема, акад. Ф.Колессою).

Див.: **Ковані слова**.

Анатолій Волков

ПСЕВДОНИМ, ПСЕВДО (від грец. *pseudos* — вигадка, брехня + *опута* — ім'я) — вигаданий антропонім, яким автор заступає своє справжнє ім'я, в письмовому тексті або публічній діяльності (політика, мист-во). У багатьох випадках П. витискають у читацькій свідомості справжнє прізвище автора: Мольвер (Гюклен), Вольтер (Аруе), Жан Поль (Фрідріх Ріхтер), Новалліс (фон Гарденберг), Стендаль (Анрі Бейль), Болеслав Прус (О.Гловацький), Габрієла Запольська (Корвін-Піотровська), Максим Горький (О.Пешков), Ільф (І.Файнзільберг), Євгеній Петров (Катаєв), Янка Купала (І.Д.Луцевич), Якуб Колас (І.М.Мішкевич), Кіндрат Крапива (Астахович), Іржи Восковець (Вахсман). В укр. письменстві: Панас Мирний (О.Я.Рудченко), І.Білик (І.Я.Рудченко), Леся Українка (Косач-Квітка), Марко Черемшина (І.Семенюк), Олександр Олесь (Кандиба), Микола Хвильовий (М.Фітільов), Остап Вишня (Губенко), В.Чеч'янський (Губенко), Леонід Первомайський (І.Ш.Гуревич). Використання П. може спричинюватись розмаїтими сусп. та особисто-біографічними чинниками: наголошування **традиції**, нац. приналежності, певних твор. або людських рис, бажання зберегти інкогніто, станові заборони, цензурні умови, побоювання переслідувань, нерішучість авторів-початківців, наявність однофамільників або родичів, що працюють на тій самій царині.

Існують ретельно розроблені класифікації П., як за формально-ономастичними ознаками, так і за причинами вживання. Серед них і чинник міжнац. культ. взаємин. Так за доби гуманізму орієнтація на ант. культуру спричиняла появу латинізованих П. (фон Гоген Гаїм > Парацельсус) Деякі з них: **алонім** — П., який насправді є ім'ям ін. особи; **етнопсевдонім** — що наголошують нац. приналежність автора (Лариса Петрівна Косач > Леся Українка); **псевдоетноніми**, що притаюють справжню національність автора: три письменники польського походження майже сучасники, що увійшли в письменство як класики відповідно англ., франц., рос. л-р — Джозеф Конрад (Кожневський), Гійом Аполінер (Костровицький), Олександр Грін (Гріневський). **Псевдоандронім** — підпис, що має форму чоловічого імені, яким користується жінка-авторка (Жорж Санд, Марко Вовчок). Протилежність П. — **автонім**.

Анатолій Волков

— застосування теор. засад і практичних методів метапсихології З.Фрейда та її наступних відгалужень у вивченні л-ри та мист-ва.

На межі XIX та XX ст. психол. підхід до проблеми особистості й сусп. життя набув значного поширення. Психоаналітична теорія австр. лікаря

та психолога З.Фрейда (1856-1939) об'єктивно продовжує традицію єнського **романтизму**, відштовхуючись у вирішенні світоглядних питань власне від проблем особистості. Серед попередників глибинної психології: лікар і природознавець К.К.Краус, який встановив, що несвідома психічна діяльність виявляється через переживання й сні ("Лекції про психологію", 1831); філософ Е.Гартман, що відзначав важливість несвідомого ("Філософія несвідомого", 1869); філософ і педагог І.Ф.Герbart, який описав "потяги", що можуть бути витіснені "за поріг свідомості" ("Заг. метафізика", 1828-29). Слід відзначити також й А.Шопенгауера, чия "воля до життя" має багато спільного з Фрейдівим "інстинктом".

П. Фрейд розумів як єдність вчень про несвідоме, дитячу сексуальність та природу сновидінь. 1923 в праці "Я і ВОНО" було запропоновано нову структуру психіки: несвідоме-свідомість-надсвідомість ("Воно" — "Я" — "Над-Я"). Існує ще й допоміжна сфера латентного несвідомого, передсвідомість, що регулює взаємодію несвідомого зі свідомістю. Єдність трьох рівнів (фундамент-сполучна ланка-похідне) простежується і в структурі заг. теорії П., де фундаментом є вчення про несвідоме, сполучною ланкою — сновидіння, а похідним — вчення про дитячу сексуальність, і у відкритій Фрейдом структурі психіки, де функцію фундаменту виконує несвідоме.

Несвідоме в П. виступає антагоністом свідомості. Несвідоме вміщує в собі забуті враження дитинства, вроджені інстинкти, спогади, що пов'язують суч. людину з доіст. предками. Несвідомі психічні процеси вільні від соц. та морально-етич. обмежень, вони є ірраціональними і підкоряються лише одному з пари основних принципів, що керують функціонуванням психіки — принципів задоволення. У сфері несвідомого, за Фрейдом, народжуються і дуалістичні потяги — "Ерос" і "Танатос" (потяг до життя і потяг до смерті). Проте далеко не весь вміст несвідомого може і повинен бути усвідомленим. Цензура, керуючись трад. вимогами окр. культури та цивілізації як такої, не допускає у свідомість соц. неприйнятні несвідомі почуття та бажання. На цьому етапі починає діяти другий принцип — принцип реальності, який виявляється в урахуванні реальних умов і можливостей задоволення потягів, що часто призводить до припинення пошуку прямих і безпосередніх задоволення. Ім на зміну приходить витіснення — процес, за допомогою якого суб'єкт намагається повернути в несвідоме або ж затримати в ньому думки, спогади, образи, пов'язані з потягами. В переважній більшості фрустрованими (не задоволеними) і, як наслідок, витісненими виявляються психосексуальні (лібідозні) та агресивні потяги. Енергія лібідо, пригнічена умовами сусп. життя, моральними заборонами та "Над-Я" у вигляді совісті, почуття обов'язку, шукає виявлення в різних формах

людської діяльності, що не мають очевидного зв'язку з сексуальністю, але породжені силою сексуального потягу. Таке вивільнення енергії лібідо в П. зветься сублимацією. Її характерною рисою є переключеність на сексуальну мету і скерованість на соц. значущі об'єкти.

Поняття сублимації лібідозної енергії є наріжним каменем Фрейдівської теорії худож. творчості. П. бачить у худож. творчості символічну проекцію психічних імпульсів і потягів, що беруть початок у дитячій сексуальності. Будучи інфантильно-сексуальними за своєю сутністю, вони не знаходять адекватної реалізації в дійсності, а тому отримують компенсаторне задоволення в сфері фантазії (напр., **Едіпів комплекс**).

На думку Фрейда, в образах мист-ва несвідоме знаходить прийнятні для цензури свідомості форми символіки, в яких втілюються різноманітні прояви лібідо. Механізми вивільнення енергії пригнічених потягів у творчості Фрейд вважає ідентичними до тих, що діють у сновидіннях. Маскування змісту несвідомого відбувається через символізацію, що дозволяє без перешкод долати цензуру. Не зупиняючись на формально-стильових особливостях тв., як зрештою, і на худож. вартості взагалі, Фрейд використовував їх як проективно-діагностичний матеріал, за допомогою якого досліджував особистість митця.

Психоаналітична концепція мист-ва викладена Фрейдом у працях "Леонардо да Вінчі, етюд з психосексуальності" (1910), "Поет і фантазія" (1908), "Достоевський і батьковбивство", "Тема трьох скриньок" тощо; приклади практичного застосування психоаналітичних методів знаходимо в статтях про В.Шекспіра, Е.Т.А.Гофмана, Й.В.Гьоте та ін.

Аналізуючи сприйняття тв., Фрейд визначає як одну з гол. компенсуючу функцію мист-ва, яке створює відчуття заг. емоційного переживання й пом'якшує незадоволення від обмеження потягів шляхом їхнього ерзац-задоволення. Компенсуюча функція мист-ва слова широко використовується в т.зв. лібротерапії.

Значної популярності набув фрейдизм як філос.-психол. концепція і серед митців. До фрейдизму схилялись С.Цвейг, Т.Манн, Д.Лоуренс, Ф.Кафка, М.Фріш, Дж.Джойс, Г.Міллер, Т.Уільямс, М.Кундера; Ф.Фелліні, І.Бергман, П.Пазоліні, Л.Бунюель, С.Далі, П.Пікассо та ін.

Серед англійських дослідників, що працюють у рідні П., слід назвати Л.Тріллінга ("Фрейд і криза нашої культури", 1955), Л.Фідлера ("Любов і смерть в американському романі", 1960), Е.Джоунза (дослідження творчості В.Шекспіра, Ф.Достоевського та ін.)

У Німеччині та Австрії психоаналітична школа залишається достатньо впливовою донині. Серед найяскравіших прикладів праці В.Лайбл "Дослідження казок та глибини психології" (1969); П.Детмерінга "Поезія і психоаналіз" в 2-х т. (1969), що містить у собі інтерпретацію тв.

Т.Манна, Р.М.Рільке, Р.Вагнера, В.Шекспіра, Жан Поля, Й.В.Гьоте, Г. фон Додерера, "Література-Психоаналіз-Кіно" (1984), "Гайнріх фон Кляйст. До питання про психодинаміку в його поезії" (1986); "Психопатографії" А.Мічерліха (1972), предметом аналізу в яких є драми А.Стріндберга, романи О. де Бальзака, балади К.Ф.Майера, "Смерть у Венеції" Т.Манна, хвороба Г.Флобера; "Психоаналітичне тлумачення біблійних текстів" Й.Шпігеля (1972); "Психоаналіз і література" Ж.Старобінські (1973); психоаналітичне дослідження Г.Далія про "Смерть Вергілія" Г.Броха (1974); "Гельдерлін і пошуки батька" Ж.Лапланша (1975) тощо.

Найзначнішими відгалуженнями від стовбура дерева ортодоксального П. трад. вважаються аналітична психологія К.Г.Юнга та індивідуальна психологія А.Адлера.

Швайц. психолог і філософ Карл Густав Юнг (1875-1961) поділяв Фрейдіву впевненість у домінуванні несвідомого над свідомим, але відмовився від панеротизму, притаманного ортодоксальному П. Центром Юнгівської теорії *аналітичної психології* є концепція *колективного несвідомого*. Згідно з нею в глибинах індивідуальної психології кожної людини прихований певний поведінковий зразок, паттерн. Пояснити цей паттерн з позицій особистого досвіду неможливо, оскільки він є психічним відкладенням, яке накопичувалося людською душею протягом багатовікової історії. Змістом колективного несвідомого є **архетипи** — "формальні зразки поведінки", "символічні схеми" (С.Аверінцев), на основі яких формуються певні образи. Власне цими образами і оперує людина в реальному житті. Юнг стверджував, що **міфи, легенди** — найвідоміші вияви архетипів. Кількість образів-архетипів чимала: Аніма й Анімус, Тінь, чаклун, Старий, Мудрець, звір, мати, батько, дитина тощо. За Юнгом, власне архетипальні образи є основою міфології, релігії, мист-ва. "Той, хто говорить прообразами, мовить ніби тисячею голосів, ... він підносить зображуване ним з одноразовості й тимчасовості у сферу вічносущого... В цьому таємниці впливу мист-ва" ("Про відношення аналітичної психології до поетико-художньої творчості", 1922). Юнг знаходить архетипні структури в "Фаусті" Гьоте, драмах Вагнера, "Уліссі" Джойса.

Що стосується психології творч. процесу, то, за концепцією Юнга, провідна роль належить не твор. індивідуальності митця, а його здатності першим вловлювати голос колективного несвідомого, реалізуючи в своїх витворах актуальні архетипи.

До проблем худож. і, зокрема, літ. творчості Юнг звертався в багатьох працях. Основні з них: "Про відношення аналітичної психології до поетико-художньої творчості" (1922), "Психологія і поетична творчість" (1930), "Улісс", "Монолог" (1932), "Феноменологія духу в казці" (1945), "Відповідь Іову" (1952) та ін.

У письменницькому середовищі прихильниками юнгіанства були Г.Гессе, Т.Манн, Вяч.Іванов, А.Шмідт. Літ-знавча юнгіанська традиція представлена, зокрема, Р.Россоліно, Дж.Меррі, Г.Мюрреєм, М.Бродкін, С.Аверінцевим, Р.Каралашвілі та ін. Особливо впливовим юнгіанство виявилось в галузі міфол. досліджень (Х.Ціммер, М.Еліаде, Е.Нойман, Дж.Кемпбелл, Ф.Вілрайт, Н.Фрай та ін.). Своєрідно продовжує традиції Юнга і т.зв. "архетипічна психологія" (Дж.Гілман та ін.).

А.Адлер (1870-1937) — видатний австр. психолог, засновник ще одного напрямку у П. — *індивідуальної психології*, — не займався цілеспрямовано проблемами мист-ва та худож. творчості. Проте, розглядаючи худож. творчість як один з видів людської діяльності, вважав її основною рушійною силою прагнення людини до зверхності, через яку відбувається компенсація й гіперкомпенсація відчуття неповноцінності. Прагнення до зверхності, за Адлером, може приносити несподівані результати (власне гіперкомпенсація відчуття неповноцінності, викликаного, зокрема, фізичними вадами, він пояснює творчість Л. ван Бетховена, Ф.Шіллера, ораторське мист-во Демосфена). Один з прикладів застосування гіпотез А.Адлера до проблем літ-знавства — його стаття "Достоевський" (1918).

Серед менш представницьких течій у П. — *екзистенційний П.* (Ж.П.Сартр, А.Мальро, С.Дубровський), *структуральний П.* (Ж.Лакан, Р.Барт), амер. "соціологізований" *неофрейдизм* (Е.Фромм, К.Хорні, А.Кардінер).

В Україні методологія і теорія П. знайшли відображення в працях І.Франка ("Із секретів поетичної творчості"), Ст.Балея ("Шевченко в світлі фрейдизму", 1916; "Психологія замислу про виникнення поеми Словацького "В Швайцарії", "Твор. особистість Жеромського", 1936), крит. працях Л.Левчук ("Психоаналіз і художня творчість. Критичний аналіз", 1980; "Психоаналіз: від несвідомого до "втоми від свідомості", 1986); у есеїстичній кн. А.Макарова "5 етюдів: Підсвідомість і мистецтво"; у літ-знавчих дослідженнях О.Білецького, Д.Затонського, Т.Денисової, С.Павличко та ін.

Оксана Пендерецька

ПСИХОЛОГІЗМ у л-рі — змалювання внутр. життя особистості як важливого моменту образу світу. П. не є обов'язковою рисою літ. творчості. Зацікавлення П. загострюється в епохи, коли на перший план виступає не громада-колектив, а окр. людина з її внутр. самостійністю, що визначає, звичайно, й зміну жанр.-формальних засобів творчості. Так, П. органічно пов'язаний з лір. родом, котрий здатний за природою своєю передавати найтонші відтінки душевних порухів у т.зв. лір. сюжеті: в часи панування проз. форм П. спричинюється до розмивання сюжетних контурів, формує "внутрішній сюжет" (Т.Денисова) та ін.; експансія ліризму в л-рі ХХ ст. є, напр., індикатором

посилення психол. насиченості. Отож, виразом П. є певні жанр-стиль показники, й виникає він, як правило, в годину руйнації сусп. моральних канонів, героїчних орієнтацій і авторитетів, протиставляючи усталеному колективному досвідові відживаючого суспільства "нетривку", "непевну" й "сумнівну" картину власного переживання.

Літ. П. як такому передую певного роду "протопсихологізм". Джерелом літ. П. є фольклор. досвід. В архаїчні часи худож. слово вдається до уособлення та психол. паралелізму, прагнучи наситити життя природи людськими рисами, й навпаки, підкреслити "природне" в людині (порівняння туги з чорною хмарою тощо). В **замовляннях** та заклинаннях відбито прагнення людини знайти "магічні" ключі буття в злитті психол. порівняння й об'єктивної дійсності, часто ворожої й незрозумілої.

В міфологіях та л-рах ст-давн. світу ця лінія продовжується, прямує до монументальних узагальнень. Так, в давн-месопотамському епосі про Гільгамеша самоідентифікація людини в світі ворожих, хижих та химерних богів і демонів відбувається завдяки П.: коли Гільгамеш, сповнений жаги життя, усвідомлює неминучість смерті, йому робиться "на серці важко", й він вирушає на пошуки "трави безсмертя". Первісні міфології поєднують образ реальності з переживанням цієї реальності в поет.-образному ключі. Тут домінує не сюжетність, не логіка, не епіко-об'єктивуюче слово, а ліро-психол. прагнення ухопити бодай якийсь "зріз" реальності, причому серія таких "зрізів" формує багатомірний образ божества або ін. об'єкта. Так, для давн. єгиптян бог Гор є людиноподібною істотою з головою сокола, котрого народили Осіріс та Ісіда; водночас він є космічною істотою, що постійно летить крізь простір і час; атрибутами його є сонце та місяць — очі Гора; небо є одночасно й жінкою, й короною, й крилами птаха, й річкою, по якій пливе човен сонячного бога Ра. З'єднання всіх цих станів-іпостасей можливе було лише на ґрунті П., котрий цементував розрізнені образи та уривчасті сюжети, складені в різні часи в різних місцевостях. У світі, сповненому "звірино-божественних" сил, людина продовжувала лінію магічного оволодіння цим світом шляхом сили слова (напр., Книга мертвих).

У найдавн. сусп.-вах Сх. панує тиранія в соці. житті, утискування особистості, через що дуже характерна тенденція до "мініатюрно-психол. ліризму", в рамках якого індивід "плаче та стогне" з приводу своєї долі (Г.Гачев). Це, напр., лірика Давн. Китаю й т.п. явища. Разом з тим, цей шлях не був таким вже й "мініатюристичним". У придушеній брагманізмом Давн. Індії, де людина була утиснута расово, кастово, виконувала безліч незрозумілих для неї ритуалів тощо, самостояння індивіда набуло рис героїчного визволення від реальності (мокша, йога), а відповідна л-ра сповнена понять, котрі свідчать про незрівняно

високий рівень самопоглядання (в санскриті — десятки термінів медитації, які фіксують стани психіки, для ін. культур просто невідомі: напр. фархат — єдність логічно-розумового та емоційно-вольового; лайя-йога — "відключення" свідомості, тимчасовий перехід у вегетативний стан тощо). Подібні явища спостерігалися й у Ст-давн. Китаї (л-ра даосизму). Відповідно змаювання в цих л-рах психол. станів (закоханості, гніву і т.д.) відзначається великою глибиною та точністю, що навіть зафіксовано в настановах, напр., давньоінд. поетик.

Вельми послідовним і цілеспрямованим був досвід авторів **Біблії**, для яких життя "серця", здатного вловлювати волю Божества й відчувати душевний стан ближнього було понад усе. Стихія П. буквально панує на окр. сторінках Біблії, як ото Псалтир або кн. Соломонові, й тут фіксується найважливіше зрушення: психол. буття людини не протистоїть "ворожому" світові; позаяк людина є образом і подобою божою, то її душевне життя мусить бути не лихоманковим порівнянням до самоствердження "я", а прилученням до першоджерел буття. Права П. в Біблії узаконено з надзвичайною енергією, й "серце" ставиться вище, ніж розумування.

У цьому напрямкові рухалася й античність, котра антропоморфізувала богів, наділивши їх спектром людських почуттів та поривань (Гомерові боги бувають великодушними та шляхетними, й тут-таки низькими розпусниками та інтриганями, підступними та користоловними й т.п.). Якщо Біблія поділила порухи душі на позитивні та негативні (заповіді), то ант. л-ра кохалася в поетизації чи не всіх поривань людини. Народження на тлі розпаду **героїчного епосу** анакреонтики з її П. було першим актом вивільнення людського "я" від тенет ст-давн. полісного колективізму на грец. ґрунті. Паралельно формується філос. проза Греції зі сміливими судженнями про світоустрій. Ускладнюється зображення людини в **епосі** й особливо драматургії (Евріпід); проте ант. драма ще не знає психол. складних характерів. Лише в пізноант. та гелленістичну епохи "рух душі" починає приваблювати увагу ліриків та драматургів, міфол. образи та сюжети й "маски" драми (воїн, юнак чи бабуся) набувають індивідуалізованості та П. (Менандр, Каллімах). Виникає характерологія Теофраста, котрий прагне до фіксації спектру психол. можливостей людини, започатковуючи умовну персоніфікацію тієї чи ін. домінанти в окр. "характері". Проте в Давн. Греції не було, напр., таких понять, як "совість" (Ярхо); моральний орієнтир визнавався колективною думкою, а не осягненням людським серцем божественних джерел буття, як у Біблії. Прагнення Сократа керуватися не полісною свідомістю, а голосом власного "даймона" коштувало йому життя. Але античність рим. часів починає шукати саме "совість" (Сенека), що підсилюється прозоріннями орфічної та платонічної філос. прози. Типол. подібна й

лірика Катулла. (Цікаво, що в грец. Нов. Завіті слово "совість", невідоме клас. античності, але таке важливе для античності пізньої, вжито більш ніж два десятка разів).

Виникали й психол. моделі, яким було суджене довге, хоча й "локальне" життя. Так, ворожі юдейській **традиції** гностики трактували в перші століття нов. ери людину як єдність Божественного Духу, індивідуальної душі та фізичного тіла (пор. давньоєгип. членіння людини на тіло, ім'я, Ка, Ба та ін.). Відповідно й у православну доктрину увійшло це членіння (погляд Василя Великого). в той час, як католицизм прийняв погляд на людину як просто на душу й тіло. Та як би там не було, душевне життя сер-віч. л-ра висуває на чільне місце. Це усталено св. Августином у його знаменитий "Сповіді" (слід підкреслити органічний зв'язок цієї кн. з христ. таїнством сповіді, яке походить від настанови Христа "сповідайтеся один перед одним" — то була революція в сфері психології). Августин, котрий безбоязко виклав читачам всі порухи своєї душі, все те, що вважав за ганьбу та гріх, є уособленням прагнення раннього християнства до духов. оновлення та випрямлення затьмареної божественної природи людини. Кн. Августина є джерелом пізнішого європ. П., аж до Ж.Ж.Руссо та Л.Толстого. Христ.-бібл. уявлення, що сам Бог є Досконалою Особистістю, а не аморфною "субстанцією", чи химерною нелюдською істотою, зміцнило самоповагу людини, дало базу для відтворення в л-рі порухів "серця" душі. Традиція Августина мала й безпосереднє продовження (П.Абеляр). Цікаве також психол. життя особистості в сфері позашерк. (**Єретична л-ра**), що часом тяжіло до поновлення поганських екстазів (**сатанізм**).

Сер-віччя кохастся в медитаціях — від цілком емпіричного (в аспекті "психол. реальності") споглядання свого духов. єства, "подібного до блакитного бісеру" (кн. "Пролог"), до споглядання внутр. фаворського світла в практиці ісіхастів. Св.Франциск проповідує птахам, відчуваючи потаємну "душу природи". Св.Тереза бачить янгола, що пронизує її серце вістрям любові до Христа й т.п. Аналогічні екстази спостерігаються й в ісламському світі (практика суфізму). Але все це не набуває характеру чіткої програми й усталених рекомендацій, як, скажімо, в інд. рел. досвіді. Тут домінує установка на свободу душевного життя, цінність неповторного власного психол. шляху. Це було передвістям гуманістичної поетизації людини. Саме на цьому ґрунті могла виникнути та емансипація почуття любові, яку ми спостерігаємо не лише в Абеляра, але й у сер-віч. **трубадурів** та **майстерзінгерів**, у романі про Трістанана та Ізольду, у "Новому житті" Данте Аліґ'єрі тощо.

Обов'язковою умовою тут є спіритуалізація кохання, етикетність його виразу, піднесеність над тим, що М.Бахтін іменував "тілесним низом". Характерно, що й ці ще "стримані" передренсансній тенденції розвиваються саме на Зх. У

Візантії хіба що, скажімо, переказували пізноант. "Вавілонську повість" Ямвлиха, яку було побудовано за трад. схемою грец. роману кохання. У Росії XIV ст. книжник, перекладаючи зарубіжну повість, вжив як еквівалент слова "любов" грівазний вираз — адже поняття любові можна вживати лише в значенні "любові до Бога". Та одночасно на Зх. процес психологізації л-ри починає ускладнюватися тяжінням до "пластичності", об'єктивізації зображення, переміщенням уяви на зовн. відносно свідомості об'єкти, що почасти базувалося на розвитку позитивістсько-наук. мислення. Відповідно у мист-ві Зх. поступово реалітується ант. психол. об'єктивізм. Згадаймо: у Гомера Андромаха кидається на труп Гектора у відчай, й картину відчаю передано не через опис душевного поруху, але через детальне змалювання того, як по землі розсипалося волосся, розкішне намисто — тут-таки знайдено за потрібне згадати, що те намисто є вино, дане Андромасі батьком, і т.п. При бажанні можна це зрозуміти як вияв бездушного естетизму (хоча на свій кшталт поет висловлював співчуття, подібно до хору плакальниць). Як не дивно, в Ренесансі, на відміну від Сер-віччя, часто зникає установка на П.: гуманізм, реалітуєючи всі порухи душі (напр., Дж.Боккаччо чи Н.Макіавеллі), зображує їх "ззовні", об'єктивовано, в гомерівському ключі. Почуття цінності індивідуально-неповторного душевного поруху ускладнюється, об'єктивується. Лише початок **Відродження** міг породити цикл переживань Данте чи Ф.Петрарки. Зрілий Ренесанс переносить увагу на пласт. зовн., об'єктивно-матеріальне, що стає духов. драмою гуманізму. Титанічні постаті на зразок Фауста К.Марло, або персонажів В.Шекспіра, котрі переживають недосконалість світу з надзвичайною гостротою, знову переносять центр уваги на внутр. "я": Гамлет сповнений рефлексії й сумнівів щодо життєвої боротьби. Ця маньєристська ситуація переростає в барокову спіритуалізацію картини дійсності, в якій матеріально-об'єктивне начебто розчинялося в психол. переживанні особистості. Самостояння людського "я" перед спокусами багатобарвного й підступного світу поетизується, напр., у П.Кальдерона де ла Барка, котрий порівняв життя зі сном. Але не все в межах **бароко** утримується в руслі христ. спіритуалізму: преціозна л-ра дає повну волю емоційному самовиразу автора, створюючи врешті-решт картину аморфну і стихійну.

Класицизм спробував відокремити сферу приватних почуттів від сфери сусп.-об'єктивного життя особистості: перша була притаманна ліриці, друга — епосу та драмі. Разом з реалітацією системи жанрів реалітовано було й ант. поняття про характер (характерологія Лабрюйєра). Але декларуючи безперечну перевагу об'єктивного обов'язку перед суб'єктивним почуттям, класицисти милувалися не ригористичним моралізаторством, а психол. боротьбою пристрастей та емоцій. Класицизм справився на декартівський раціоналізм, котрий був

спрямований на спрощення важких та складних речей. "Аморфність" та "хаотичність" душевного життя було в цій стилевій системі приборкано завдяки штучному розчленуванню складного "я" на "характери". Цікаво, що "природна" людина, котра слідує за голосом серця, є в системі цінностей класицизму пересічною, звичайною (персонажі Расіна), а персонаж, що долає свої пристрасті на дорозі обов'язкові, піднесений до рангу героя (персонажі Корнеля). Людина ж, що цілком живе емоціями, може бути персонажем кіба що **комедії** (як мольєрівський Журден, що прагне шляхетства), або ж **байки** (Ж. де Лафонтен).

Проте ця боротьба зі складністю "я", спроба закувати душу в "політес" (так, в ліриці класицистів душевний рух було нормовано в рамках ледь не 30 жанрів — **мадригал, серенада** тощо), була приречена на невдачу. В цитаделі європ. класицизму — Франції — виникають такі присвячені поетизації особистих почуттів перші справді психол. романи, як "Гринцеса Клевська" (1678) гр. М.-М. де Лафайет, "Манон Леско" (1731) абата А.-Ф. Прево, "Черниця" (1760) Д.Лідро, "Юлія, або Нова Елоїза" (1761) та "Сповідь" (1760-69) Ж.Ж.Руссо, "Небезпечні зв'язки" (1782) Ш. де Лакло.

Л-ра **Просвітництва** з її переорієнтацією на емансиповане людське "я" й запереченням системи кастово-соц. шаблів першою висловила сумнів у цінності "характерів". Дідро вимагав, аби "характер став аксесуаром"; Г.Е.Лессінг відстоював метод "дикуна" Шекспіра всупереч класицистському раціоналізму. Розподіл складових психології за системою монохарактерів збіднював картину людської душі. Саме реабілітацію "серця" й поставив на перший план **сентименталізм**, котрий активно заперечив "характери". Притому, якщо ранні сентименталісти на зразок С.Річардсона не намагалися підкорити зображення почуттів моралізаторству (інерція сер-віч. та класицистського раціоналізму), то в розвиненому сентименталізмі ми бачимо повну руйнацію моралізаторства й віддачу стихійному душевному пориванню, поетизацію навіть дивацтв й "внутр. хаосу", що провіщає майбутній "потік свідомості" (Л.Стерн). "Адольф" Б.Констана свідчить, що подібні спрямування зустрічалися й в континентальній л-рі. Але саме в англ. л-рі людина прагне через безбоязне відтворення своїх емоцій віднайти втрачену цілісність.

Показовий також Стендаль з увагою до конфлікту бурхливо-непокірного "я" та сусп. ладу, із його заглибленням у "життя пристрастей" (згадаймо його класифікацію видів кохання). Стендаль запроваджує психол. аналіз як певну норму літ. тв. О. де Бальзак прагне вивчити важелі, якими керується психол. рух особистості (сусп. моральні нормативи). Проте поступово вмотивування психології соц. обставинами переміщується в сферу вмотивування ірраціонально-фізіологічними імпульсами (Е.Золя, брати Гонкури).

Глибоко вкорінився П. у рос. л-рі. Тут психол. напрямок репрезентує не лише рос., але й загальноєвроп. духов. пошук. У пригніченій рос. дійсності духов. драми Європи переживалися з більшою гостротою, ніж на Зх. Тут мист-во було чи не єдиною сферою вияву "самостояння" людини (вираз О.Пушкіна). Саме він створив глибоко психол. портрети в "Євгені Онегіні". Оригінальне за жанром "Лихо через розум" О.Грибоедова "базується" на психології гол. персонажа, М.Лермонтов у передмові до "Героя нашого часу" стверджує, що життя окр. душі чи не цікавіше й повчальніше, ніж історія цілого народу. Л.Толстой зображує "діалектику душі" як щось не менш самоцінне, ніж відносини чи краєвид: "людина тече, і в ній є всі можливості". — каже Л.Толстой. Він відкриває прийом "внутр. монологу", фази розвитку особистості, коливання між моральними максимами добра й зла, та П. Толстого все ж таки зв'язаний межами "ройової" психології. Відтинки шукань П'єра Безухова, начебто поглинаються безособистісною психологією Платона Каратаєва: наявна інерція романт. міфу "нар. душі", до якої мусить прилучитися індивідуум. Подібне в Ф.Достоевського: розгалуженість душевних порухів особи є виявом "незакінченості", "невирішеності" екзистенціальних проблем. М.Бердяєв твердив, що Достоевський відкрив явище "не-створеної" свободи, споконвічної свободи божого творіння, його права обирати шлях добра або зла. В такій системі цінностей важливе не стільки індивідуально-неповторне, скільки репрезентативно-типове, отже Раскольніков, сім'я Карамазових, князь Мишкін не стільки особистості, скільки персоналіфікація певних міфо-екзистенціальних позицій (Мишкін одночасно є "князь Христос", Соня Мармеладова в своїй самопожертві — також немовби іпостась Христа тощо). Ці специфічні особливості рос. П. зробили його цікавим у очах аз. письменників. Так, у Японії з її споконвічним культом буддійського самоприборкання власного "я", існує невгамовний інтерес до рос. П. XIX ст. — Р.Акутагава). Навіть письменники, що тяжіли до раціоналізації життя й спиралися на соціологізм, не могли уникнути впливу могутньої стихії П.

Реаліст. концепція людини не могла утриматися в річищі раціонально-просвітницького погляду на життя душі як щось повністю вмотивоване (соціумом, спадковістю чи ідеологією). Вже в пізнього Л.Толстого чи І.Тургенева, зрешті А.Чехова та І.Буніна, пізнього Г. де Мопассана спостерігається "чистий психологізм", зацікавлення снами, передчуттями, двобоєм особистості з самою собою, загадковими "явищами" психіки (напр., колізія "Анни Карениної" базується на ірраціональних пориваннях персонажів). Увага до подібних станів душі породжує "кризові" ситуації, на зразок відбитих у творчості О.Вайлди, Г.Джеймса, Т.Манна, С.Цвейга та ін. віденської психол.-імпресіоністичної школи (Г.Бар, А.Шніцлер), символістів — від П.Верлена та

А.Рембо до К.Бальмонта. Подібні явища характерні також для поль. л-ри (К.Тетмайєр, Д.Каспрович). Імпресіоністична руйнація об'єктивного світу, розчинення його в суб'єктивності, переживання поета є поглибленням експансії ліризму, свідченням зростання ролі твор. особистості, занепаду об'єктивуючої психології. Спроба наук. психології заглибитися в надра худож. самосвідомості наприкін. XIX ст. дає свої наслідки (В.Вундт, О.Потебня). XX ст. підносить П. на таку висоту, на якій він досі ще не перебував.

В л-рі та мист-ві XX ст. спостерігається тотальна невдоволеність культ. нормативами минулого, емансипація творчого "я", а реаліст. моменти поступово поглинаються "психічною реальністю" худож. переживання. Катаклізми XX ст. загострюють, з одн. боку, увагу до трад. гуманістичних цінностей (переживання кохання, дружби й т.п. речей героями Е.М.Ремарка й загалом "втраченими поколіннями"), а з ін. боку, — всепоглинаючий інтерес до внутр. можливостей психіки, аж до популярного серед авангардистських кіл "психоделізму" вживання наркотиків, алкоголю та ін. для "розкріпачення" твор. психіки. Наук.-крит. думка на межі XIX — XX ст. все ширше спрямованіше шукає коренів психічних порухів у сфері ірраціонального. Це філософія Е.Маха й Р.Авенаріуса, фрейдистська концепція "підсвідомого" та "сублімації", юнгівські **архетипи**, аналіз А.Бергсоном ірраціональних явищ на зразок сміху як типово "людської" ситуації, заклик А.Бретона до "автоматичного письма", підхоплений сюрреалістами й дадаїстами. Характерна позиція видатних критиків Зх.: А.Річардс, засновник семантичного напрямку в літ-знавстві, інтерпретував л-ру як вираз єдиного психічних порухів ("критик незмінно судить про переживання, про різноманітні душевні стани"). Своєї вершини подібна спрямованість набуває в **модернізмі**. Дж.Джойс, Ф.Кафка, М.Пруст остаточно розчиняють т.зв. об'єктивну реальність у плінні психічної динаміки. Поети-сюрреалісти відмовляються не лише від пунктуації, але й від спроб будь-якої регуляції душевного поривання: "новий роман" А.Роб-Грійє, М.Бютора чи Н.Саррот не має сюжетної організації й пропонує композицію у вигляді довільної "картотеки"; л-ра абсурду (Е.Йонеско) реалізує в образах примари підсвідомості.

Спробу законсервувати ройово-колективістську регуляцію внутр. життя особи здійснили мист-во та критика **соціалістичного реалізму**. Якщо модернізм остаточно руйнував концепцію "характеру" (напр., проза А.Белого й однорідні зх. явища), то соцреалізм вимагав саме об'єктивованих характерів, епіко-драм. сюжетності, герцо героїв та перемоги позитивного начала.

Укр. літ. досвід у цій галузі дуже цікавий. З фольклор. часів "кордоцентрична" укр. ментальність включала глибоку зацікавленість життям душі, що відбилосся в піснях та думах,

замовляннях та заклинаннях, плачах та обрядовій поезії взагалі, в увазі до передачі психічного стану в епіч. жанрах. П. є незмінною ознакою давн.-укр. л-ри. Психол. насиченість ціує "Слово о полку Ігоревім", яке за своєю ліро-епіч. структурою є винятковим для всього європ. Сер-віччя: сюжет свідомо й послідовно перебуває в лір. монологом автора, котрий, до того ж, охоче монтує в оповідь картини природи й замалювання духов. життя персонажів (плач Ярославни). Ця ліро-епіч. структура баладного типу відзначає всю укр. поезію старовини, яка лише на рівні вчених книжників познайомилася була з класицизмом (Ф.Прокопович), але відвернулася від нього (класицизм тут пережито як пародіювання "характерів" та епіч. сюжетності в "Енеїді" І.Котляревського). Формантою укр. л-ри було **бароко** з його тяжінням до складності людської психології — підсумком цієї лінії є поезія Г.Сковороди. Барокова складність й психол. насиченість органічно переростають у романтизм Т.Шевченка з його фольклор. основою, використанням вікового нар. досвіду змалювання розгорнутої й разом струманої, "етикетної" передачі душевного поруху Тому так органічно ця фольклор.-бароково-романт. основа переростає в модернізм, у пошук поетів "Молодої Музи", в творчість Є.Маланюка чи В.Барки.

Отож, психол. насиченість л-ри є начебто її внутр. суттю, виразом твор. суб'єктивності, самоспоглядання, в той час, коли зображально-об'єктивні моменти худож. образу переважно пов'язані з периферійним зором митця. Бували епохи — переважно архаїчні (чи архаїзуючі), коли сутність л-ри проголошувалася увага саме до цих моментів, а П. перебував у зв'язаному чи пригніченому стані. Проте л-ра як самовияв особистості має тенденцію до постійного піднесення й розвитку П.

Семен Абрамович

ПСИХОЛОГІЧНА ШКОЛА — дослідницький напрямок, у основу якого покладено вивчення худож. явищ, зокрема, літ. тв. у заломленні типовою індивідуальністю творця та реципієнта (читача). Звертання до **психологізму** в літ-знавстві виникає найінтенсивніше у 80-90-ті рр. XIX ст., коли філос. позитивізм у естетиді набуває нов. рис: соціологічний підхід до явищ сусп. життя поступається місцем психологізмові (Л.Ворд, Г.Тард, У. Мак-Дугалл). Літ-знавча П.ш. розвивається в кількох течіях, які не завжди пов'язані між собою. Піонерами психол. вивчення л-ри вважаються В.Вундт (1832-1920) та О.Потебня (1835-1891).

Нім. психолог, філософ і фольклорист В.Вундт був представником т.зв. етнографічної психології. Зокрема, у праці "Міф і релігія" він тлумачив уявлення про дух, душу, нижчу міфологію (русалка, лісовик, джин тощо) з позиції психології первісної людини. Ці думки Вундта дуже продуктивні для **порівняльної міфології, фольклористики** та етнографії. Не вважаючи психол. дослідження

мист-ва універсальним методом, він прагнув виявити психол. мотиви худож. творчості, встановлював психол. форми розвитку образотворч. мист-ва на ранній стадії. Перші кроки тут визначені Вундтом як "мист-во моменту" з функцією умовних знаків; "мист-во для пам'яті", коли вже є турбота про майбутнє; "прикрашає мист-во" — останній етап примітивних мотивів. До вищих психол. етапів він відносив "наслідуюче" та "ідеальне" мист-во, коли певне зображення проходить через почуття, свідомість і волю митця, і той вносить у предмети свої ідеї. Сприйняття дійсності і мист-ва Вундт зумовлював аперцепцією, набутим раніш життєвим досвідом. Історія зміни стилів зводиться ним до панівного настрою епохи — рел. чи світського. У твор. процесі нім. психол. значне місце відводив сновидінням та галюцинаціям, випереджаючи психоаналітичні судження Фрейда (**Психоаналіз у літературознавстві**).

Соц.-психол. аспект П.ш. отримав вираження в "Поетиці" нім. психолога Р.Мюллера-Фрайенфельса, котрий убачав залежність сюжеттики й стилістики не лише від психол. особливостей митця, але й від соц. та культ. розвитку тих, хто сприймає худож. тв. Він намагався встановити типи митців за характером їхньої психіки, в соц. плані, за різновидами мислительного життя, ступенем інтелігентності, темпераментом. Як різновид психол. вивчення л-ри Мюллер-Фрайенфельс визначав т. зв. об'єктивно-аналітичний метод, предметом якого був не автор і читач, а сам тв., що розглядався як система свідомо і навмисно організованих "подразників". У Франції під впливом П.ш. виникла **естопсихологічна школа**.

Засновником П.ш. в укр. та рос. філології був Потебня, який систематично виклав своє розуміння психол. аспектів мови та словесності ("Мова і мислення", 1862). Він виховав у Харківському ун-ті плеяду літ-знавців та мовознавців психол. напрямку (Д.Овсянко-Куликовський, Б.Лезін, В.Харцієв, А.Горнфельд, А.Попов та ін.). В основі вчення Потебні — думка про зв'язок мови й мислення, виголошена раніш В.Гумбольдтом (1767-1835): слово не тільки виражає думку, але й генерує її в процесі комунікації між людьми. Розуміння слова Потебня вважав виключно індивідуальним. Крім зовн. звукової форми, багато слів несуть у собі образ — внутр. форму, що допускає їх переносне значення. Внутр. форми слова відповідає внутр. форма худож. тв., ідентичне розуміння якого неможливе, бо у кожного, хто його сприймає, і слово, і тв. містять свої уявлення. Завданням літ-знавства Потебня вважав "нове застосування" худож. образу в межах його основи. Т. ч. Потебня звертав особливу увагу на специфіку сприйняття та тлумачення тв. Його теорію можна визначити як лінгвістичний різновид П.ш. Ін. її варіант розробляв літ-знавець Д.Овсянко-Куликовський (1853-1920). Він поєднував психол. метод із соціологічним. Особливо цікавлячись твор.

особистістю, учень Потебні вважав, що поет не стільки думає про передачу своєї думки, скільки зайнятий процесом її створення. А.Горнфельд (1867-1941) був прихильником формально-естет. аналізу л-ри і психології творчості. Харківська П.ш. мала неперіодичне видання "Питання теорії та психології творчості" (1907-1923, Т.Т. 1-8).

Пізніший розвиток психол. методу пов'язаний з діяльністю Л.Виготського (1896-1934). Він розглядає худож. тв. як "сукупність естет. знаків, спрямованих на те, щоб збудити в людях емоції". На основі цих знаків відтворювалися відповідні до них емоції. Автор "Психології мист-ва", вважав, напр., що за одними байками І.Крилова неможливо відтворити його психологію і психологію його читачів, бо вона була різною у людей XIX і XX ст. Але за допомогою аналізу **байки** можна віднайти той психол. закон, який покладено в основу байки. В конкретному аналізі тв. та естет. реакції Виготський намагався встановити специфічні закони худож. форми, що викликають таку реакцію; напр., "закон психол. загати" — перешкода на шляху психол. руху, що викликає напруження інтересу. Особливої ваги набуває виявлення внутр. невідповідності між матеріалом і формою для розкриття глибинних властивостей матеріалу (того, що в термінології В.Шкловського названо "приєм одивнення"). Подібний аспект психол. аналізу може слугувати порівн. вивченню тв.

З кін. XIX ст. з різноманітними течіями психол. літ-знавства пов'язується вивчення психології худож. творчості. Вирізняється ґрунтовна праця болг. вченого М.Арнаудова "Психологія літ. творчості" (1931). Однак, суч. стан наук. літ-знавчої психології ще не відповідає доконечній потребі комплексного вивчення літ. явищ.

Зрощення прийомів психол. вивчення л-ри з ін. методами можна прослідкувати вже в працях представників **біографічної та культурно-історичної шкіл**: Ш.Сент-Бьова, І.Тена, Г.Лансона, Г.Брандеса. Теорія і практика поєднання порівн. та психол. аналізів л-ри мали місце в працях нім. дослідника В.Веша ("Шекспір з погляду порівн. історії л-ри", 1890).

До психологізму почав схилитися такий представник порівн.-іст. літ-знавства, як акад. О.Веселовський. З переходом до вивчення особистої творчості він все частіше звертався до естетики та психології творчості. Такою є його докторська дисертація — монографія "В.А.Жуковський. Поезія почуття — "сердечної уяви" (1904). Веселовський вказував на психологічно зумовлені подібності деяких літ. явищ, розглядаючи **самозародження** та міграцію **сюжетів**, повторювані мотиви. На основі порівн. аналізу матеріалу нар.творчості він дослідив феномен **психологічного паралелізму**. Франц. компаративісти Ф.Бальдансперже (1871-1958) та П.Азар (1878-1944) застосували засади психол. аналізу в працях, що були присвячені освоєнню творч. спадку окр. значних письменників за межами їх

країн. Позицію франц. літ-знавців підтримав рум. акад. О.Діма ("Принципи порівняльного літературознавства", 1972). Психол.-типол. подібності, що визначаються індивідуальною психологією твор. особистості, розглядав словац. літ-знавець Д.Дюрішин ("Теорія літ. компаративістики", 1975).

Микола Нефьолов

ПУБЛІЦИСТИКА І ЛІТЕРАТУРА — дві різні, як звичайно вважається, за природою сфери словесної творчості. П. спирається на аналіт. мислення й покликана висвітлювати різноманітні громадські проблеми (політ., економ., моральні тощо). Художня л-ра, краще письменство мислиться як сфера невимушеної суб'єктивної гри думки та емоції, як образно-інтуїтивне переживання світу. Але таке розділення л-ри на два протилежні «методи» сталося, власне, лише наприкін. XVIII ст., в зв'язку з народженням такої філос. дисципліни, як естетика, коли І.Кант проголосив специфіку мист-ва в його худож.-естет. формі. Термін П. введено А.-Г.Баумгартемом як визначення «риторичного» моменту в л-рі (**Риторика**). Здавна ж публіцистичність була не лише «моментом», а й суттю літ.-худож. творчості, бо ж л-ра з давніх давен була, перш за все, сферою формування сусп. ідеології, а не самовираження особистості. П. — від лат. *publicus* — у давнину не мала власного родового річища: публіцистичність пронизувала собою всяку словесну творчість, адже публіцист має справу передусім з сусп. психологією, яка майже ніколи не вдовольняється наук.-аналіт. побудовами і прагне міфу. Ось чому в словесній творчості здавна художнє та утилітарне, логіка та інтуїція, суб'єктивне та сусп., ритор. та художнє існують у нерозривній єдності. Л-ра завжди твориться сучасником для сучасників, і тому гостроактуальні проблеми наявні в найсуб'єктивнішому, в найпасейтичнійшому і в найфантастичнійшому тв. Ось чому відокремлення П. від красного письменства — явище на европ. ґрунті досить пізнє, й пов'язане з виникненням журналістики та газетярства.

В основі публіцистичності л-ри з найдавніших часів лежить не лише намагання дати шлях гостросуч. ідеям, але й «законсервувати», підкреслити невмирущу цінність тих чи ін. перипетій нар. долі, іст. подій та фундамент. ідей. Генеза публіцистичності л-ри — в фольклорі: богатырські **казки**, **билини**, **юнацькі пісні**, нарти, події на зразок вторгнення ахейців до Мал. Азії, боротьби з татаро-монголами або битви на Косовому полі живлять нар. ментальність протягом тисяч років. Уже написи давн. сх. царів (Шумери, Вавилонії та Ассирії, Персії, Індії), вже епос про Гільгамеша чи поеми Гомера та Гесіода й т.п. були не лише епіч., а й публіцистичними: тут відбивається прагнення давн. людини протиставити плинові часу свої діяння та своє ім'я, переосмислити уявлення про богів, внести міру

«людського» в сферу хаотичної прадавньої міфології. Розглядати такі тв., як Гомерові, в дусі теорії «чистого мистецтва» — невинуватана модернізація. Більш того, саме з публіцистичної сфери походять деякі літ. форми, яким судилося вел. майбутнє. Так, романна проза генетично пов'язана з практикою написання **апологій** в ант. суді, рим. епопея та **епопея** класицистів виникла як відповідь на актуальні політ. завдання сусп-ва тощо. Ось чому при аналізі явищ світ. л-ри не варто занадто різко протиставляти л-ру та П.

Народжується П. як самостійна сфера в I тис. до н.е., в творчості ст-завітних пророків: тут гостра ідейно-політ. актуальність вимоги оновлення моралі зумовлена вавілон. зарозгою та дух. занепадом Ізраїлю після Соломона. Суб'єктивне слово пророків мало рахується з тим літ. етикетом, що склався: воно яскраво змальовує дух. боротьбу тих часів. Принаймні, саме цей шар найдавні. л-ри дійшов до засновників европ. П. — аналогічні явища єгипет., месопотам. чи ін. вел. л-р найдавні. часу Європі довго залишалися невідомими, так само, як П. Давн. Індії, Персії та Китаю. Лише Біблія дала імпульс народженню европ. П. Прийнято також вбачати початок власної европ. публіцистичної традиції в сатирі Меніппа (3 ст. до н.е.), але тв. цього автора, власне, і не дійшли до нас — лише **Меніппова сатира** з її блазеньким пафосом та всеохоплюючим скепсисом відома в пізній античності. Очевидно, що в христ. Європі впродовж тисячолітньої фундації нов. культури саме бібл., а не ант. традиція, вже зруйнована та забута, покладається в основу П. (хоча це не виключає опосередкованого впливу античності, зокрема її **риторики**). У переважній більшості випадків христ. л-ра Сер-віччя розвивалася в річищі, визначеному таким жанром Нов. Завіту, як «Послання апостолів» — саме вони стали джерелом і філос. розумування, і **агіографії**, і дидактики в післянт. Європі. Протягом усього Сер-віччя саме публіцистичний первень визначає характер европ. словесності. Намагання виховати сучасників, "напучити" їх є основним пафосом л-ри Сер-віччя, й, власне, саме худож. начало тут утворює «домішок», як у візант. або ранній зх.-европ. л-рах. Щодо цього надзвичайно цікавий характер молодих слов'ян. літератур, які не мали тої розвиненої поган. фольклорно-міфол. основи та пізнішого її літ. виразу, як л-ри ін. народів Європи. Л-ри слов'ян формувалися одразу ж як христ. л-ри, в яких поган. «баснослов'ю та скоморошеству» не було місця. Ось тому публіцистичний елемент тут переважає, П. — поруч з теологією — є жанр. формантою слов'ян. л-р з найдавніших часів. Так, у давн.-укр. л-рі худож. слово формується повільно й досить пізно — так само, як і в ін. л-рах православ. культ. регіону; його терен — фольклор. У писемності переважають публіцистичні тв. («Слово про закон та благодать» Іларіона; «Слово» будь-якої проповіді, напр., Серапіона Володимирського, представника Київської школи; «Моління» Даніїла Заточника, органічно пов'язане

з традиціями київ. книжності; «Слово о полку Ігоревім» сполучає з блискучою художністю відверто публіцистичну мету). Аналогічні явища зустрічаємо і в л-рі Московії («Сказання про князів Володимирських», т. зв. обласна л-ра, полеміка йосифлян із заволзькими старцями, «Історія про Казанське царство», твори І.Пересветова, кн. А.Курбського, І.Грозного, П. М.Грека, л-ра Смутного часу, послання старця Філофея тощо). На укр. ґрунті за часів найбільш інтенсивного формування укр. нації в умовах напруженої політ. б-би та інтенсивного дух. пошуку, церк. полеміки бути письменником — означало, переважно бути публіцистом (І.Вишенський, М.Смотрицький, П.Могила, І.Копистенський, І.Гізель, С.Яворський — аж до Ф.Прокоповича). Аналогічний стан — в білор., серб., болг. л-рах. На Зх. ж, де ант.-худож. традиція не руйнувалася так глибоко, як у Візантії, з її прагненням до створення єдиного нов. монументального стилю «христ. імперії», більше було простору для розвитку суто худож. моментів. Це позначилося і в сфері зах.-слов'ян. л-р, які входили в коло кат. світу: публіцистичний елемент рано поступається худож.-естет. У Польщі, напр., при розвиненості проповіді з її публіцистичним пафосом (проповідь францисканців) та університетської схоластики, іст. прози (В.Калдубек) слово спочатку не мало такої ваги, як на Сх.; зате архітектура, музика, образотвор. мист-во, **гімнографія** розвинені були більше, ніж у православ. сусідів. До того ж засилля латини та нім. мови гальмували розвиток власне поль. громадської думки. Затем в часи т.зв. шляхетської Польщі (XV-XVI ст.) та занепаду Речі Посполитої у XVII-XVIII ст. П. розвивається надзвичайно інтенсивно, особливо на тлі поширення ідей Реформації та кризи традиційного католицизму (С.Ожеховський, М.Рей, М.Бельський, А.Можєвський). Вінчає весь цей досвід творчість П.Скарги, який в агіографічному та проповідному жанрі начебто підбиває підсумки традиціям сервіч. христ. П. країни. Далі поль. л-ра стає переважно секуляризованою. Поезія та белетристика витісняють на довгий час П. Подібна картина — в ін. зх.-слов'ян. л-рах (пор. П. Я.Гуса та гуситів).

Отже, не за **Відродження**, як твердили деякі дослідники, а саме за Сервіччя П. й публіцистичність стають найхарактернішою ознакою словесності як такої; більш того, П. Відродження за духом своїм частіше рел., ніж після політ., (як у Європі доби Реформації), й внутр. продовжує лінію полеміч. л-ри часів боротьби з ересями та Вселенських соборів. Лише в міру усвідомлення специфіки естет.-худож. пізнання «публіцистичне» починає поступатися «художньому» в зв'язку з емансипацією твор. «я». **Класицизм**, який прагнув канонізувати досвід ант. красного письменства та Відродження, всіляко звукував сферу публіцистичного (хоча й тут вимальовуються майже сервіч. моралізм, пропаганда ідеалів освіченого монархізму). На протигагу класицистам

Просвітництво прагне піднести публіцистичний пафос л-ри та мист-ва, що, зокрема, виливається у створення літ.-худож. критики (Д.Дідро та ін.). Конфлікт між захисниками старовинної «дейованої» л-ри та прихильниками чистого мист-ва вилився у XIX-XX ст. у відверту боротьбу, що її численні приклади подає історія новітньої л-ри. Виникає й має вел. успіх політ. орієнтована, ангажована л-ра (Г.Гайне, Ш.Петефі, П.Б.Шеллі, П.Ж.Беранже, Г.Веєрт). Зокрема, на рос. ґрунті, де л-ра як така вкорінилася саме у христ.-публіцистичному варіанті, було суворо тавровано «безідейну» л-ру, навіть тими, хто, подібно до В.Белінського, М.Чернишевського, прагнув звільнити мист-во від рел.-монарх. офіціозу. Найвизначніші поети вбачали своє покликання в служінні «громадським інтересам» — від молодого О.Пушкіна до Л.Толстого та Ф.Достоевського, народників. Формула М.Некрасова про те, що поетом можна не бути, але громадянином — обов'язково, стала свого роду заг. маніфестом рос. л-ри. У сх.-слов'ян. л-рах аж до наших днів публіцистичність є свого роду «альфою й омегою» письменства. Вона пронизує творчість і укр. письменників Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, В.Винниченка. Це не означає якоїсь «неповноцінності» сх.-слов'ян. культури, а лише її неповторну своєрідність та внутр. непорушний зв'язок з традиціями сервіч. христ. словесності, котра була в цій ситуації нашою «античністю». Водночас подібні моделі виникають в XX ст. й в «лівій» л-рі Зх. (публіцистичність худож. слова Ж.-П.Сартра).

Семен Абрамович

ПУРИЗМ (франц. *purisme* від лат. *purus* — чистий) — свідомо протидія проникненню до літ. мови чужомов. запозичень, **неологізмів**, розмовних, діалектних, просторічних та ін. ненормативних лексичних, фразеологічних та граматичних елементів чи не першим проявом П. був **аттїкізм** у давн.-грец. (II ст. до н.е.) і в лат. мовах (I ст. до н.е.) на протигагу **азіанізму**.

У нов. європ. мовах П. часто виступав як нац. самозахист від навали **галліцизмів** — проявів галломанії вищих соц. верств. Так було в Німеччині в поезії доби **бароко** (сер. XVII ст.). Замість лат. і франц. лексем вони запроваджували ст. призабуті слова і мов. форм, створювали суто нім. **«ковані слова»** в тому числі й у наук. **термінології**. Такі слова вкорінилися й функціонують й дотепер як паралельні до інтернац. **термінів**.

У Росії поч. XIX ст. теж точилася боротьба проти галломанії та галліцизмів, що відбилося напр. у **інвективі** Чацького з «Лиха через розум» О.Грибоєдова про «смесь французкого с нижегородским» у дворянському мовленні.

П. надто похваляється в крит. для нац. мови періоди (під час формування і становлення літ. мови після тривалого чужомов. панування, посилення нац.-визвольних змагань тощо, коли свідомо частина народу збагнула загрозу своїй

ідентичності через поступову втрату рідної мови. Показовим є ісл. П. — очищення мови від **варваризмів**: слів з дан. та ін. чужозем. мов. (Ісландія впродовж віків з 1397. перебувала під дан. пануванням). Ісл. П., що постав у л-рі Просвітництва XVIII ст. вельми радикальний. Це спричинилося геополіт. чинниками: з од. боку — острівним розташуванням країни; з ін., малочисленністю нації, через що існувала дуже вел. загроза денационалізації. Замінювано не лише дан., але й інтернац. лексеми. Нові поняття передаються шляхом переосмислення предковичих слів: ісл. *mynd* — дослівно «форма, образ У **слов'янській культурно-літературній зоні** найсильнішим був чес. П. кін. XVIII — 1-ої пол. XIX ст. Склалася така ситуація, що чес. мова під тиском насильницької германізації, що тоді провадилася у Габсбурзькій імперії, майже не вживалася міським населенням, перетворилася на мову селяків. Отож у ситуації **слов'янського відродження перед будителями** постала нагальна потреба «воскресіння» чес. літ. мови. Найбільше причинився до цього Й.Юнгман (1773-1847) спершу перекладацтвом («Слово о полку Ігоревім», «Втрачений рай» Дж.Мільтона, пастораль Й.В.Гьоте «Герман і Доротея»), бо брак розробленої чес. літ. лексики спонукав до словотворення. Відтак він теор. виклав свої погляди в статті «Про чеську мову». Найвагомішим для чес. П. став Юнгманів «Чесько-німецький словник» (1834-1839). Викорінюючи **германізми** (значною мірою також ін. варваризми), Юнгман замінював їх: 1) **діалектизмами** *sklepeni* — підвал, *znaciti* — значити, *vidznaciti*; 2) призабутими словами, що сприймалися за Юнгманових часів як **архаїзми** *chory, klopot, latka* — тканина, *rechovina; tvar* — форма; 3) куванням нов. слів: *obliba* — любов, *ozvene* — луна, *vloha* — кеба, *xyst, zapor* — заперечення; 4) запозиченнями з найрозвиненіших на той час слов'ян. мов з відповідною чес. огласовкою: *hlahol* ← рос. *глагол, priroda* ← природа; *vzduch* ← рос. *воздух; ohon* ← поль. *ogon* (хвіст), *uvaha* ← поль. *uwaga, veda* (наука) ← поль. *wiedza* (знання, наука). Разом із германізмами було вилучено багато спільних для більшості європ. мов лексем і запроваджено, напр., *hudba* — музика *divadlo* — театр, *veselohra* — комедія, *skladba* — композиція або синтаксис, *skladatel* — композитор).

У 1920-30 рр. після створення Чехословацької республіки здобула поширення фальшива концепція існування єдиного чехословац. народу й відтак єдиної мови, що відбивало політ. прагнення чес. шовіністів. Вислідом було захарашення словац. мови чехізмами не лише в адміністративно-правничій і новітньо-технічній, але також й у побутовій сфері. Це спричинило гострий спротив — постав словац. П., що захистив словац. мову.

Подібна, але значно гостріша ситуація існувала в ССРСР: настійливе «добровільно-примусове» наближення нац. мов до панівної рос. мови. Що ж до сх. слов'ян — білор. та укр. мов. то тут

провадилася майже відверта політика розчинення їх в рос. мові, зокрема шляхом викорінення суто укр. слів та заміни рос. лексемами або **кальками** (сумнозвісні «російсько-російські» перекладні словники). Пуристичні спроби протистати цьому процесові припинялися та каралися як прояв буржуазного націоналізму.

Позитивним у П. є уболівання за чистоту рідної мови, намагання залучити до відтворення літ. норми лексичні, словотвірні, морфологічні та синтаксичні багатства рідної заг.-нар. мови. Помірний П. є важливою рушійною силою становлення та вдосконалення літ. мови. Натомість надмірний П. призводить до порушення взаємодії лексичної та словотвірної систем рідної мови з інтернац. тенденціями та закономірностями мовотворення, суб'єктивного нав'язування мові штучно створених елементів узамін сприйнятих і вже усталених у ній чужомов. (передусім інтернац.). Такими, вочевидь, були пропозиції О.Шишкова та його прихильників, що вели активну боротьбу із запозиченими словами, вилучити з рос. мови слова, що вже стали її здобутком і замінити їх штучно створеними, напр. *путевик* замість *маршрут*, *звездачество* замість *астрономія*, *лечезнание* замість *медицина*, *ходирня* замість *тротуар*, *себятник* замість *эгоист*. Теж можна сказати про укр. П. доби «українізації» у 20-30 рр. XX ст. (спроби запровадження укр. терміноназв замість інтернаціоналізмів, напр., *стіжок* замість *конус*, *сторч* замість *перпендикуляр*, *жильникаря* замість *кабельна фабрика*).

Пуристичні тенденції є поширеними і на суч. етапі функціонування укр. мови (хоча б прагнення замінити чужомов. *процент*, *фотографія*, *газета*, *аеропорт*, власне укр. лексемами *відсоток*, *світлина*, *часопис*, *летовище*).

Мар'ян Скаб,
Анатолій Волков

РАДІОП'ЕСА — особливий жанр драм. мист-ва, розрахований в міру своїх специфічних можливостей не на глядача, а на слухача. Цей термін не зовсім вдалий, бо передає лише природу виникнення літ. явища, а не його сутність. Терміни, які існують в нім. (*Hörspiel*) та поль. (*siuchowisko*) мовах і які означають буквально "слухоп'еса", точніші. Попередником цього жанру була "драма для читання" — *Lesestück*, яка вимагала читача. Однак радіоп'еса докорінно відрізняється від неї. Виникнувши 1924 в Англії (Р. Хьюз, "Небезпека") на технічній основі радіо, Р. стала особливим жанром драматургії із своєрідною поетикою. Виходячи з того, що Р. "незрима" для слухача і сприймається лише на слух, радіодраматурги всю увагу приділяють оповіді про дію. Це сприяло посиленню епіч. начала в даному жанрі. Формальною ознакою епізації є опора на аудіоряд. Для створення відповідного настрою і зорових образів у його уяві, автори широко використовують психол. ефект "інтимності радіо", технічні та акустичні його можливості — звук, ефекти, шуми, фонограми. За їх допомогою радіодраматурги посилюють певні моменти фабули та (це характерно для поетики Р.) стрімко переміщують дію в часі й просторі. Р. притаманні строга концентрація дії, тісний зв'язок окр. сцен, обмежене число персонажів, монтажний принцип чергування епізодів (що споріднює її з кіно та телебаченням), відносно короткий час Р.-вистави (в більшості випадків до 1-ї години). За допомогою **монтажу** Р. може відтворювати й внутр. стани (мрії, марення, внутр. монологи, потік свідомості тощо).

Жанр Р. на всій території колишнього СССР, знаходиться у періоді становлення, бо майже відсутня оригінальна драматургія. Більшість — це або постановки літ. тв. (за романом Дж. Лондона "Мартин Іден" сценарій В. Баянського, режисер А. Ефрос; за повістю О. Гріна "Та, що біжить по хвилях", сценарист і режисер Л. Зеландицька), або постановочне читання (О. Баталов — за тв. Л. Толстого "Козаки", О. Култіна "Поединок", М. Лермонтова "Герой нашого часу"). І лише невелика частина — п'єси, створені спеціально для радіотеатру: В. Сергеев "Дві склянки райдуги", "Алевтина"; Л. Николаєв "Монолог падаючої бомби", "Вовчий схил"; К. Міш "Арістофан сміється", "Марк Твен — двадцять століття", "Під маскою клоуна".

В Англії, США, Японії і надто в Німеччині жанр Р. широко розвинутий, теор. обґрунтований, має струнку розроблену жанр. систему — "фіче" (*feature*), "**потік свідомості**" (*stream of consciousness*), "сімейна серія", **радіоноVELA** та ін. А в Німеччині Р. вже оформилися в два напрямики — філос. **параболі-притчі** (П. Хакс "Притча про старого вдівця, який жив в 1637 році", В. Гільдестаймер "Жертвоприношення Єлени") та поет. п'єси (Г. Айх "Прибій в Сетубале", М. Л. Кашніш "Весільний гість", І. Бахман "Добрий бог Мангеттена"). Для радіо створюються як оригінальні, спеціально написані для ефіру тв., так і інсценуються літ. тв., які спочатку мали драм. чи недрам. форму: Англія — Л. Макніс "Темна вежа", Д. Купер "Меври Бікон", Т. Стоппард "Альбертв міст", С. Данстон "Хто ця Сільвія?"; США — В. Найт "Срібний долар", Р. Райт "Хмари та полум'я", Б. Аппел "Запитайте кого завгодно", О. Веллз "Війна світів" за однойменним

романом Г. Веллза; Швейцарія — М. Фріш "Ріп ван Вінкль", Ф. Дюрренматт "Аварія", "Процес про тій віслоку"; Швеція — С. Кей-Оберг "Один з днів"; Фінляндія — П. Ринтала "Одного разу в серпні"; Л. Калерво "Обідні перерви", Е. Пеннанен "Мати і син"; Данія — Ф. Метлінг "Вікторія", Л. Пандуро "Де моя голова?"; Німеччина — В. Борхерт "Там, за дверима", Г. Ельшлегель "Берлінські Ромео і Джульєтта", Д. Веллерсгоф "Мінотавр", Г. Бьоль "Концерт для чотирьох голосів", Б. Брехт "Політ через океан", "Допит Лукулла", З. Ленц "Обшук", "Час невинних" та ін. В цих країнах періодично видаються зб. Р. За останні десятиліття декілька таких зб. було видано рос. мовою. Р. хоча й адресується в силу своєї природи найширшому загалу слухачів, проте нерідко мають і певне спрямування, адресність, призначаючись тій чи ін. віковій або професійній категоріям (радіосеріали для дітей М. Костантинівського "КОАПП! КОАПП! або Репортаж про події незвичайні").

Андрій Близняк

РАЙОК — різновид майданної (ярмаркової) вистави, поширеної в XVIII — на поч. XX ст. у деяких країнах Сх. Європи, своєрідний попередник кінематографа та мультіплікації. Р. являв собою невел. (біля 0,7 м), барвисто розмальовану кубічну скриньку. На одному з його боків були розташовані два отвори із збільшувальним склом. Через них глядачі розглядали картинки, що були склеєні в довгу стрічку і перемотувалися з одного барабанчика на ін. Хазяїн Р. (райошник) пересував ці картинки (пізніше фотографії) за допомогою обертання одного з барабанчиків та супроводжував їх показ монологом-імпровазією, часто дуже дотепним та втішним.

Походження Р. одні дослідники пов'язують із "райською дією", яка розігрувалася у панорамному вертепі (О. Веселовський), ін. — з любочними картинками (І. Снегірьов). Принцип демонстрації картинок у райку, на думку А. Некрилової, був заплечений від вел. панорам.

Як різновид ярмаркового дійства Р. з'явився в Росії, як і в Україні, на ярмарках у дні церк. свят та нар. гулянь на поч. XIX ст. Райошна вистава базувалася на трьох видах впливу на публіку: зображенні, слові та грі райошника. Зображення в райках (потішних панорамах) були вельми різнопланові: лубки Адама з сім'єю, грішників, яких катують у пеклі, рус. багатирів, портрети державних діячів, краєвиди рос. та чужоземних міст, пам'ятних іст. подій, пожеж, повеней тощо. Тобто Р. відгукувався на різноманітні явища в країні і поза нею, виконуючи роль своєрідного огляду подій, усного часопису. Найбільшою популярністю користувалися лубки із зображенням батальних сцен, подвигів воїнів, які демонструвалися під час війн як для інформалії про те, що відбувається на фронтах, так і для піднесення духу народу. Коментарі райошника, які брали початок у традиціях сатири *скоморохів*, були різноманітними і зводилися або до простого найменування зображеного на лубку, або більш-менш детального розкриття змісту картинки, а часом будувалися на основі тих чи ін. асоціацій та паралелей. Мова райошника була насичена примівками, дотепами, жартами і незрідка супроводжувалася сучо ігровими

елементами. Вона слугувала коментарем для людей, які дивилися на картинку у віконця Р. Водночас вона виконувала функцію реклами і розважала тих, хто чекав своєї черги. Виголошені райошним віршем монологи райошника наближалися до монологів балаганного закличака, "рауса". Райошники вводили в свої монологи-імпровазії про чергову картинку не лише сатиру, висміюючи ті чи ін. вади сусп-ва, але й вульгарність і непристойності, які почасти ставали основою програми. Все це разом спричинило накладання цензурних обмежень та заборону на нар. картинку (1839 та 1851).

У кін. XIX ст. для Р., які всього ярмаркового дійства назгал, настали тяжкі часи. Зіткнення нар. мист-ва з професійним, з нов. технічним винаходами, існування в умовах росту культ. рівня мас тощо привело до поступового зникнення райка з ярмаркових розваг. Однак традиції сатири, коментарів райошника органічно ввійшли у коміч. розмовні жанри естради (монологи, куплети, пародії, конферанс та ін.).

Андрій Близняк

РАПСОД (грец. *rhapsodos*) — існує дві етимології: 1) *rhapto* — прости, шивати + *ode* — пісня; 2) *rhabdos* — гілка + *ode* — давн.-грец. мандрівний виконавець-рецитатор. Р. у гарному вбранні, прикрашені вінком з посохом — символом магічної влади над слухачами, виступали при дворах можновладців, на урочистих зібраннях громадян або спеціальних змаганнях, наспівно декламуючи напам'ять поет. тексти. Р. діяли в Мал. Азії, згодом поширилися на материкову Гелладу, острови Архіпелагу та Італію. Спершу Р. виконували як власні, так і чужі епіч. та лір-епіч. пісні. З VII-V ст. до н. е. виконавство відокремлюється від поет. творчості. Р. стали лише виконувати чужі, переважно гомерівські пісні. Цим Р. відрізнялися від **аелів**. Зокрема, з VI ст. до н. е. на панафінських (заг. грец.) змаганнях Р. рецитували саме розділи гомерівського епосу. Пізніше рапсодівське виконання стає гатунком театр. мист-ва: мелодекламації під власний акомпанімент на лірі. За рим. часів таким виконавцем був напр., Нерон.

Р. типол. подібні на кельт. **бардів**, укр. **кобзарів** і лірників, туркмен. **багші**, кирг.-казах. **жирші**. Подібно до бардівських і кобзарських шкіл Р. мали родинні школи, напр., на о-вах Хіос (*гомеріди*) та Самос (*креофеліди*).

Анатолій Волков

РАСА — категорія давн.-інд. поетики, що означає "смак", естет. насолоду при сприйнятті худож. тексту. Вона залежить від збудників почуттів (вібгава), тобто подій, в той час як здатність до почуттів (бгава) дана людині від природи. Це відповідність зображень кохання, горя, розгубки і т. ін. тому уявленню, яке має про них читач як глядач драми, що викликає у них характерне задоволення (пор. з категорією мімесису та "радістю впізнання" у Арістотеля). В поет. трактаті Анадавардгана сказано, що **сюжет** є засобом прояву Р., причому при використанні **традиційного сюжету** слід брати лише ті моменти, котрі не порушують "відповідності збудників", тобто того, що очікується читачем. Нов., винайдений

сюжет вимагає від поета більшої старанності, ніж традиційний. Порушення цього правила веде до "несмаку". Певні трад. сюжети, напр., "Рамаяна", є начебто "готовою расою", отже тут не варто будь-що переробляти. Цікаво, що буддиська логіка порівнює Р. із висновком у силогізмі. Категорія Р. стосується слова у його прямому значенні.

Семен Абрамович

РЕАЛІЗМ (від пізньолат. *realis* — речовинний) — складна естет. категорія, застосована до понять тип творчості, **напрям. метод. стиль**. У найширшому розумінні вона означає прагнення до максимально всеохоплюючого відбиття в мист-ві навколишнього світу та людини на основі пізнання закономірностей їх взаємин. Термін Р. досить часто асоціюється із поняттями "істина", "правда", "правдивість", "правдоподібність", "вірність", "достовірність", "точність", "об'єктивність", "життєподібність", "наслідування природи" тощо, проте сама специфіка мист-ва, і, зокрема, л-ри, виключає однозначне визначення Р. Показово, що до сер. XIX ст. слово Р. не застосовувалося до мист-ва (реалістами у сер-віч. схоластиці називали прибічників ідеї реального існування універсалії — заг. поняття).

Проблема відбиття природи, дійсності в мист-ві була порушена ще Арістотелем, який використав платонівський термін "мімесис" — наслідування природи, висунувши його як основоположний принцип у мист-ві (сам Платон заперечував змістовність цього принципу), проте й Арістотель казав, що поезія філософічніша й серйозніша за історію. У подальшому мімесис виступив як досить важливий принцип письменництва, його аналізу присвячена праця Е. Ауербаха ("Мімесис. Зображення дійсності в зх.-європ. л-рі"). Так, теоретик класицизму Н. Буало заклав наслідувати природу в мист-ві та віддав перевагу правдоподібності перед нищою правдою життя. У відомій "Дискусії про "Сіда" Франц. академія осудила іст. правдивість п'єси П. Корнеля: "Не всяка правда добра для театру. Краше розробляти сюжет вигаданий, але розумний. Краше погрішити проти істини, ніж тягнути на сцену справжню іст. подію з усією її непривабливістю".

Ще глибше до розуміння правди в мист-ві підійшли мислителі епохи **Просвітництва**. Д. Дідро в "Парадоксі про актора" говорить про театр. правдивість як про ілюзію, гру, яка суттєво відрізняється від поведінки людей у повсякденному житті. Г.-Е. Лессінг у "Лаокооні", обґрунтовуючи відмінності поезії та малярства, виходить знову-таки з принципу наслідування природи. Він стверджує, що істина та виразність мист-ва є його гол. законом, більш того, завдяки цим якостям "найогидніше в природі стає прекрасним у мист-ві". Й. В. Гьоте виділяє три стадії пізнання світу митцем — просте наслідування природи, манера, стиль: "якщо просте наслідування ґрунтується на спокійному ствердженні існуючого, на любовному його спогляданні, манера — на сприйнятті явищ рухливою та обдарованою душею, то стиль ґрунтується на глибинних твердженнях пізнання, на самій суті речей, оскільки нам дано його розпізнати

в зримих і відчутних образах". Ф. Шіллер, поділяючи поезію на "наївну" та "сентиментальну", підходить до розуміння різних типів творчості, його "наївна" поезія, по суті, являє реаліст-натуралістичний тип творчості ("наслідування дійсності"), а "сентиментальна" — ідеалізуюче-символічний, де предмет ставиться у зв'язок з ідеєю". В англ. л-рі XVIII ст., яка вважається праматір'ю реаліст. роману, розуміння правди в мист-ві еволюціонувало від Д. Дефо та С. Річардсона, котрі прагнули видати свої тв. за справжні іст. документи, до Дж. Свіфта та Г. Філдінга, які відкрито визнавали умовність створених ними худож. світів, аж до декларації неможливості справжнього відтворення навколишнього світу в Л. Стерна ("Життя та погляди Тристрама Шенді").

Т.ч., ототожнюючи Р. з вірністю природі, істиною, правдою в мист-ві, слід відзначити, перш за все, диференційованість застосування цього терміну до різних видів мист-ва. Застосоване з певними застереженнями до маларства, різьбярства, драматургії, воно абсолютно незастосовне до музики та архітектури: поняття Р. найчастіше пов'язується з л-рою, яка, поряд з музикою, є найумовнішим та найвіддаленішим від відчутної матеріальності видом мист-ва, оскільки намагається показати дійсність за допомогою графічних знаків. Цю особливість підмітив ще І.Г. Гердер, котрий відзначав: "... Знаки, якими користується маларство, природні: зв'язок знаків з позначуванним предметом заснований на властивостях самого зображуваного предмета. Засоби вираження поезії довільні, членороздільні звуки не мають нічого спільного з предметом, який вони позначають: це лише загальноприйняті умовні знаки". Проте, навіть якщо абстрагуватися від цієї умовності, сам спосіб конструювання дійсності в л-рі, окреслення характерів та обставин глибоко суб'єктивний, він залежить від внутр. "я" письменника, його світовідчуття, виховання, освіченості та багатьох ін. суто індивідуальних чинників, отже можна почасті погодитися з парадоксом О. Вайлда: "Мист-во — дзеркало, яке відбиває того, хто в нього дивиться, а зовсім не життя". Інакше кажучи, якщо можна судити про реалізм скульптурного зображення чи маларського портрета, де в наявності певна міра подібності об'єкта зображення й зображеного, то стосовно л-ри верхніми жанрами з т.з. вірності дійсності повинна бути автобіографія, сповідь, мемуари, шоденники, листи тощо (це, до речі, підмітив Л. Толстой, а в XX ст. — теоретики **нового роману**).

Що ж стосується власне худ. л-ри, вигадки, "fiction", то тут слід говорити лише про більший чи менший ступінь життєподібності, правдоподібності, тобто про міру умовності й творч. фантазії, яка коливається в досить широких межах (від натуралізму до символізму, які, проте, іноді своєрідно сполучаються (пор. "Пан" К. Гамсуна та "Людина-звір" Е. Золя). У радянському літ.-знавстві існувала теорія про боротьбу "реалізму" та "антиреалізму" у світ. літ. процесі, подібну до протистояння ідеалізму та матеріалізму в філософії. Неправомірність цієї теорії нині очевидна, вірніше було б виділити певні

найзагальніші принципи, підходи до відбиття дійсності, типів творчості. Так, Л. Тимофеев висунув теорію про два домінуючі в мист-ві типи творчості: реаліст. ("відтворення життя") та романтист. ("перевідтворення життя"). Інші дотримуються теорії про три типи (напр., класицистський, романтист. та реаліст.), з відповідно трьома способами узагальнення дійсності: ідеалізацією, символізацією, типізацією (Б. Мейлах, Д. Наливайко). Д. Чижевський сформулював теорію маятникового руху літ. напрямів та стилів: від пошуків спільності до пошуків складності, від завершених і "закрытих" форм до форм вільних і навіть "безформних". З цього погляду весь світ. літ. процес можна уявити у вигляді чергування переважно життєподібних та символіко-спиритуалістичних форм: сер.-віч. символізм — ренесансна життєподібність; правдоподібність і суворість **класицизму** — надмірність та пишнотарбарність **бароко**; прозаїчність **сентименталізму** — вишуканість **рококо**, фантазмагоричність **романтизму** — об'єктивність **реалізму** XIX ст.; приземленість **натуралізму** — езотеричність **символізму** тощо. Кожний з вищезгаданих напрямів у л-рі є певним ступенем наближення до реальної дійсності, відбиття однієї з її граней. Спосіб її відтворення, і всі вони можуть розглядатися як етапи єдиного процесу літ.-худож. розвою, на вершині якого — л-ра XX ст., що містить у собі продуктивні елементи всіх попередніх напрямів. З цього погляду зрозумілі нерідко використовувані поняття ант. Р., ренесансний Р., бароковий Р., просвітницький Р., клас. Р. XIX ст., магічний Р. у XX ст., Р. В. Шекспіра, який говорив про "чесний метод" у л-рі, Р. М. де Сервантеса тощо. Термін Р. несе в даному випадку не естет. концептуальне, а радше оцінююче навантаження. В такому ж розумінні можна говорити про Р. поетів Сх. — Омара Хайама, Гафіза, Навої та ін., — при всій різниці естетики та поетики сх. та європ. л-р (так, у близькох. мист-ві існувала заборона на зображення людей і тварин, й ця установка не могла не позначитися на світосприйнятті сх. письменника). Ще своєріднішим є "Р." в л-рах буддистського регіону: тут трепетне переживання блиску скороминучих речей від початку засмучене усвідомленням їх плінності, тимчасовості (напр., "Записки при подушці" Сей Сенагон та ін.). Ті ж закономірності можна прослідкувати в розвитку нов.європ. маларства. Воно формується в добу Відродження, потім проходить стадії класицизму, бароко, рококо, сентименталізму, романтизму, реалізму XIX та XX ст., проте на загал домінують певні спільні худож. принципи: життєподібність, гармонія, симетрія, лінійна перспектива, усталені закони композиції, ілюстративність, трад. колористична гама, перевага наслідування над експресивністю. Враховуючи специфіку тієї чи ін. школи, можна говорити про Р. Леонардо да Вінчі й Рембрандта, Тіціана й Ватто, Давіда й Шардена. Принциповий переворот в образотворч. мист-ві починається в 2-й пол. XIX ст. у митців-імпресіоністів з остаточним розкриттям "власного" погляду митця.

Таким є **типологічний підхід** до Р. Існує й ін.: конкретно-іст. підхід, Р. — це напрям в європ. л-рах, який виник лише у 30-і рр. XIX ст. й зумовлений низкою культ.-іст. причин. Генетично Р. пов'язаний з **романтизмом**, сприйнявши від нього деякі принципи (**історизм**, зацікавлення суперечностями людської душі, місцевий та нац. колорит), проте відмовившись від його гіпертрофованої суб'єктивності та фантазмагоричності в ім'я пізнання закономірностей життя, які визначають долю людей. Суттєву роль в розвитку Р. відіграли **також** позаліт. чинники: відкриття в галузі природничих наук Ж. Кюве, Ж. Сент-Ілера, Ч. Дарвіна, філос., соціологічні та іст. дослідження Ж. Мішле, Ф. Гізо, О. Конта, Г. Спенсера, технічний прогрес, соц. конфлікти. За висловом О. де Бальзака, перемога Р. над романтизмом була зумовлена торжеством науки над фантазією.

У 30-і рр. XIX ст. чіткого розмежування між романтизмом та Р. не існувало. Бальзак, Стендаль, П. Меріме, О. Пушкін вважали себе романтиками ("наш батько Вальтер Скотт" — повторював Бальзак), їх творчість була значною мірою просякнута духом романтизму, досить згадати персонажів Бальзака — адептів моноїдеї (Гобсек, Горіо, Вотрен, Гранде), або аналогічних героїв у М. Гоголя. Складність розмежування посилювалась відсутністю терміну Р., що з'явиться лише в 1850-і рр. в деклараціях франц. письменників і критиків Ж. Шанфлері та Л. Дюранті (зб. статей "Реалізм" (1857). У рос. критиці з її установкою на зближення л-ри з життям цей термін з'явиться майже на десять років раніше; вперше його вжив П. Анненков в опублікованій в "Современнике" за 1849 статті "Нотатки про російську літературу минулого року".

Проте і Бальзак, і Пушкін, і Стендаль проголосили та втілили принципово нові цілі та завдання мист-ва, перш за все, усвідомлене прагнення до ще небувалої, правди. Стендаль в епіграфі до "Червоного й чорного" проголосив гасло "правда, гірка правда", а в трактаті "Расін і Шекспір" говорить: л-ра повинна стати "дзеркалом, з яким ідеш по великій дорозі. То воно відбиває голубині неба, то брудні калюжі та вибоїни". Бальзак у передмові до "Людської комедії" декларує прагнення дати панораму й правдиву картину сусп.-ва, залишаючи за собою функцію секретаря, який фіксує "всі типи людей, всі сусп. стани. ... всі соц. зсуви так, щоб жодна життєва ситуація, жодне обличчя, жоден характер, чоловічий чи жіночий, жоден спосіб життя, жодна професія, ні будь-чий погляд, жодна франц. провінція, ні що б там не було з дитинства, старості, зрілого віку, з політики, права чи військових справ не виявилось забути". В "Етюді про Бейля" Бальзак виділяє три гол. літ. напрями свого часу: "літературу

образів" (**класицизм**), "літературу ідей" (романтизм) та літ. еkleктизм, який вимагає "зображення світу таким, який він є: образи та ідеї, ідеї в образі та образ в ідеї, рух та мрійливість" — тобто Р. В англ. л-рі реаліст. принципи найчіткіше проголосив В. Теккерей: "Потрібно зображати вірно, інакше не варто й показувати"; "істина не завжди приємна, проте істина понад усе". В той же час він розуміє умовність створюваного ним худож. світу, ототожнюючи в "Ярмарку суєти" автора з льялькарем, який водить своїх персонажів. Пушкін убачав у "Борисі Годунові" "трагедію істинно романтист.", проте характеризовав її з суч. погляду в реаліст. дусі, відзначаючи в ній "вірне зображення осіб, часу, розвиток іст. характерів та подій". М. Лермонтов, випереджаючи принципи реаліст. типізації та важливість психол. аналізу, відзначив у передмові до "Журналу Печоріна": "Історія душі людської, хоч би найдрібнішої душі, ледве не цікавіша й не корисніша, ніж історія цілого народу".

Укр. літ.-знавець Д. Затонський висуває такі риси Р. 1-ої пол. XIX ст.: історизм, соц. аналіз, взаємодія типових характерів з типовими обставинами, "саморозвиток" характерів та "саморух" дії, прагнення відтворити світ як непросту єдність, як суперечну цілісність. До цього слід додати прагнення до демістифікації дійсності, оголення рушійних чинників людської поведінки в сусп.-ві, які зводяться назагал до збагачення та честолюбства, тяжіння до панорамності, епічності зображення, до показу внутр. через зовн., накопичення речових *подробниць* та *деталей*, до певної дидактичності та викривання, нарешті, деміургічності — письменник виступає як всевидяче та всезнаюче око. Можна виділити дві тенденції в розвитку Р. 1-ої пол. століття: соціальну (Бальзак, Гоголь), та психол. (Стендаль, Пушкін, Лермонтов).

Віхою в розвитку Р. стала творчість Г. Флобера, котрий звільнюється від впливу романтист. пафосу й, більш того, іронічно його розвінчує ("Мадам Боварі"). Він водночас підносить Р. на вищий ступінь і готує певною мірою його кризу. Флобер абсолютизує принцип саморозвитку характерів і сюжету, відмовляючись від автор. втручання в розповідь ("письменник у своєму тв. повинен бути, як Бог у природі, бути присутнім скрізь та бути невидимим ніде"), впливаючи на читача лише за допомогою стилю. Флобер став найближчим попередником **натуралізму**.

У поль. л-рі Р. кінця XIX ст. позначався терміном **позитивізм** і переважав у творчості Е. Ожешко, Г. Сенкевича, Б. Пруса (**Варшавський позитивізм**); у Чехії Р. у тв. Я. Неруди, А. Ірасека; в Болгарії — у І. Вазова, А. Костянтинова; в Сербії — у Б. Нушича; в Хорватії — А. Шеноа, К. Джальського; у Словенії — Я. Кросника; в Угорщині — у А. Йокаї, К. Міксата; в Румунії — у

В.Александрі, К.Негруші, Н.Филимон, І.Караджале.

Далі шляхи європ. реаліст. роману розійдуться. Рос. романісти (І.Тургенєв, Л.Толстой, Ф.Достоевський) й слідом за ними Р.Роллан, А.Франс, Т.Гарді, Т. та Г.Манн, Дж.Голсуорсі та ін. продовжать викривально-моралізаторську традицію Стендаля, Бальзака, Ч.Дікенса. Репрезентанти натуралізму й близькі до нього письменники (Е.Золя, бр. Гонкури, К.Лемоньє, Г.Запольська, почасти Г.де Мопассан, П.Боборикін) підуть шляхом граничної об'єктивності, біологізму в трактуванні людської природи, відмови від принципу типізації та соц. зумовленості поведінки людини, випередивши тим модерністський роман ХХ ст. Провести межу між реаліст. та натураліст. романом досить важко, в зх. літ.-знавстві терміни Р. та "натуралізм" часто використовуються як адекватні. Проте на теор. рівні відмінності між ними були влучно зафіксовані Мопассаном: "Реаліст, якщо він художник, буде прагнути не до того, щоб показати нам банальну фотографію життя, але до того, щоб дати нам його відтворення повніше, захопливіше, ніж сама дійсність...". Водночас Мопассан відзначив певну умовність Р.: "Показувати правду — значить дати повну ілюзію правди, йдучи за звичайною логікою подій, а не копіювати рабськи хаотичне її чергування. На цій підставі я вважаю, що талановиті реалісти повинні були б називатися швидше ілюзіоністами". В тому ж дусі, але стосовно малярства, висловлювався й А.Матісс: "Точність не є правда".

На поч. ХХ ст. Р. стає провідним напрямом у більшості європ. л-р та л-рі США (Марк Твен, Дж.Лондон). Видатну роль у його розвитку відіграли рос. та сканд. письменники (Тургенєв, Л.Толстой, Достоевський, А.Стріндберг, К.Гамсун). В укр. л-рі Р. домінує у творчості І.Франка, І.Нечужа-Левицького, П.Мирного, Н.Кобринської, І.Карпенка-Карого, М.Кропивницького та ін., проте поряд з цим слід відзначити сильний вплив на укр. письменників романт. та імпресіоністичної (М.Коцюбинський) естетики. Це пояснюється не лише соц.-іст. причинами (переважання сільського укладу життя), але й сильною бароковою традицією як у відчутті нації, так і в поезії л-ри. **Бароко** (особливо "низове") сформувало цікавість до повсякденного. Сильною рисою було зображення побуту, звичаїв, конфліктів сільського життя.

Принципово нов. явищем став Р. ХХ ст. Традиції ХІХ ст. продовжуються у багатьох письменників (Т.Манн, Г.Манн, Р.Роллан, С.Льюїс, Е.Синклер, Ф.Моріак, А.Моруа, Р.Мартен дю Гар, І.Бунін, О.Купрін, М.Горький, О.Толстой та ін.), однак не вони визначають магістральні шляхи розвитку Р. ХХ ст.

Малопродуктивними виявилися спроби створити "зверху" т.зв. **соціалістичний реалізм**.

Правомірно відмовитись від ідеологізованих номінацій "крит. Р." та "соціалістичний Р.". Замість першого слід використовувати у світ. літ.-знавстві терміни "реалізм ХІХ ст.", "клас. реалізм ХІХ ст.". Що ж до терміна "соцреалізм", то його можна застосовувати, очевидно, лише до ідеологізованої л-ри советського періоду, і з реалізмом як таким він має дуже мало спільного. Таке ж невизначене поняття метод, котре вживалось у літ.-знавстві радше як реверанс марксистській методології, ніж у власне літ. значенні. Сукупне використання понять напрям, стиль, тип творчості робить зайвим вживання поняття метод, котрого немає і в зх. літ.-знавстві.

Гол. досягнення Р. ХХ ст. пов'язані з синтезом на вищому рівні первнів Р. ХІХ ст. з ін. літ. напрямками попередніх епох, а також з модерністськими новаціями. Суттєву роль відіграли позаліт. чинники. Розвиток кінематографа та електронних засобів зв'язу, інформації, розваги обмежили вагу друкованого слова й змусили видозмінитися л-ру. І розуміння Р., зокрема Р. ХХ ст. не обмежується зображенням життя "у формах самого життя", але включає елементи фантастики, символіки, міфотворення, органічно злучаючи реальність і **вмисел**. Подібні прийоми зустрічались і в реалістів ХІХ ст., але в ХХ ст. вони набирають більших масштабів та нов. якості. Важливого значення мають поняття віртуальності, ймовірності, потенціальності, артефакту, який існує ніби паралельно з реальним світом і в той саме час є його частиною. Р. збагачується також за рахунок проникнення у світ підсвідомості, інтуїції, неусвідомлених імпульсивних порухів, сновидь, т.зв. "потойбічних явищ".

Перед Р. ХХ ст. стоїть завдання показу світу незмірно складнішого, ніж він був у ХІХ ст., що вимагає нов. засобів вираження. Суч. світ подрібнюється, ускладнюється, стає багатополосним, втрачає чорно-білу структуру, солідність та стійкість ХІХ ст., що підтверджується й наук. відкриттями (принцип невизначеності В.Гайзенберга, теорія відносності А.Ейнштейна). Світ, війни, атомна загроза, екологічні катастрофи, соц., расові, нац., рел. конфлікти, суч. технології поглибили відчуття абсурдності, ірраціональності навколишнього світу, відчуженості людини в ньому. Знайшло відбиття у філос., економічних та психол. теоріях С.К'єркегора, А.Шопенгауера, Ф.Ніше, К.Маркса, З.Фройда, М.Гайдеггера, Ж.-П.Сартра, які впливали на л-ру й трактування Р. В 60-і рр. з'являється теорія "реалізму без берегів" Р.Гароді, котрий включав Р. весь діапазон явищ дійсності, — від раціонального та чуттєво відчутної матеріальності до безсвідомо інтуїтивних прозрень. Піддані нишівній критиці за несумісність з марксистською теорією, погляди Гароді сьогодні заслуговують найуважливішого вивчення.

Величезний вплив на л-ру ХХ ст., в тому числі й реаліст., справила творчість Дж.Джойса.

М.Пруста й Ф.Кафки, а також новації **експресіонізму** та **сюрреалізму**. Р. ХХ ст. ввібрав у себе елементи попередніх худож. систем. Неокласицистичні тенденції відчутні у творчості Ж.Жіроду, А.Ахматової, Ж.Ануя, Ж.-П.Сартра, М.Рильського, М.Зерова. Неоромант. традиція охоплює широкий пласт європ. та амер. реаліст. прози (Дж.Лондон, М.Горький, С.Цвейг, Е.-М.Ремарк, Е.Гемінгвей, К.Паустовський, Ю.Яновський, О.Довженко). Риси символізму відчутні у Г.Ібсена, Гауптмана, Стріндберга, Гамсуна, Л.Андреева, Ф.Сологуба, А.Белого. Міфологізм, властивий романтизму та символізму, знаходить вираз у реаліст. романах Т.Манна, В.Фолкнера, К.Вольфа, М.Булгакова, Ч.Айтматова, представників лат.-амер. **магічного реалізму**. Риси експресіонізму відчутні в прозі Г.Манна, Д.Дос Пассоса, К.Чапека, Б.Пільняка, А.Платонова, В.Стефаніка, В.Винниченка, М.Хвильового, в драматургії Б.Брехта, К.Чапека, Ю.О'Ніла, В.Маяковського, в поезії Й.Бехера, М.Цветаєвої, А.Вознесенського. Не шурається реаліст. проза та драматургія й певних продуктивних пошуків сюрреалізму: А.Белій, Л.Арагон, М.Булгаков, К.Воннегут, С.Лем, В.Аксьонов. Саме сюрреалісти першими зробили спробу застосувати теорію Фройда до л-ри, а згодом численні європ. та амер. письменники-реалісти (Т.Манн, С.Цвейг, Г.Гессе, В.Стайрон та ін.) використовували відкриття Фройда для глибинного аналізу психології героїв. Так, Г.Гессе вбачав у **психоаналізі** "цінну настанову та точний і надійний інструмент, який виправдав себе в л-рі".

На Р. ХХ ст. вплинули філософія та л-ра **екзистенціалізму**, в яких були поставлені проблеми буття людини у світі. Екзистенціалістські мотиви, помітні у В.Фолкнера, А.Жіда, А.Мальро, В.Кьоппена, В.Голдінга, А.Мердок, А.Платонова, О.Солженіцина та ін. Особлива увага до моральної проблематики, одвічної теми зіткнення добра й зла, яка набувала все нов. аспектів, зумовила звернення низки письменників-реалістів до христ. проблематики та світовідчуття (Д.Мережковський, Ф.Моріак, Г.Грін, Г.Белль, В.Барка). У зв'язку зі спробами втілити **утопію** в життя розповсюдження в реаліст. л-рі набувають антиутопії (К.Чапек, Е.Замятин, О.Хакслі, Дж.Оруел, В.Незвал).

Р. ХХ ст. демонструє різноманіття худож. засобів: в ХІХ ст. в Р. панував принцип зображувальності, в ХХ ст. домінує символізація, в ХІХ ст. перевагу мала ілюзія, у ХХ ст. — умовність. У ХІХ ст. Р. прагнув відтворити об'єктивні форми й структури, у ХХ ст. — втілити суб'єктивне життя персонажа. Д.Затонський висуває дві моделі реаліст. роману: в ХІХ ст. — **відцентровий**, у ХХ ст. — **доцентровий**. Р. ХХ ст. користується досягненнями модерністського роману: **потік свідомості** та гра зі стилями Джойса, глибинний психол. аналіз та асоціативність

Пруста, жажливо-сновидні фантазії Кафки. Внесок у розвиток Р. зробив Фолкнер: часові зсуви й переплетення; нараційна поліфонічність; об'єктивна картина складається з суми суб'єктивних образів та сприйнять. Складний синтаксис Фолкнера відбиває складність та заплутаність процесу мислення персонажів. Суттєво поновлює Р. Гемінгвей: "телеграфний стиль" — короткі рубані фрази — відбивають прискорений ритм життя у ХХ ст., а "принцип айсберга" розрахований на читача, здатного проникнути у підтекст. Характерним для Р. є використання прийомів ін. видів мист-ва: принцип кінематографічного **монтажу** (Д.Дос Пассос), музичність композицій тв. (Роллан, Р.Олдінтон). До кін. ХХ ст. протистояння Р. і **модернізму** зводиться майже нанівель, відбувається взаємна дифузія цих напрямів.

Провідною формою стає роман, а радше романна проза: **повість, новела, оповідання, нарис**, котрі на думку В.Днепров, принципово відмінні від архаїчних "романів" античності й Сер-віччя з їхньою епічно-пригодницькою основою. Остаточоно зруйновано Арістотелеву систему жанрів, яку намагався законсервувати класицизм; епіч. наративна синтезується з лір. самовираженням і елементами драм. **діалогу** та суто "драм." конфліктністю; риторико-публіцистичні моменти сполучаються з прийомами красного письменства. Вел. за об'ємом, але "розріджений" за кількістю худож. речовини (за рахунок ідеологічних моментів типу філос., політ. та ін. відступів) роман ХІХ ст. має тенденцію в ХХ ст. до конденсації в малі форми (новела та ін.) як більш сугестивні (Я.Неруда, Мопассан, Чехов, Коцюбинський та ін.). Паралельно спостерігається інтенсивна ліризація драми (Ібсен, Б.Шоу, Гауптман, Чехов), виникнення безсюжетної лір. прози й т.п.

Юрій Попов

РЕГІОН КУЛЬТУРНО-ЛІТЕРАТУРНИЙ І ЗОНА КУЛЬТУРНО-ЛІТЕРАТУРНА

— спільнота вел. групи культур, у тому числі л-р, що їх розвиток і функціонування визначаються поряд із заг. для всіх л-р світу ознак, властивими саме цьому регіонові ознаками. Такі особливі ознаки зближують л-ри даного регіону між собою та відрізняють від л-р ін. регіонів. Дослідження Р.к.-л. проводиться як у синхронному, так і діахронному аспекті.

Чітко визначеним Р.л. був ант. Починаючи з Сер-віччя до сьогодення існують європ.-христ., бл.-сх.-мусульм., пд.-аз., далекоск., **африканський культурно-літературний регіон**. У кожному регіоні внаслідок впливу протягом віків певних іст., рел., культ. чинників витворилися явища, що характерні саме для цього Р.к.-л. на відміну від ін.

У Р.к.-л. виділяються з більшою чи меншою ясністю З.к.-л. Тут поряд із властивими цьому Р.к.-л. ознаками існують специфічні саме для певної зони. Так, чітко

вирізняються в європ. регіоні **слов'янська, скандинавська, латиноамериканська культурно-літературні зони**. З.к.-л. — поняття іст. змінне та відкрите. У відповідні періоди чітко виокремлювалися такі З.к.-л. як австро-дунайська, що охоплювала терени Імперії Габсбургів, або советська. З.к.-л. можуть взаємно накладатися: слов'ян. та балкано-карпатська. До складу більшої — входили менші: сканд. З.к.-л. як частина **балтійської культурно-літературної зони**, або советська З.к.-л. як частина З.к.-л. "соціалістичних країн".

Р.к.-л. і З.к.-л. визначає подібність культури (нар. поет. і муз. творчість, танці, побут, звичаї, одяг, а також профес. мист-во і л-ра) групи народів. Р.к.-л. і З.к.-л. не можуть бути виділені на основі однієї ознаки, але тільки шляхом системного поєднання низки параметрів, при наявності т.зв. пучка диференційних ознак (ДО). Суттєвим параметром є мов. близькість. Так, слов'ян. зона об'єднує народи, які користуються **близькосторідними мовами**. Але сама по собі мов. близькість не визначає приналежності до Р.к.-л. Л-ри європ. регіону створюються переважно на індо-європ. **далекосторідних мовах**, але до цього Р.к.-л. входять угор., естон., баскська та ін. л-ри на **неспоріднених мовах**. Бл.-сх. культ. Р.к.-л. об'єднує поряд з арабами іраномов. (фарсі, таджикі, афганці, белуджі та ін.) та тюркомов. (турки-османи, азербайджанці, туркмени, узбеки та ін.) народи. Більше важить мов. близькість для З.к.-л. Між ін., можна навести приклади. До сканд. зони належать, насамперед, близькосторіднені за мовою (і за етногенезом) пн-герм. народи: шведи, норвежці, фарьорці, ісландці, але також не споріднений їм фін. народ (суомі).

Порівн. розгляд регіональної, а надто зональної групи л-р становить вел. інтерес, бо всередині зони під впливом чинників іст., культ., мов. близькості рясно виступають явища подібності.

Поряд з термінами Р.к.-л. та З.к.-л. використовуються терміни "регіональна система" та "зональна система". Вони відображають важливий для суч. науки систем. підхід.

Анатолій Волков

РЕГІОНАЛЬНИЙ ПІДХІД у літ.-знавстві — застосування філос., наук.-логічних понять загального, особливого, окремого при порівн. вивченні л-р, установлення особливостей, що властиві л-рам, певного **регіону** або **зони**, але не мають заг., світ. поширення. Р.п. протистоїть дискретному (від лат. *discretus* — переривистий) уявленню про **світову літературу**, як просту суму окр. нац. л-р.

Анатолій Волков

РЕДАКЦІЯ (франц. *redaction*, від лат. *redactus* — приведення до ладу).

1) Підготовка рукопису тв. до друку: перевірка всієї тканини тексту з т.з. фактів, наведених у ньо-

му, а також виправлення помилок лексичного, граматичного та стил. характеру.

2) Редагування при виданні канонічних текстів. Цей процес включає в себе, крім названої роботи, створення довідкового апарату.

3) Один з різновидів тексту (**варіант**) літ. тв., який з'являється внаслідок зміни автором або кимось ін. його об'єму, ідейно-худож. змісту, стилю тощо. Р. відображають процес твор. пошуків письменника. До моменту подання тв. у видавництво зміни в текст вносить сам автор (т.зв. автор. воля) А.Франс вважав обов'язковими багаторазові переробки рукопису.

Існує декілька Р. трагедії Ф.Шіллера "Дон Карлос", ліцейських віршів О.Пушкіна, шість Р. роману П.Мирного та І.Білика "Хіба ревуть воли, як ясла повні?". Повість І.Франка "Воа constrictor" має три Р., "Петрії і Довбушуки" — дві. "Війна і мир" Л.Толстого, крім основної Р., має другу, пристосовану автором для потреб простого читача. Від глибини переробки тексту залежить існування тієї чи ін. його Р. як самостійного тв. (повісті М.Гоголя "Тарас Бульба", "Портрет"). Текст може також змінюватися під впливом зовн. чинників, що вони виправляють автор. волю, — цензури, видавців, політ. обставин, ворожого критики тощо. (напр., три Р. драми М.Лермонтова "Маскарад" — третя під назвою "Арбенін"). Надто за советських часів — як безпосередній наслідок т.зв. політики партії в області л-ри за стандартним звинуваченням у "недооцінці іст. ролі партії та особисто товариша Сталіна" — піддані антихудож. автор. самоцензуруванню Р. романи "Сестри" О.М.Толстого (1922, 1925, 1943), "Крадій" Л.Леонова (1927, 1959), "Тихий Дон", "Піднята цілина" М.Шолохова, "Молода гвардія" О.Фадєєва (1925, 1951), "За владу рад" В.Катаєва (1948, 1951).

Від таких випадків слід відрізнити сценічні Р. — здійснені автором або ін. особою (часто — режисером) прилаштування до вимог сцени чи певного режисерського тлумачення тв.

Ототожнюють з **варіантом**.

Див. **Адаптація, Переробка**.

Анатолій Волков, Ігор Зварич

РЕКВІЄМ віршований (від лат. *requies* — спокій) літ. жанр, який генетично пов'язаний із заупокійною месою. Первісно — муз. багатоголосий вокальний та оркестрово-хоровий тв., що постав за сер.-віччя на слова лат. молитви "Requiem aeternam dona eis" ("Спокій вічний дай їм"). Р. створювали В.А.Моцарт, Л.Керубіні, Е.Л.Берліоз, Дж.Верді, Й.Брамс ("Німецький реквієм"). Легендарна історія написання Моцартом Р. використана О.Пушкіним у трагедії "Моцарт і Сальєрі", а відтак С.Єсенінім у поезії "Чорна людина". Муз. тв. типу Р. в Україні творили

чи в латис. піснях:

Nu ar Dieru, draugi, radi, draugi, radi,

Jus vairs mani neredzesit,

Man ir jalet Karina, Karina,

ladien krievu Kelzaram.

(Ну, прощайте, друзі, рідні, друзі, рідні,

Більше ви мене не побачите,

Мені їти на війну, на війну,

Служити російському цареві!)

Пісні зображають всі етапи рекрутчини: звістка про рекрут. набір, яку часто приносить "Пташка райская" або "морская"; жеребкування; сум та переживання матері чи нареченої, коли мати бажає краще свого сина "в купелі залити", "під серцем задушити", ніж ростити його для підневільної служби; прощання рекрута із сім'єю та його подальша доля. Особливу увагу Р.п. приділяють смерті рекрута, що, як правило, є сиротою чи єдиним сином удови:

А в удівоньки один син,

Та й той пішов під аршин.

Спільним мотивом укр., рос., білорус., латис., лит. пісень є мотив викупу: "Ой ти, зоре та й вечірняя", "Ты воспой-ка, воспой, младай жаворонок", "Пайду з гора й у лісок", "Zriedz, zriedz, sirmais zirczinz" ("Ржи, ржи, сивий коню") та ін. У Галиччині та Буковині Р.п. відображали рекрутчину в Австр. імперії, там рекрутчина існувала до революції 1848.

Картини рекрутчини відтворені у тв. Т.Шевченка, Марка Вовчка ("Два сини", "Інститутка"), С.Воробкевича ("Жовняр"), І.Нечуж-Левицького ("Дві москочки"), Ю.Фельдковича ("Рекрут", "Дезертир"), М.Кошубинського ("Дорогою ціною"), О.Кобилянської ("Земля", "Лист вояка, засудженого на смерть"), В.Стефаніка ("Виводили з села", "Стратився"). Рос. Р.п. вперше оприлюднив О.Радішев у "Подорожі з Петербурга в Москву". Їх мотиви широко розробляв М.Некрасов. Стилізацією Р.п. є вірш К.Симонова "Отслужил солдат долгу службу".

Наталія Лихоманова

РЕМАРКА (франц. *remarque*) — примітка автора, що деталізує або доповнює текст.

У драматургії Р. — пояснення стосовно сценічного втілення п'єси, що містить вказівку режисеру, актору щодо зовн. оформлення сцени, часово-просторових змін, вбрання, жестів, інтонацій, характерів та психол. стану дійових осіб, їх поведінку, пересування по сцені і т.ін. Окрім Р., що стосуються суто сценічних змін технічного характеру, існують й такі, що вказують на автор. оцінку того, що відбувається, або біографічні Р., які подають довідкову інформацію про вік, соц. стан та життєвий набуток героїв п'єси.

Контекстуальне значення Р. централізується у постструктуралістській критиці та постмодерністській практиці як худож. засіб маргінального характеру, що сприяє розкриттю прихованих форм

М.Лисенко ("Жалібний марш", слова Лесі Українки), М.Леонтович ("Козака несуть", обробка нар. пісні), К.Стеценко ("Панахида" на теми укр. **псалмів і кантів**), суч. петербурзький хореограф Борис Ейхман поставив балет-реквієм "Мій Єрусалим". У красному письменстві за стильовими ознаками, заг. характер яких тяжіє до монументальності, Р. входять у систему жалобних жанрів (**епітафія**, кенотафія та ін.), хоча зустрічаються поодинокі винятки (напр., "Реквієм оптимістичний за Володимиром Висоцьким, шофером та гітаристом" А.Вознесенського поєднує в собі несумісні жанр. настанови, тобто є жанром-катахрезею). Не маючи обмежень у композиційному відношенні, тематично Р. зберігає мотив поминання людини чи події, хоча власне рел. характер цього мотиву став давно надбанням генетичної пам'яті жанру. Нерегламентованість Р. як жанру зумовлює вільне схрещення його з ін. жанрами: напр., поеми А.Ахматової та Р.Рождественського з однойменною назвою "Реквієм" (що поему Рождественського покладено на музику Д.Кабалевського), роман В.Фолклера "Реквієм за черницею", однойменна інсценівка цього роману А.Камю, поема П.Тичини "Похорон друга" тощо. Р. також може бути жанром-вставкою (напр., фінал поеми Ю.Клена "Прокляті роки"). Р. представлений у поет. практиці іменами Ф.Саара (Австрія, ХІХ), Р.-М.Рільке (Австрія, ХІХ-ХХ), Г.Гупперта (Австрія, ХХ), К.Кролова (Німеччина, ХХ), Дж.Хілла (Англія, ХХ), В.Шойнкі (Нігерія, ХХ) та ін. В укр. поезії до цього жанру зверталися С.Черкасенко, М.Чернявський, Р.Братунь, І.Драч, Т.Коломієць, Ю.Буряк та ін.

Анатолій Волков,

Борис Іванюк

РЕКРУТСЬКІ ПІСНІ — група ліричних пісень сусп.-побутового циклу, головною темою яких є зображення трагічної долі рекрута, його роздумів та сподівань.

Рос. та укр. пісні про рекрутчину з'являються в ХVІІІ ст. одразу після введення Петром І примусових рекрутських наборів (1705). Рекрутські набори були в багатьох європ. арміях, зокрема, в австр., цісарській. Позаяк рекрутувалися люди різних національностей в укр., рос., білорус., литов., латис. піснях цього циклу більш пізнього періоду зустрічаються прямі взаємні запозичення мотивів, сюжетів та образних символів. А що термін служби в царській армії був спочатку довічним, а згодом, з 1793 — двадцятип'ятирічним, в 2-й пол. ХІХст. — п'ятнадцяти- чи десятирічним, провідним мотивом цих пісень є усвідомлення безнадійності повернення рекрута із підневільної служби. Тому вел. частину цієї групи пісень складають рекрут. голосіння. Про службу в армії говорять як про: "вічну службу", бо "Солдат служить з бідою". І дорога у рекрута "Бітая, салдацькімі слязьмі злітая" (білорус.). Звернення рекрута звучить прощально:

Ой няньку мій няньку, ти сивий голубе,

Ти мене годував, а хто тебе буде?

підсвідомого мислення автора, який, згідно законам постмодерністського типу творчості, декларує свою непричетність до тексту. На мовчазній інтерпретації маргінальних проявів творчості, таких як Р., примітки на полях, різного роду автор. доповнень до тексту, тобто філос. концептів, які демонструють трансформацію твор. поглядів, базується деконструктивістський аналіз Ж.Дерріда у працях "Поштова картка", "Шпори: стилі Ніцше" та ін.

Наталія Лихоманова

РЕМАРКІЗМ — проблемно-тематичний комплекс, пов'язаний з творчістю письменників "втраченого покоління", та, в першу чергу, Е.-М.Ремарка. Він містить в собі тип героя, соц.-іст. обставини його функціонування, автор. ставлення до дійсності, яке виражене через світосприйняття героя, поет. засоби та стилістичні прийоми, читачьке сприйняття та його реалізацію в конкретних життєвих колізіях.

Р. споріднений таким явищам в літ.-сусп. житті, як гамлетизм, байронізм, нігілізм, які лежать на стиці л-ри та громадського життя. Породжені конкретними соц.-іст. умовами, ці літ. явища, в свою чергу, набувають певної самостійності та здійснюють зворотний вплив на життя та світовідчуття сусп.-ва. Подібно до того, як, за словами О.Вайлда, О. де Бальзак створив для нас усе XIX століття, так Ремарк, певною мірою, сформував читачьке уявлення про 20-30 рр. XX ст. в Зх. Європі і вплинув на світосприйняття зх. інтелігента в скрутну епоху. Неабияку роль в цьому сприйнятті зіграв тип ремарківського героя, який став черговою ланкою в ланці типів, котрі уособили епоху різних епох, подібно до Гамлета, Вертера, Чайлд-Гаролда, Базарова, "проклятих поетів" Ш.Бодлера та А.Рембо, нішеанця-декадента зламу століть, сюрреаліста-скандаліста 20-х років, бітника 50-х, хіппі 60-х тощо, кожен з яких у свій спосіб виразив бунтарську основу свого часу. Герой Ремарка зайняв відповідне місце, уособив собою трагічні 20-30-і рр. європ. історії.

З філос.-естет. погляду всі ці типи є проявами романтичного духу протесту проти філістерства, конформізму, т.зв. "мовчазної більшості". Однак, на відміну від багатьох, ремарківський герой обтяжений розумінням безглуздості людських зусиль в його боротьбі з абсурдним світом (це розуміння йому дала 1-а світ. війна). Це зближує його з траг. персонажами Ф.Кафки та пізнішими героями-екзистенціалістами Ж.-П.Сартра й А.Камю. Так само, як і вони, герой Ремарка та ін. письменників "втраченого покоління", приречений на самотність, на тимчасове, тривожне буття поза власним домом, без родини та рідних коренів — не випадково тема еміграції, добровільної або вимушеної, займає значне місце в творчості як Ремарка, так і Е.Гемінгвея, які самі провели більшу частину свого життя в еміграції. Ненадійність, хисткість буття ремарківського героя підкреслюється своєрідним хронотопом його

існування: невиразністю, безликістю готельного номера та ефемерністю, дискретністю часу, який його оточує. Показові слова героя роману Ремарка "Триумфальна арка" доктора Равіка: "Далеко не всі люди можуть розпоряджатися власним життям, як домом, який можна все розкішніше обставляти меблями спогадів. Ніби проводить життя в готелях, в багатьох готелях. Роки зачинаються за ним, як двері окремих номерів". Той же Равік говорить про специфіку сприйняття часу, який у нього ототожнюється з поняттям відстрочки: "Світ обійнявся апатією та безвільно котиться в прірву війни... Відстрочка — це рік відстрочки — це єдине, за що ще вистачало сил боротися. А що не є відстрочкою? Хіба ж не все на світі тільки відстрочка?..." Показовий тут збіг з назвою одного з романів Ж.-П.Сартра з трилогії "Шляхи свободи" — "Відстрочка".

Світ персонажів та образів романів Ремарка, Гемінгвея та ін. репрезентантів л-ри "втраченого покоління", значною мірою є парадоксальним. Зовн. видимість тут протиставляється внутр. сутності (характерна метафора — зовні незграбний автомобіль "Карл" з могутнім мотором з "Трьох товаришів" Ремарка). Несталість, ворожість світу до людини підкреслюється своєрідним емігрантським світовідчуттям героїв-німців, американців, росіян, їхнім маргінальним, ненадійним, небезпечним соц. статусом — романи письменників "втраченого покоління" населені контрабандистами, тореадорами, автогонщиками, проститутками, гробарями, солдатами, журналістами, фотомоделями, нічними порт'є тощо. Вони заробляють на життя випадковими гонорарами, які з'їдає інфляція, ведуть нерідко нелегальне існування, змінюють країни проживання — Німеччина, Франція, Іспанія, Італія, Португалія, США — така географія романів Ремарка та Гемінгвея, яку вимушено засвоюють їх герої, рятуючись від катаклізмів епохи. Тобто нестабільність, тимчасовість є головними прикметами ремарківського світогляду, недарма й епоха, яку він описує, має назву "між двома війнами". Війна, котра минула, і війна, що наближалася, надавали їй гострого трагічного присмаку, змішували акценти, коли нормальність в загальноприйнятому сенсі мала менше здорового глузду, ніж судження пацієнтів психіатричної лікарні.

Але саме ці маргінальні персонажі — "втрачене покоління" — були впріки носіями справжніх цінностей, саме вони першими виступили на захист справедливості, проти фашизму та війни. Вони не належали до будь-яких політ. партій, презирливо ставилися до гучних слів, але творили свою маленьку, загальнолюдську справедливість без особливих сподівань на кінцеву перемогу добра над злом. Ця філософія знову ж таки зближувала героїв "Трьох товаришів" Ремарка і "Чуми" Камю. Справедливість герої Ремарка творять не заради абстрактних високих ідеалів, а в ім'я простих людських почуттів — кохання, дружби, чоловічої гідності, своєрідного лицарства, співчуття до

конкретної людини. Кохання відіграє дуже велику роль у світі ремарківських героїв — частіше за все це "незаконне", але дуже глибоке та шире почуття, яке триває недовго і закінчується трагічно. У зв'язку з цим можна говорити про тип ремарківського героїні, яка є натурою пристрасною, ніжною, безкорисливою та певною мірою безрозсудливою. Цей жіночий тип з невеликими варіаціями проходить через романи Ремарка, Гемінгвея та їх послідовників.

Не менш важливим змістовним мотивом Р. є справжня чоловіча дружба — мовчазна, але дійова та вірна, яка поєднує між собою людей не однієї крові, а однієї долі: чи то зустріч нім. та рос. емігрантів в Парижі ("Триумфальна арка" Ремарка), чи сумісна боротьба амер. інтелектуала та ісп. селянина проти фашизму ("По кому подзвін" Гемінгвея).

Чималу роль в іміджі ремарківського героя відіграв алкоголь. Дійсно, герої Ремарка та Гемінгвея віддають належне Бахусові, але це також лише один із засобів покинути жорстоку та лицемірну дійсність, стимулювати спілкування. Саме розмови персонажів л-ри "втраченого покоління" найяскравіше відображають їх сприйняття світу та ставлення до нього: чи то своєрідний гумор Ремарка, чи то промовиста недомовленість Гемінгвея, чи то гострий сарказм Оллінгтона.

Т.ч., Р., в першу чергу, трагічне бачення світу через призму свідомості інтелектуального, самотнього, розчарованого героя "втраченого покоління", який жив у складну епоху європ. історії. Цей тип репрезентував певною мірою духу кризи європ. інтелігенції за часів тоталітарних режимів. Він передувє екзистенціальному героєві 40-50 рр., але, на відміну від нього, зберігає ще певні трад., моральні, лицарські засади ставлення до ін. людини, якусь віру в можливість взаєморозуміння — хоча тимчасового, хоча на рівні інтуїтивно-чуттєвому, в той час як герої Сартра та Камю повністю виключають таку можливість і провіщують тотальну відчуженість людей та одвічну ворожість світу до них.

Р., як трагічний світогляд, вичерпав себе до кін. 50-х рр., коли Європа позбавилася наслідків двох світ. воєн, досягла економічного розквіту та створила т.зв. суспільство споживання. Однак децю спрощений ремарківський герой, позбавлений вселенського трагізму та глибокого інтелектуалізму, котрий вступає сам на сам в боротьбу з долею, став однією з найхарактерніших постатей зх.-європ. та амер. л-р та кінематографу. Бліді двійники героїв Ремарка та Гемінгвея присутні в романах Т.Уайльдера, Д.Б.Прістлі, Г.Гріна, І.Шоу, Д.Джонса, Н.Мейлера, А.Хейлі, К.Маккалоу тощо, не кажучи вже про героїв детективно-поліцейських історій С.Е.Гарднера, Р.Чандлера, Д.Х.Чейза.

Юрій Попов

РЕМІНІСЦЕНЦІЯ (від пізньолат. *reminiscentia* — спогад) — різновид **запозичення**, притаєне

(незадокументоване) посилення чи літ. цитата з неназваного джерела, своєрідна паралель до першотексту: вільне відтворення, варіація образу, подробиці вислову, ритмо-мелодійної конструкції, ін. мікроскладника в нов. ідейно-худож. контексті. На відміну від ін. різновидів запозичення Р. можуть бути літ. і параліт. (публіцистичними, сусп.-політ., філос. тощо). Постають Р. переважно на ґрунті нац. традиції, коли існує відомий високооцінюваний взірць (жанр., стиліст., версифікаційний.). Міжліт. Р. можливі, якщо чужомов. тв. у **перекладі** став органічним складником нац. літ. процесу, або коли автор добре обізнаний з ін. л-рою, сприймаючи її в оригіналі (або обидва чинники діють разом). У більшості випадків Р. не усвідомлюється письменником, але можливі і усвідомлені: внутрішньоліт.: "Лисичі брешуть на шити і кличе див поверху древа" (М.Рильський) — Р. зі "Слова о полку Ігоревім" або у вірші-поминальнику І.Франка "В двадцять п'яти роковини смерті Тараса Григоровича Шевченка" (1886): риторичне запитання "І хто розбудить нашу "правду п'яну"? — Р. з поеми Т.Шевченка "Кавказ": "Кати знушаються над нами, а правда наша п'яна спить"; та міжліт. — опис могили Ленського, що в читачів пушкінських часів викликав асоціацію з добре відомою їм у франц. оригіналі елегією "Вмираючий поет" (1812) Шарля Ібера Мільвуа. Р. з "Зеленогорського рукопису" є в "Згадці" М.Шашкевича. Розповсюджені Р. також у сх. поезії: напр., коранічні Р. і цитати в поезії Омара Хайяма.

Метою усвідомленої Р. є підкреслення традиції, створення емоційного тону (героїка, гумор, сатира) або полеміка з традицією, якщо заперечення скероване на використовуваний першотв., або перифраз, коли заперечується третій об'єкт. У таких випадках Р. може набувати не лише часткового, але й структуротвірного значення. Р.-**пародія** та Р.-**перифраз** розраховані на те, що першоджерело відоме читачеві, бо лише за цієї умови читачьке сприйняття адекватне автор. задумові. Пор. **алюзія**, **образна аналогія**.

Одним з провідних прийомів Р. стає в л-рі **постмодернізму**.

Анатолій Волков

РЕПЛІКА (італ. *replica*, фр. *replique* — від лат. *replico* — повертаю назад, відповідаю)

1. Елемент драм. діалогу, текст, який персонаж вимовляє у відповідь на слова чи дії ін. персонажа. За обсягом репліки бувають різними: кілька об'єднаних в одну фразу слів (що найчастіше й розуміється як репліка), композиційно завершений і внутр. організований текст (монолог) і досить довга, риторично організована низка монологів, яка найчастіше зустрічається у класицистичних трагедіях (тирада).

За своїм призначенням Р.: а) вказують на певного адресата, б) підкреслюють його попередній висловлення, в) вказують на предмет чи тему мовлення, г) вказують на предмет чи тему розмови, г) примушують до певної реакції з боку ін.

персонажа тощо. Це все сприяє тому, що розмова двох чи більше персонажів у драм. тв. перетворюється на низку Р. Р. проявляються не лише на рівні лексики й семантики, але й на рівні інтонації та ритму тієї чи ін. мізансцени. Те, що Р. вимовляються різними персонажами й несуть на собі різне навантаження, дозволило Б.Брехту порівняти обмін Р. у драм. тв. з грою у теніс.

2. Р. вбкі — невід'ємна риса певних жанрів драматургії, зокрема водевілю, яка використовується для привертання уваги глядача, пояснення йому поведінки героя, для виклику симпатії, співчуття, сміху й оглєсків.

3. Р. — один з основних носіїв змісту тв. Глядач, як і читач, сприймає не Р. самі по собі, а контекст того, що вимовляється у тв. Цей контекст виявляється як наслідок поєднання Р. з попередньою і наступною. Причому цей зв'язок не завжди буває тематично зумовлений, він може бути опосередкованим і виражатись у формі алюзій.

4. Матеріальна основа руху сюжету, бо обмін Р. просуває дію драм. тв. вперед.

5. В театрі — остання фраза або частина фрази одного персонажа, за якою йде текст ін.

6. Літ. тв. (за Є. Чапливичем), що створений у відповідь чи в полеміці до тв., написаних раніше або до майбутніх тв. ("Репліка" Є.Маланюка: "Не сперечатимусь, я син свого народу" — відповідь критикам М.Доленго та Я.Савченкові).

Андрій Близнюк

РИМА — звукова єдність слів. Як явище рима належить до звук. повторів, але виконує ряд функцій, що організують поет. мову. До основних належить архітектонічна. Р. — один із чинників об'єднання віршів у **строфи** (метрична, позначає межі вірш. рядків у тексті і цим бере участь у створенні вірш. ритму).

Існує багато параметрів Р.

— За розміщенням у віршовому рядку або піврядку місці: *кінцева, внутрішня, початкова*.

— За розміщенням у строфі: *перехресна* (авав...), *суміжна* (аавв...) і *кільцева* (авва); існують й ін. типи римування.

— За кількістю слів, що входять в римоване об'єднання (парна, потрійна і т.д.): вірш з наскрізним (переважно кінцевим) римуванням зветься *монорим*. Вірш, у якому всі або переважна кількість слів римується — *ланторимом*.

— За граматичною ознакою: рима, що об'єднує слова, які належать до однієї і тієї ж частини мови називається *однорічною*, а до різних — *різногрупою*.

— За типом **клаузули**. Поєднання однотипних клаузул називається *рівноскладовою* римою а *різнотипних* — *нерівноскладовою*, *усіченою*.

— За евфонічними ознаками: *точна* Р. (повна відповідність клаузул), *приблизна* Р. (часткова подібність клаузул), *неточна* (значна розбіжність в клаузулах); *бідна* Р. (співзвучність обмежується

клаузулами), *багата* Р. (подібність переднаголосного, що іменується *опорним*), і *глибока* Р. (окрім клаузул подібність розповсюджується на переднаголосну частину слів); *асонансна* Р. (збіг наголошеного голосного) і *дисонансна* Р. (подібність в клаузулах, окрім наголошеного голосного); *проста* Р. (подібність слів) і *складена* Р. (подібність слова і словосполучення); *відкрита* Р. — співзвучність слів, що закінчуються на голосний і *закрита* — на приголосний. Р., що об'єднує відкриті чоловічі клаузули без необхідного опорного приголосного, називається *недостатньою*.

Окрім цього, розрізняють Р. *омонімічну* (співзвучність омонімів), *тавтологічну*, що використовує одне і те ж слово, *каламбурну*, що ґрунтується на словесному **каламбурі**, і т.д.

Борис Іванюк

РИТМІКА МУЗИЧНА І РИТМІКА

ПОЕТИЧНА організовані за спільними для динамічних мист-в метричними законами, що існують паралельно із закономірностями мелодико-гармонічними у музиці та мов. у поезії. Фундаментальною для естетики є думка А.Квятковського (1966), що заг. закони ритмоутворення є єдиними для музики та поезії. Найважливішими у ритміці є поняття ритму, метру, темпу. Питання про сутність і визначення ритму є надзвичайно дискусійним від найдавніших часів. Платон ("Політика") пов'язує його з оркестрикою (тобто хоровим мист-вом: поєднанням слова, музики і руху) і визнає його виховне значення, однак намагається виключити деякі ритми. За Арістотелем, Р. виступає як поет. впорядкована форма стосовно неформованого матеріалу і утворює властивість співного або мовленого слова. Його учень Арістоксен вважає зв'язок Р. з часом суттєвим ("за твердою часовою мірою врегульований і відмежований рух"), він розрізняє *ідеальний* і *реальний* Р. Спираючись на архітектуру, Вітрувій розглядає Р. як співвідношення мір часу і простору. Раннє Сервіччя розуміє під "rhythmi" *тонічну поезію*. В добу **бароко** розвивають вчення Арістоксена. У XVIII і навіть XIX ст. довгі ритми ототожнюють з тактом і метром.

В XX ст. Ф.Кауфманн визначає Р. як "мов. рух, врегульований за акцентом, темпом і силою звуку", А. Гайслер як "поділ часу на емпірично відчутні частини", Саран як "гармонійний поділ емпірично сприйнятних процесів". Саран розрізняє далі оркестричну Р. (спів при ритмічній роботі), *мелічна* Р. (відповідний душевному станові людини) і мов. Р. (гармонійний поділ власне неритмічного акценту як субстрату).

Ритм (гр. *rhythmos* — "течія") — у суч. розумінні терміну є конкретне, реальне з'єднання, чергування частин, цілого, комбінація певних елементів у часі і просторі. Складові частини ритму, його "матеріал" називають ритмічними фігурами, ритмоструктурами, долями, ритмічними малюнками. Відчуття об'єктивно існуючих ритмоструктур митці

співвідносять з мов. чи ладо-гармонічними інтонаціями — "матеріалом" поезії або музики. У найширшому розумінні ритм — це сукупність усіх елементів ритміки — власне ритму, метру, темпу.

Метр (гр. *metron* — "міра") у широкому розумінні є "засіб організації ритму", "критерій якостей ритму" (В.Холопова), "ідеальний закон, що керує чергуванням сильних та слабких звуків" (В.Жирмунський); "основа ритму", "ідеальний ритм" (Г.Сидоренко). Найменша одиниця метра — такт, стопа або ритмоструктура слова. Метрика динамічних мист-в характеризується нижчезказаними основними рисами: 1. Акцентність — часовимірювальність (термін В.Холопової). В часовимірювальній Р. акцент, тобто удар, виділення не використовується як засіб формування ритму, ритмоутворюючим елементом є відносна тривалість долей часу. В акцентній Р. ритм утворює худож. усвідомлене чергування акцентів. 2. Регулярність — нерегулярність. Нерегулярний метр позбавлений однакової ритмоструктур, що чергуються. У регулярному метрі естет. значення має саме подібність, ідентичність ритмоструктур, що повторюються протягом тв., а відхилення сприймаються виключно як такі.

Темп (лат. *tempus* — "час") — це "швидкість руху", частота чергування елементів ритму. Темп залежить від тривалості звучання ритмоструктур.

Як зазначив Г.Орлов (1974), проблема ритму у філософії, біології, естетиці "належить до найбільш дискусійних, важких для узагальнення і класифікації". Тому "термінологічні хрестини" (вираз М.Гаспарова) тривають ще у багатьох галузях науки. Активно ведуться пошуки об'єктивних законів Р., формується загальнофілос. підхід до проблеми. Зокрема, цим займаються психофізіологи та музикознавці. Серед останніх, напр., заг. поняття Р. розроблено у працях Г.Ріманна (1903), Е.Зонненмейна (1925), Г.Фліка (1936), К.Закса (1953), Б.Астаф'єва (1971), В.Холопової (1971), М.Харлапа (1978) та ін. Внесок філол. наук у вирішення проблеми полягає у детальному дослідженні конкретних явищ поет. Р. іноді й виявлення певних аналогій з музикою. Ці вагомі досягнення є заслугою таких вчених, як Б.Томашевський (1959), А.Квятковський (1960), В.Холшевников (1962), В.Васіна-Гроссман (1972), М.Гаспаров (1974), а в Україні — Г.Сидоренко, В.Ковалевський, С.Шаховський, Л.Новиченко, А.Кашчельсон та ін.

Категорії Р. об'єктивно існують, однак їх означення у поет. тексті майже повністю відсутні (т.з. драбинка Маяковського дає точніший ритмічний малюнок, ніж рядок *силабо-тоніч.* вірша). Нотний стан також є недосконалим, що зазначає В.Холопова: ритм належить до "власних засобів виконавця, на відміну від гармонії та мелодії, що суворо вказані композитором" у записі.

Тому тільки процес виконання може дати реальну картину Р. Кажучи *стихло, силабо-тонічні* вірші і *клас. музика* XIX ст. виконуються аналогічно.

Ноти, паузи, стопи, рядки віршів не є ізохронними, тому що зміст музики і поезії вимагає змін темпу у різні моменти виконання. Ноти і паузи без метронома технічно неможливо виконати з точним дотриманням їхніх тривалостей. Наше естет. почуття не протестує проти неадекватного нотному записові відтворення тривалостей, сприймаючи як норму відхилення, що досягають іноді п'яти- і шестикратних величин. Аналогічно при виконанні віршів змінюється тривалість звучання стоп, слів та віршів.

В історії людської культури ритм як худож. засіб переживав різні періоди — розвитку, регресу, відродження. Визначення їх — справа науки XXI ст. Можливо, у давн., т.зв. синкретичному мист-ві ритм мав більше значення порівняно з примітивними мелодією чи словом. Але поступово, з удосконаленням мелодії та розвитком поезії ритм здає позиції. Проте розвиток ритмоструктур продовжується у народів Сер. та Центр. Азії, Африки. У європ. музиці з виникненням гармонічних тяжінь ритм стає залежним від мелодії (і слова у вокальному тв.) і майже виключається з арсеналу худож. засобів. Ритміка залишається переважно регулярною часовимірювальною. У поезії бачимо таку саму картину. Формуються і закріплюються відносно прості канони Р., яка була вторинною по відношенню до слова, переважно регулярною часовимірювальною: у *силабічних* віршах — напр. у Франції, у Польщі (і, до речі, у Японії) чи у *силаботонічній* поезії і *дольнику* (Німеччина, Англія). В Україні закріплюється *коломийковий* вірш як своєрідна нац. ритм. форма, в якій виразно відчувається акцентність ритму. Цю форму широко використовував Шевченко.

На поч. XX ст. відкривається нов. етап у розвитку європ. муз. Р. Поступово — у творчості Б.Бартока, П.Гіндеміта, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича — йде посилення ролі ритму. Воно набуває якісних змін у Р.Стравінського: муз. форма повністю оновлюється через зміни в ролі ритму, який стає нерегулярним з вираженими рисами. Поширення блюзу в США на поч. XX ст. дає основу для виникнення Р. джазу, а у сер. XX ст. — рок-музики. Р. клас. джазу і року побудована за принципом регулярної акцентності, але з глибини їхніх форм протягом останніх десятиріч в Америці та Європі розвивається нерегулярна акцентна Р. — у творчості, напр. Д.Еллінгтона, Ж.Леннона, Стінга, П.Гейбрієла та ін. Аналогічно в поезії XX ст. розвивається *тонічний* вірш, який за природою є акцентним, що відповідає структурі переважної більшості європ. мов. Тонічний вірш пройшов шлях розвитку від регулярної акцентності (напр. у Маяковського) до нерегулярної акцентності більшості форм верлібру.

Валерій Юрушкевич

РИТОРИКА — від грец. *rhetorike* — наука про ораторське мист-во, або ж красномовство (останнє визначається також лат. словом "елоквенція"). Красномовство поділяється за

сферами вжитку на: 1. політичне; 2. церковне; 3. академічне; 4. юридичне; 5. побутове. Оскільки будь-який промовець ставить собі за мету переконати, Р. можна визначити і як науку про способи переконання, різноманітні форми впливу на аудиторію. При цьому вплив є переважно мов. (хоча Р. враховує міміку, жести тощо); а також слід враховувати особливості даної аудиторії. Розрізняють теор. та практ. аспекти Р. Красномовство існує відколи існує мова, й будь-який публічний виступ — скажімо, воядя перед своїм племенем, — потребував риторичного хисту. Але простежити становлення Р. як науки можна на ант. ґрунті, де вперше в Європі, до речі, виникає й худож. л-ра (вірш. слово), а також поетика як наука. Оскільки худож.-образному слову притаманна полемісія й милування відтінками її, то теорія поет. слова зосереджувала увагу на таких явищах, як метафора, епітет тощо. Але в "побутовому" слові існує психол. установка на "прямий", недвозначний зміст (характеристика брехуна: "язик роздвоєний, наче в змії" тощо). Отож, повсякденне політ., судове або побутове спілкування орієнтовано було спершу на "слово правди", безхитрісне й правдиве. Чи не найповнішого виразу знайшла ця установка в уславленому спартанському лаконізмі, відрізі до зайвого слова. "З ним чи на ньому", — казала спартанська мати, подаючи шит синові-вояку (тобто, з перемогою чи мертвим). Але цей архаїчно-"правдивий" стиль повсякденного побутово-сусп. мовлення докорінно змінює характер у складніше політ. й духов. організованих полісах, напр., в Афінах чи на Сіцилії. За Арістотелем, Р. як науку було засновано піфагорейцем Емпедоклом (V ст. до н.е.), але його тв. не збереглися. Натомість очевидно, що виникнення Р. тісно пов'язане з такою філос. течією, як софістика (від грец. *sophistike* — вміння хитромудро сперечатися (існувала з сер. V — I пол. IV ст. до н.е.)). "Софіст" первісно означало "мудрий", авторитетний, але з сер. V ст. до н.е. з'являються платні вчителі "мудрості", які починають вправно видавати чорне за біле (знаменитий софізм про те, що Ахіллес ніколи не наздожене черепаку тощо). На тому засновувалися, прагнучи виправдати свого клієнта в суді, т.зв. логографи, що писали, керуючись софістичними правилами, апології (самооборони) для звинувачених судом. Так виникло судове красномовство, яке в очах греків стало ледь не синонімом брехливості (достатньо пригадати комедії Арістофана). Сіцилійські логографи — Коракс, Лісій, Горгій (V — IV ст. до н.е.), надали Р. характеру прикладної дисципліни (напр., структура риторичного тв., за Кораксом, — вступ, пропозиція, виклад, докази, паління, висновки). З Сіцилії це швидко переходить (разом з Лісієм) до Афін. Але практика риторів-софістів була в очах серйозних філософів, як і вся софістика, облудою. Дійсно, один з трактатів Горгія був відверто присвячений "шасливому випадкові", який, мовляв, ритор має використати для нав'язування вигідної

т. з. Все це утвердилося в центрі даньогреп. культурності — Афінах остаточно, коли тут заснував школу Р. учень Горгія Ісократ (V — IV ст. до н.е.). З того часу політ. й юрид. сфери життя не могли обійтися без Р., котра, відбиваючи навіть вел. філос. індивідуальності, одночасно на них впливала (евристика Сократа, що зневажав софістів; Платон про два роди злібностей оратора, який мусить вміти розкладати предмет на частини й знову синтезувати). Серйозна філософія проте прагнула піднести Р. на рівень теор. науки, в річиші теорії слова як знаряддя пізнання. Зокрема, Арістотель (IV ст. до н.е.) пише й трактат про поетику, й тритомове дослідження про Р., прагнучи обґрунтувати її основні засади: позиція автора промови, врахування специфіки аудиторії, техніки промови тощо. Арістотель уперше розрізнив поетику та Р., вважаючи останню шляхетною справою — адже людина мусить вміти себе красномовно захистити в ім'я справедливості. Тим само Р. стає частиною філології, втрачаючи прикладний характер.

Після звершень Александра Македонського, в добу геленізму не тільки грец. культура стала впливати на "варварів", але й культура ін. народів (практично — сх.) впливає на грец. Поширюється азіанізм — літ. мова стає пишною, прикрашеною, штучною. Оратори Греції та геленістичних країн починають широко вживати поет. прийоми, прагнучи до образності та барвистості слова, й, оскільки політ. життя ант. світу в цю епоху, з розподілом імперії Александра між його ділохами, а згодом, в складі Рим. імперії стає дуже непростим, риторичні, уникаючи політ. питань, зосереджуються на філос. проблемах і займають високошановане місце, а Р. будучи "лоном філософії", визнається "наукою над науками". В епоху т.зв. другої софістики (II ст. до н.е.) мандрівного риторика зустрічають мов посланця небес, а рим. намісники зустрівалися йому на шляху. Характерно, що в ці часи ритор Елій Арістід виголошує, будімото він є рівним, як йому було богом явлено уві сні, самому Платону.

На рим. ґрунті була спершу деяка опозиція грец. Р., як і всьому грец. взагалі (напр., репліка Катона Старшого: "Не загуби справи, а слова знайдуться"). Одного часу з Риму було виселено всіх грец. риторів. Проте з 2-ої пол. II ст. до н.е. грец. красномовство цілковито адсорбується (як і грец. мова) рим. сусп.-вом. Ускладнення політ. життя в епоху цезаризму та розвиток рим. права привели до надзвичайного піднесення Р., найвидатнішим репрезентантом якої став Цицерон, судовий і політ. оратор-практик, а також теоретик Р. (він прагнув, уникаючи грецизмів, поєднати грец. ораторську вишуканість з силою та глибиною рим. ораторської традиції). Виникають численні риторські школи, в яких відшліфовується предмет Р. та різноманітні технічні моменти. Проте риторич. з палінням республіки та посиленням тиранії, зосереджуються на "шкільних питаннях", культивуючи частіш за все зовн. ефекти (12-томово

"Настановою оратору" Квінтіліана та ін.). З часом починає безроздільно панувати "прикрашення" й пишнота, прагнення відтворення "аттичного" стилю чи щіперанової простоти занепадає. Р. практично зливається з філософією та л-рою. Водночас вона стає основою ант. освіти.

Надто цікаво те, що проз.-романні форми, які генетично пов'язані в ант. епоху з судовими промовами й базувалися на побудові складного сюжету (напр., "Ефіопіка" Геліодора), стали спиратися як на теор. основу саме на Р., котру почали розуміти вже як родові відзнаки прози взагалі. Спостерігається (а за сер.-віччя це стане нормою) певне зрощення поетики і Р., бо риторичні всі більш худож. використовують прийоми поетів, а красне письменство освоює стихійно проз. мовлення, вириваючись з сфери вірш.-образного слова. Формується специфічне вчення про риторичні фігури (лат. *figura*, букв. позиція в танку), які спочатку осмислюються як родові відзнаки прози-проз. синтаксису, як незвичні експресивні звороти, що сприяють емоційному зрушенню аудиторії (інверсія, безполучниковість, багатосполучниковість, анаколуф, еліпсис, риторичне запитання, повторення, замовчування, анафора й епіфора як ознаки фрази, різні види паралелізму і т.д.). Згодом, паралельно з синтезом і адсорбцією худож.-тропової лексики, риторичні фігури почали переходити у вірші, осмислюючись як структура поет. синтаксису в його невіддільності, скажімо, від строфічно-ритмічної будови (так, анафора починає осмислюватися як ознака початку строфи або вірша тощо). Звідси бере початок та хаотичність, яку ми й досі спостерігаємо в галузі теорії фігур, котрі почасти набули новітні назви — стилі фігур.

Поетія пізноант. епохи стає ригористичною, прагнучи — в дусі естетики геленізму — до монументальності й гігантизму. Така, напр., "Енеїда" Вергілія, котрий прагнув "продовжити" Гомерів епос і пов'язати заснування рим. державності з сюжетом Іліади (Еней — троянський царевич, що втік до Італії після розгрому рідного міста); не випадково В.Белінський якось визначив Вергілія як "вправного ратора"; до речі, він таки мав риторську освіту.

Завдяки "азіанізму" (власне, стилю, популярному в малоазійських провінціях Греції) створюється ґрунт для чимдуж зростаючої ресепції Біблії, котру було грец. перекладено ще в передхрист. часи ("Септуагінта"), і яка мала свою експресивну систему риторичних засобів (слово дидактичне, проповідницьке — напр., кн. Еклезіастова, афоризми на зразок Сирахових, красномовство пророків, що своє слово розглядають як "вугіль палаючий", тобто слово богонатхненне). Це була невідома античності рел. Р.

Ант. Р. створила певну систему, яка, у викладі М.Гаспарова, має такий вигляд. Є три джерела красномовства (дар, навчання, вправи). Є три цілі красномовства (переконати, насолодити, схвилювати). Три природи промов (урочисті,

політичні, судові). Що ж до риторичного тексту, то він завжди містить п'ять моментів: знаходження матеріалу, його розташування (вступ, виклад, розробка, висновки), вираз, або головна частина (для котрого важливі суть, правильність, ясність, доцільність, краса, вибір та сполучення слів і фігури мови); вчення про запам'ятовування та вчення про виголошення (манера оратора). Є також три стилі — високий, середній та низький.

В сер. віки ставлення до риторів спершу насторожене: достатньо сказати, що до хрещення їх допускали лише за умови зречення своєї професії. Поняття Р. було міцно пов'язане в ранньохрист. свідомості з "видаванням чорного за біле", з облудою, байдужістю до істини (див. в Нов. Завіті відоме Пілатове "що є істина?"). Але з виникненням потреби коментувати бібл. тексти формується поступово христ. Р. — гомілетика, яка, зберігаючи основні досягнення світської Р. ант. часів, ставить на меті коментування Св. Письма й завдання оборони християнства проти пропагандистів ін. віровчень (**апологетика**). У будь-якому разі, Високе Сер.-віччя включає Р. в систему т.зв. 7-ми вільних мистецтв, які були основою освіти (практично то була радше гомілетика). Р. стає все більш секуляризованою від часів Відродження, коли, — часто в дусі макіавелізму — закипає нове політ. життя. Як стало очевидно, що Священну Рим. імперію відновити не вдається, й майбутнє — за молодими нац. державами, то виникає потреба в політ. і судовому красномовстві саме ант. типу. Це пов'язано з боротьбою проти тоталітаристського типу психології, виникненням інакодумства й боротьби з інакодумством, піднесенням та кризою гуманізму. Ренесансний процес розріпачення особистості приводить до справжньої кризи гомілетики в XVII-XVIII ст. й, навпаки, піднесення світського красномовства. З розвитком книгодруку тип живої ораторської промови витісняється брошурою, памфлетом, часописом тощо — тобто письмово-друкованими формами, які дозволяють звернутися до ширшої аудиторії; в наші часи ці можливості ще зростають — радіо, телебачення тощо (див. **Публіцистика і л-ра**).

Світське, а почати й церк. красномовство мало на поч. Нов. часу за естет. орієнтир худож. л-ру класицизму з її чіткою диференційною мов.-стиль. моментів й установкою на ант. зразки. Елоквенція для цієї худож. системи виявляється не менш важлива, ніж правила поетики. Зокрема, пишномовністю відзначаються "високі" жанри — трагедія, епопея тощо. Та й у ліриці змалювання живого почуття часто ускладнюється ригоризмом, що знаходить свій вираз в суто риторичних пасажах.

Що ж до таких жанрів, як, напр., байка, то риторичний момент тут чи не важливіший, ніж худож. Незважаючи на "табування" теоретиків, в лоні класицизму все ж розвивається романна проза, що спирається на засади ант. (генеза якої, пам'ятаємо, сфера Р.). Те, що ця тенденція не є

штучною реставрацією ант. начал, засвідчується розквітом риторичного моменту в прозі сентименталізму й навіть романтизму. В останньому випадку риторичність не утримується в сфері самої лише прози, але переливається в поезію, не лише епіч., але й лір. (напр., т.зв. політ. поезія, яка поширюється в різних нац. л-рах XIX ст.: Дж.Байрон, П.Шеллі, П.Беранже, Г.Вєєрт, О.Пушкін, М.Лермонтов, М.Некрасов, Т.Шевченко, Леся Українка, Франко та ін.). Риторичні та поет. жанри втрачають чіткі кордони між собою рівнобіжно з розпадом клас. жанрів та жанр. синтезом у сфері власне красномовства. Саме тоді складаються усілякі посібники з "риторики", що являють собою мішанину поет. та риторичних правил. Починає сінуватися не стільки "навченість" і освіченість красномовця, скільки "сила" й "органічність" його особистості і невимовності манери. Вкрай характерна вимога нігіліста Базарова у І.Тургєнєва "не говорити красиво" ("Батьки та діти"). Гарна манера говорити починає асоціюватися з фальшю, а "примітивізм" — з правдивістю, що є свідченням деградаційних процесів в культурі. Паралельні процеси спостерігаються і в красномовстві. Так, у франц. л-рі після торжества злиття пишномовства риторичного стилю й поет. прийому (від класицизму до романтиків-парнасців) настає ера справжньої ненависті до "риторики" в сфері спочатку вірша (Верленове "зламати шию красномовству!"), а згодом й прози. Так, у рос. прозі з її філос.-публіцистичними "відступами", котрі часом поглинають сам сюжет, з'являється Чехов, а потім низка митців поч. XX ст., котрі практично відкидають риторичні моменти). "Риторика" стає виразом критики невіддаленому віршу. З 2-ї пол. XIX ст. встановлюється погляд, за яким об'єктом філос. дослідження є, в першу чергу, худож. слово, проте одночасно літ.-знавство починає займатися більше "актуальною" прозою, ніж віршами (останні часто мисляться як пристанок "чистого мистецтва"). Лінгвістика проголошує концепції, що все інтенсивніше руйнують принципову різницю між поет. та проз. словом, словом митця та простолюдина, словом людини й будь-якою знаковою системою взагалі (напр., системою дорожніх знаків чи "мовою" мурашок). Все це призводить до руйнування протягом 2-ї пол. XIX — 1-ї пол. XX ст. самого поняття Р., яке все ще змішується з поняттям поетики (котру, в свою чергу, все більше відтісняє ідеологізоване літ.-знавство, що користується не стільки принципами теорії л-ри, скільки літ. критикою, яка виникає в кін. XVIII ст.).

Проте спостерігається зворотня, хоча й прихована тенденція до "словесного гіпнозу" саме в сусп-ствах тоталітарного характеру. Соц. демагогія завжди багатомовна й пишнориторична (від 3-х тт. промов Робесп'єра до політ. пишномовності у Німеччині 30-40 рр. або в колишньому Радянському Союзі). Поезія стає чи не суцільно риторичною, причому не стільки з

примусу влади, скільки за порівнянням самого поета ("Я хочу, щоб к штыку приравняли перо", — скаже Маяковский; пригадаймо також "Ваше слово, Товариш Маузер!"). Пробудження поет. почуття в таких умовах часто сполучається з прагненням пародіювати риторичну стихію політизованого вірша, що сприймається тут як "аномалія" (так Б.Брехт створює пародійно-трагедійні тв. цього напрямку; цікаво також відзначити появу в суч. прозі цілої когорти письменників-постмодерністів, які будують саму худож. структуру виключно на подібному пародіюванні. Проте, слід відзначити, що в розвитку сх.-слов'ян. культури риторичність була "запрограмована" від самого зародження. Л-ра тут від початку мислилася як "повчання", а письменник — як "вождь духовний". Інверсія цього погляду проходить аж до кін. XX ст. (див.: **Соціалістичний реалізм**). Тому риторичність завжди відзначає навіть найталановитіших майстрів л-ри (назвемо як репрезентативні постаті, напр., М.Бажана чи Є.Євтушенка). Нечисленні порівняння до "свободи мистецтва" тут завжди сприймалися вельми неохоче (то як "оспівування листочків та ривчаків", то як "декаденство", то як "естетизм" тощо).

При широкому явищі "риторизації" л-ри в XIX-XX ст. сама Р. як наук. й прикладна дисципліна занепадає, й протягом 1-ї пол. XX ст. вивчення її майже зовсім припиняється. Тоталітаризм культивує лише "агітаторське" слово, в той час, як інші види красномовства пригнічені.

Ситуація різко змінюється в 60-і рр. XX ст., коли на Зх. спостерігається справжній спалах інтересу до Р.: вона стає раптом, за словом Р.Якобсона, ледь не "модною наукою". Це пов'язано з інтенсифікацією державницько-політ. та юридичного моменту в зх. сусп-стві по 2-й світ. війні. В радянському тоталітарному сусп-ві, де Р. вкорінилася як чистісіньке видавання "чорного за біле", цей процес нехтувався (за винятком перекладу деяких тв. на зразок книг П.Сопера, Ж.Дюбуа й ін., тощо). Посібники з Р. в крашому випадку мстили, окрім вихвалання неперевершених ораторських здібностей Леніна чи А.Луначарського, деякі відомості з історії предмету й певну суму практичних рекомендацій, в основному з розрахунку на "оратора-пропагандиста" комуністичної ідеології, або, рідше, юриста. Сьогодні в Україні спостерігається спалах інтересу до Р., яку починають включати навіть до окремих шкільних програм, що є ознакою поживлення духов. життя сусп-ва.

Семен Абрамович

РИТУРНЕЛЬ (від франц. *ritournelle*, італ. *ritornello* — повтор, приспів) — поет. жанр в італ. нар. поезії, запозичений з лат. За розміром — трьохвіршова строфа. Перший та третій вірші римуються; другий без рими. Перший вірш звичайно скорочений та містить вигук захоплення (в нар. пісні здебільшого назва квітки-символа), або питання, відповіддю на яке є два ін. вірші. З нар.

поезії Р. перейшла до італ. л-ри та викликала наслідування у франц., нім., рос., укр. л-рах, але не набула поширення.

Людімила Сердюк

РІВНІ ПОРІВНЯЛЬНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.

Дослідження будь-якого порівнювального об'єкту має своїм першим ступенем аналіз: розчленування об'єкту на складники, ін. складать до різних структурних рівнів. Відповідно до цього при порівн. вивченні л-р доводиться розчленувати нац., регіональний, світ. процес, виходячи з наук.-методичних міркувань для зручності й конкретності дослідження. Подібності слід шукати і віднаходити в окр. мист. феноменах, ба й навіть у складниках певних тв. Подібними можуть бути деякі особливості при незбігові ін. складників тв. Шлях до узагальнення лежить через конкретні часткові порівняння. Лише вони можуть бути підвалинами для ширших висновків. Зіставляючи окр. складники в літ. тв. різних країн, доходить до встановлення таких узагальнених категорій, як, напр., тематика, **сюжет**, худож. засоби слов'ян. **романтизму** (**балади**, **поєми** тощо). Порівнюючи окр. особливості худож. тв., можна встановити характеристики л-р поль. укр., рос. тощо романтизму в їхніх спільних і розрізняльних рисах.

ІДЕЙНИЙ РІВЕНЬ. Подібність ідей у худож. л-рі зумовлюється близькістю сусп. розвитку, філос. та політ. думки. Так, ідеї дворянської революції й таємних товариств з культом героїв-одинаків та самовідданою боротьбою за батьківщину й народ без спирання на народ не лише надихнули А.Мицкевича на написання "Конрада Валленрода", але й забезпечили цій "замаскованій поемі" визнання у рос. дворянській революціонерів-декабристів, що поділяли подібні ідеї.

ТЕМАТИЧНИЙ РІВЕНЬ. Надзвичайно вдячний матеріал для зіставлень дає тематика. Напр., у 1-й пол. XIX ст. розширення й зміцнення економічних та політ. зв'язків Зх. Європи з ін. регіонами спричинило посилене зацікавлення життям і культурою тих народів, з якими були такі контакти. Цим зумовлено розквіт екзотичної тематики: італ., ісп., поль.-лит., циганська тематика у франц. л-рі (Стендаль, П.Меріме, В.Гюго). Середземноморського — в англ. (Дж.Г.Байрон), індій. — в амер. (Ф.Купер). Тему тяжкої долі селян із слов'ян. країн, які шукали заробітку в Америці, розробляли протягом півстоліття поль. письменники Г.Сенкевич ("По хліб", 1882), А.Дигасінський ("На загибель", 1893), М.Конопницька ("Пан Бальцер у Бразилії", 1891-1910), рос. письменник В.Короленко ("Без мови", 1893), словак Й.Тайовський (зб. "Оповідання", 1900), чес. письменник К.Чапек ("Гордубал", 1933). Іст. події, які були важливими для різних народів, спричиняються до виникнення тематично близьких тв. Так, широкий відгомін дістала не лише в поль., але й у дубровницькій л-рі Хотинська війна

1621 р., коли об'єднані сили поль. війська (32 000) та укр. козаків (42 000) розгромили під мурами Хотина тур. армію (150 000) разом з її союзником — татар. ордою (57 000). Хотинська війна була сприйнята як ознака початку занепаду Оттоманської імперії. Їй присвятили протягом 1620-70 рр. мемуари та поет. твори численні поль. автори: М.Пашковський (1621), Я.Боровський (1622), Бартоломей Зиморович (1623), Я.Жабчиць, П.Напольський (1628), Христоф Збараський (1639, 1650), Ян Рудолин (1640), Семуель Твардовський. Найвідоміша поема Я.Потоцького "Хотинська війна" (1670). У Дубровницькій л-рі мурами Хотина були оспівані І.Т.Монавісем — драма "Османшия" (1631) та І.Гундулічем — найвеличніше досягнення дубровницької л-ри вірш. епопея "Осман" (1621-38). Голланд. славіст Т.Екман, зіставивши два найкращі тв. про Хотинську війну: "Осман" Гундуліча і "Хотинську війну" Потоцького, — дійшов висновку про величезну внутрішню їхню спорідненість.

ЕЙДОЛОГІЧНИЙ (ІМАГОЛОГІЧНИЙ) РІВЕНЬ. Компаративістичний підхід до образів-персонажів виявляє той факт, що подібні життєві ситуації породжували в фантаст.-пригодницьких казках різних народів подібні типи героїв, виникали своєрідні типол. ряди позитивних та негативних, реальних і фантаст. дійових осіб. Перша група — позитивні герої. Серед них виділяються два типол. ряди: високі герої, що вчиняють багатирські подвиги, і низькі герої, уявні дурні. Друга група — казкові героїні. Їх чотири типи: а) Пасивні чесотні красуні, яких звичайно рятує гол. герой-богатыр; б) мудрі діви і мудрі жінки: активні героїні, що їм притаманні, крім чеснот та краси, мудрість, а часом і чарівна сила; в) безневинно-утискувані дівчатка та дівчата (типу Попелюшки або сестрички Оленки); г) дивовижовниці. Третя група — супротивники героя, втілення темних сил природи: змії (дракони)-людожери, Кошей-смертоносці, вільми та ін. Четверта група — помічники героя, серед них уособлення сил природи: укр. Вернигора, Вернидуб, Крутий вітер; тварини-помічники або добрі чарівники. За функціями до помічників героя можна віднести образи-предмети, чарівні предмети: шапка-невидимка, чоботи-сороходи, килими-літаки, живуча-цілюща вода. Типол. подібні шереги героїв спостерігаємо й у л-рі. Наведемо кілька прикладів. У всіх лицарських романах виступає ідеальний лицар "без страху й докору". Подібні персонажі наявні в романт. іст. романах XIX ст.: Айвенго і Річард Левине Серце у В.Скотта, Атос і д'Артаньян у трилогії О.Дюма-батька, пан Володимерський у трилогії Г.Сенкевича, князь Серебряний у романі О.К.Толстого. Своєрідною антитезою цьому шерегові є шахраї: Тіль Уленшпигель, Ласарілью з Гормеса, Сімпліссімум, Жіль Блаз, герої Т.Дж.Смоллета, Г.Філдінга, Ч.Діккенса та нескінченна кількість подібних персонажів.

РІВНІ ПОРІВНЯЛЬНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

У вужчому аспекті можна зіставляти конкретні образи-персонажі й відтак вирішувати, який чинник пояснює подібність між ними. Фольклор, прикладом може бути наближеність гол. героїв рос. і пд.-слов'ян. героїчних епосів Ілли Муромця та Марка Кралевича (надто в болг. варіантах). З літ. прикладів згадаймо, напр., Мізантропа з однойменної комедії Ж.-Б.Мольєра й Чацького з комедії О.Грибоєдова "Лихо через розум" або Онегіна й Печоріна. Ще конкретніше подібність образів-персонажів з різних тв. виявляється, якщо певний образ міфол., фольклор., іст. або літ. генези перенесено з одного тв. в ін. У кожному з цих тв. літ. герой, зберігаючи своє ім'я, змінюється. Він начебто "той, але не той". Це — т.зв. традиційні образи: Прометей, Антігона, Юда, Дон Жуан, Швейк та ін. Окр. випадок — ідейно-худож. розробка образів іст. осіб. Так, Петро I оспівувався як зразок державного діяча рос. і дубровницькими письменниками XVIII ст. (Ф.Прокопович, Г.Бужинський, А.Кантемір, М.Ломоносов; І.Градиш, С.Русич), поетик боротьба Петра проти Туреччини викликала надію в пд. слов'ян на прийдешнє визволення. Іст. особи можуть трактуватися цілком протилежно, відповідно до іст. умов, нац. приналежності та політ. поглядів письменників. Порівняємо трактування образу Петра I у "Мідному вершникові" Пушкіна, в поезії "Біля пам'ятника Петру I" Міцкевича та "Сні" Т.Шевченка.

СЮЖЕТНИЙ РІВЕНЬ. Подібність сюжетів і сюжетних мотивів має різні форми, що викликані різними чинниками. 1. Подібні сюжети та сюжетні мотиви, що виникають самостійно. Так, за В.М.Жирмунським, у міжнар. епосі самостійно склалися на певній соц.-культ. стадії розвитку такі мотиви біографії епіч. героя, як чудесне народження, швидке зростання, вибір коня, опис коня, здобуття багатирської зброї, поворотність тощо. 2. Сюжети та сюжетні мотиви спільної генези (міфол. мотиви в епіч. слов'ян. піснях, пд.-слов'ян. пісні про змійовича Вука та билина про Волха Всеславича). 3. Літ. обробки міжнар. фольклор. сюжетів: а) без значних змін у сюжеті ("Спляча красуня" Ш.Перро-В.Жуковського); б) з наданням ін. нац. колориту (байкарська традиція від Езопа до Глібова); в) з поглибленням чи зміною філос. та соц. проблематики. Напр., сер.-віч. нім. легенда про чарівного шуролова з Гамельна в обробках В.Дика, М.Цветаєвої, Буріана. 4. Звернення до вже існуючого літ. сюжету. Запозичення та переробки літ. сюжетів здебільшого супроводжуються авторською вказівкою на джерело (див. **Запозичення, Переробка, Традиційні сюжети та образи**).

РІВЕНЬ ХУДОЖНІХ ЗАСОБІВ. У тв., що виникають за однакових умов або коли автори мають перед собою дуже наближені ідейно-тематичні завдання, близькість може перейти в подібність або тотожність худож.-стиль. засобів.

Надзвичайно цікавий приклад наводив акад. М.Конрад. У сер.-віч. япон. і провансальській **лицарській поезії** майже дослівно збігалися образи й навіть худож.-стиль. формули. Це відображало типол. однаковість сусп.-психол. стадії. Словенський учений Ф.Міклошич на вел. матеріалі довів: система худож. засобів у слов'ян. епосі однакова. Широки ж родові розряди, спільні для нар. епосу взагалі. Ця однаковість пояснюється однаковістю людського мислення на стадії творення епосу. Ін. випадок збігу худож. засобів спостерігаємо тоді, коли письменник, звертаючись до вже розробленої в л-рі тематики, застосовує випробувані відповідні цій тематичі худож. засоби. Так, використано традиції укр. нар. поезії, зокрема дум, у "Тарасі Бульбі". Наближення худож. засобів тв. до якогось першовзр'я лежить в основі **стилізації**.

ЖАНРОЛОГІЧНИЙ (ГЕНОЛОГІЧНИЙ) РІВЕНЬ. Підстави є зіставлення в галузі як фольклор., так і літ. жанрів. Такі зіставлення дозволяють зробити вагомий спостереження над інтернаціональністю, регіональністю та нац. своєрідністю. Деякі фольклор. жанри й жанр. різновиди існують у всіх народів: **анекдоти, казки про тварин, чарівні казки, прислів'я, приповідки, загадки, любовні пісні** тощо. Ін. жанри у багатьох народів забулі. Про їх наявність та властивості в минулому можна судити, лише порівнявши релікти того чи ін. жанру з творчістю народів, що його зберегли. Так, нар. **героїчний епос** у Європі зберігся лише в росіянах, пд. слов'ян та українців (у пізній ліро-епіч. формі). Зх.-європ. дослідники застосовують типол. зіставлення зі слов'ян. епосом для розуміння того, яким був нар. епос у Зх. Європі. Певні жанри властиві лише окр. етнічній групі чи культ. регіону (зоні). Напр., **колядки** відомі лише народам балкано-слов'ян. зони. Ще одну групу являють жанри, що властиві лише одному народу: укр. **думи**. Переважно такі жанри мають відповідники в творчості ін. народів. Білор. волочобні пісні — це начебто колядки, які перемандрували з Різдва свят на Великодні. Нарешті наявні фольклор. жанри, що побутують у вузькому етнічному регіоні: **колодійки, співанки, опришківські пісні**. При компаративістичному розгляді літ. феноменів, так само, як при розгляді фольклор. явищ стає очевидним, що поряд із жанрами, які спільні для всіх народів світу тепер або були поширені в усіх л-рах у минулому, існують жанри, що специфічні для даного культ. регіону, зони або нац. л-ри: літ. **гавенди, думи, думки, романетто, співомовки, усмішки, фрашки, фіглики, бахорки** (своєрідна чес. комедія-казка, що закорінена в традиції ярмаркового лялькового театру).

РІВЕНЬ ПОРІВНЯЛЬНОЇ ПЕРІОДИЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУР. Зіставлення історії нац. л-р доводить, що крім періодизації, яка відбиває всевітні закономірності літ. розвитку, існують важливі специфічні явища в зіставленій періодизації л-р.

1). Періоди, спільні для кількох л-р. Процес диференціації слов'ян. народів і мов відобразився в диференціації л-р. Тому л-ри, що згодом сформувалися як нац., раніше являли одну цілісність. Приклади: ст.-слов'ян. писемність та літ. мова — спільний набуток пд. і сх. (частково і зх.) слов'ян. Або ж пд.-слов'ян. епос, що належить і сербам, і хорватам, і македонцям, і болгарам.

2). Напрями та школи, що охоплювали кілька л-р. Так, у XV ст. письменники т.зв. Пловдивської школи діяли не лише в Болгарії, але й на Русі, у Валахії та Молдові.

3). Бувають періоди паралельного розвитку л-ри рідною мовою та мовою сусіднього народу. У XVI-XVII ст. укр. письменники вживають і укр., і поль. мови, а також латини. Дубровницькі поети пишуть і сербо-хорват., і італ. мовами. Це питання, зокрема, ґрунтовно розглянув І.М.Голєнішев-Кутозов.

4). Нац. л-ри мають подібні періоди, коли близькість розвитку зумовлює пожаття літ.-культ. взаємін, що своєю чергою збільшує подібність історії таких л-р (чес.-поль. взаємін XV-XVI ст., зв'язки слов'ян. протестантів за часів Реформації, взаємін поль. і дубровн. л-р за доби гуманізму або л-р австр. слов'ян за часів Слов'ян. нац.-духов. відродження).

5). Подібні періоди стають не зовсім синхронними або й асинхронними, якщо подібність іст. та літ. розвитку хронологічно порушується конкретними нац. особливостями. Період **Слов'янського відродження** окр. народи, а відтак л-ри пройшли не цілком синхронно. Зсув подібних літ. періодів у часі залежно від іст.-нац. обставин може бути навіть на кілька сторіч. Напр., у слов'ян. країнах: л-ра антифеодалного та нац. протесту, що формувалася як еретична та реформаторська писемність, розквітає в Болгарії в X ст.; у Боснії — в XII ст.; у Чехії — в XV ст.; у Польщі — в XVI ст. Отже, порівн. періодизація виявляє певні випереджування чи відставання одних л-р стосовно ін. Це відбиття закону нерівномірного сусп. розвитку окр. країн. У зв'язку з цим постають компаративістичні питання: чому в певних конкретних випадках нац. л-ри синхронно переживали чи спільні, чи подібні, чи зовсім різні періоди. Чому, напр., у поль. л-рі XIX ст. переважав романтизм, а рос. л-рі — реалізм.

6). Широкий типом порівн.-іст. дослідження є зіставлення двох чи кількох л-р певного періоду або й на всьому іст. шляху. В цій царині є певна кількість вартісних праць від розвідки поль. філолога А.Брюкнера "Про російську літературу в одному до неї стосунку сьогодні і триста років тому" (1910) до праць болг. акад. Е.Георґієва зі слов'ян. порівн. літ.-знавства, досліджень Г.Вервеса з історії багаточ. укр.-поль. літ. взаємін. При наявності багатьох сходжень та розходжень у порівнюваних л-рах такі дослідження однаково корисні для кращого розуміння історії даних л-р і для теор. розуміння історії світ. л-ри. Плідно порівняти напр., рос. і франц. л-ри XVII-XIX ст.

або укр. і чес. л-ри, надто, починаючи з доби Слов'ян. відродження, рум. л-ру із сусідніми — кількома чи однією — слов'ян. л-рами. Подібні студії на основі критерію повторюваності дають величезний матеріал для розв'язання таких проблем, як закономірності виникання напрямів, піднесення або занепаду л-р. Порівн. періодизація нац. л-р виявляє певні випередження або відставання одних л-р стосовно ін., унаочнює процес **пришвидженого розвитку літератур.**

Анатолій Волков

РІД ЛІТЕРАТУРНИЙ — найбільш заг. категорія літ.-знавства (мовологія — "максимальний клас"), що охоплює цілу низку менших за обсягом понять (**види, жанри**), типол. подібних за типом мовленнєвої організації та пізнавальної спрямованості на об'єкт, суб'єкт чи самий акт худож. висловлювання.

Традиційно розрізняють три Р.л.: 1) **епос** (слово змальовує світ); 2) **лірика** (слово виражає стан того, хто говорить); 3) **драма** (слово відтворює процес спілкування).

Три Р.л. по суті відповідають трьом основним іпостасям людини в системі буття, яке можна споглядати, відчувати, або брати в ньому участь. Іноді аналогію потрібного родового поділу знаходять в лінгво-психол. категоріях особи та часу: епос — "він і минулий", лірика — "я і теперішній", драма — "ти і майбутній".

На прикладі давньогрец. л-ри прийнято доводити, що Р.л. історично виокремлюються з синкретичного хорового обрядового дійства в процесі розпаду духовної спільності первісного колективу: індивід, що починає усвідомлювати власне "я", споглядає в епосі життя народу, прислухається в ліриці до внутр. переживань, а в драмі вступає в конфлікт з долею і веде діалог з хором (тобто "громадською думкою").

Вперше строгий наук. поділ на Р.л. здійснив Арістотель. Виходячи з міметичної концепції природи мист-ва, Арістотель розрізняв тв. за "трьома рисами: ...чим, що і як наслідують" вони. Поділ за останньою рисою якраз і можна назвати родовим: "Наслідувати ... можна ... розповідаючи про події, як про щось стороннє (епос — О.Б.) ... або від самого себе, не замінюючи себе іншим (лірика — О.Б.) ... і виводячи всіх зображуваних осіб у дії (драма — О.Б.)". Теорія Р.л. продовжує розвиватися в працях класицистів та просвітителів (Н.Буало, Г.Е.Лессінга ін.) і досягає апогею в нім. клас. естетиці: Г.Гегель, не тільки дав визначення кожного з трьох Р.л., але й представив їх у вигляді силогічної триади: епос — теза, лірика — антитеза, драма — синтез.

Однак, незважаючи на очевидну зручність традиційної класифікації, результати розвитку л-ри за останні два століття не дозволяють цілком поділяти "арістотелівсько-гегелівські" погляди. Не кажучи вже про термінологічну плутанину (франц. "genre" означає якраз "рід", "вид", відбувається взаємопроникнення родових властивостей,

внаслідок чого доводиться говорити про ліро-епіч. жанри, епіч. драму та ін. На думку Ю.Борева, четвертим Р.л. має всі підстави вважатися сатира, а на думку Тіандера та В.Днепрового — роман, оскільки він здатний вбирати в свою оповідну структуру ознаки трьох традиційних Р.л. Автор відомої "Морфології мистецтва" М.Каган вважає, що останнім часом виникли абсолютно нові Р.л.: кіно- та телесценарій і радіоп'єса. О.Богданов визнає три Р.л.: епос, лірику, драму, але поряд з ними п'ять "суміжних" родів: лірико-вокальний, літ.-публіцистичний, драматургію, муз. та кіно-драматургію.

Є й протилежні тенденції: від скорочення кількості Р.л. (визначаються тільки епіч. та драм.) до заперечення категорії Р.л. як нав'язаної естетиці догматичним раціоналізмом і непридатної для досягнення неповторних худож. феноменів (Б.Кроче).

Очевидно, одностайне вирішення проблеми поділу л-ри на роди, види, жанри взагалі неможливе: як через різноманітність принципів, що протязом двох з половиною тисячоліть покладаються тими чи ін. вченими в основу класифікації, так і через іст. змінюваність змісту тих категорій і понять, стосовно яких, здавалося б, вже досягалася відносна єдність поглядів.

Олександр Бойченко

РІД ФОЛЬКЛОРНИЙ — найширша класифікаційна категорія фольклору. тв. Поняття родів — епосу, лірики, драми було перенесено з літ.-знавства до фольклористики акад. О.Веселовським. Він створив теорію "первісного синкретизму" та диференціації поет. родів з хорічно-ігровою цілюкунністю. Прибічниками застосування категорії Р.ф. в суч. фольклористиці є ті вчені, що розглядають фольклор як мист.-во слова. Їх погляд чітко сформулював В.Пропп. "Родові поняття епіки, лірики й драматики можуть бути прикладені до області фольклору". Ця думка зустрічає заперечення. Так, Д.Балашов вважає, що поряд з епосом і лірикою, третім Р. у фольклорі є не драма, а обряд. Так чи інакше, епос, лірика й драма не охоплюють усю фольклор. жанрологію. В цю тріаду не вкладається обрядовий фольклор, паремії та ін. малі жанри. Тому існують й ін. класифікації фольклор. жанрів.

У суч. фольклористиці категорію Р. інколи поширюють на муз. фольклор та деякі хореографічні явища (хороводи в супроводі співу).

Анатолій Волков

РОБІНЗОНАДА — вельми поширена в Європ. літ.-рах XVIII-XIX ст. трад. сюжетна структура, в основі якої лежить ситуація ізоляції людини (групи людей) на острові. Назва походить від імені героя роману Д.Дефо "Робінзон Крузо" (1719). У подальшому термін Р. набуває ширшого значення і використовується у різноманітних галузях. Політекономі розуміють під ним взаємовідносини людини, зняв праці та природи у так би мовити

"чистому" вигляді, соціологи мають на увазі модель соц. структури, вільну від суперечностей реального світу, психологи — певну ситуацію, цікаву з погляду вивчення людської психіки, педагогіки — можливість просто й дохідливо пояснити дітям різні аспекти співіснування людини та природи. В буденному розумінні це є будь-яке відокремлення людини від оточуючого її сусп.-ва.

Особливий інтерес виявляє літ.-знавче розуміння терміну. Він утворений за допомогою поєднання власного імені з поширеним в Європ. мовах суфіксом -ада на зразок отономастичних найменувань типу "Іліада", "Генріада", "Лузіади". Тобто маються на увазі епіч. тв., які описують низку пригод героїв. Однак Р. відрізняється від цих тв. тим, що гол. роллю в ній грає не образ — персонаж, що дав їй найменування, а ситуація, в якій він опинився. У подальшому слово "Робінзон(и)" стає прозивним та використовується для позначення будь-якого персонажу, який опинився в ситуації ізоляції.

Р. як літ. структура отримала назву у XVIII ст., однак вона має більш давнє коріння. По суті вона є одним з найдавніших архетипів людського буття. Мотив відокремленості людини (групи людей) від навколишнього світу наявний уже в бібл. переказах про Потоп та Іону, в ант. міфі про Флокета та в "Одісеї" Гомера (полон героя на острові німфи Каліпсо). За пізнього Сер.-віччя ситуація островної ізоляції виступає як епізод у нім. героїчному епосі "Кудруна" (Історія Хагена). У ширшому культ. контексті типол. близькі до Р. численні перекази про христ. відлюдників. В араб. л-рі мотив ізоляції людини на острові присутній в тв. Ібн-Туфейля "Повість про Хайя ібн Яхзана" (XII ст.), пізніше той же мотив з'являється у зб. "1001 ніч" (Мандри Сіндбада). У XVII ст. островна ізоляція стала складовою частиною сюжету романів Грасіана-і-Моралеса "Критикон" (1651-57) та Гфон Гріммельсгаузена "Симпліссімум" (1669), або навіть обіймала весь сюжет, як у романі Г. Невіля "Острів Пайна" (1668). Ці тв. отримали в наук. л-рі назву "преробінзонад".

XVIII-XIX ст. називають "золотим віком" Р. Згідно з даними нім. бібліографа Ульріха, наприкінці XIX ст. нараховувалося вже біля 700 тв., так чи інакше пов'язаних з романом Дефо, його героєм та ситуацією, в якій він опинився. Доба великих морських відкриттів зумовила інтерес європейців до подорожей та екзотичних країн, зокрема був добре відомий іст. факт — чотирирічне перебування на островах Хуан-Фернандес шотл. моряка А.Селькірка, що стало поштовхом до написання роману Дефо. Інакше кажучи, поява Р. була детермінована цілком певними соціо-культ. обставинами й відповідала запитам читачів. Поряд з численними перекладами та адаптаціями роману Дефо з'являються нім., франц., швед., євр. та інші "нац." робінзони (в XIX ст. виходять у світ амер., польс. та рос. варіації). Однак більша частина цих тв. була лише слабкими імітаціями кн. Дефо, або використовували ім'я

"Робінзон" без зв'язку з тією специфічною ситуацією, в якій він опинився (т.зв. "псевдоробінзонати"). В той же час не можна не відмітити ті твори, які мали неабиякі ідейні та худож. якості та змагалися за популярністю з романом Дефо. Це перш за все роман нім. письменника Й.Г.Шнабеля "Острів Фельзенбуря" (1731), насичений просвітницькою ідеєю становой рівності і сентиментальною чутливістю. Дуже відома була в 2-й пол. XVIII ст. книга нім. педагога Кампе "Новий Робінзон" (1779). Письменник пристосував роман Дефо для дитячого читання, вклавши у нього дидактично-моральні сентенції та значно скоротивши текст. Чималу роллю в пристосуванні "Робінзона Крузо" до педагогічних цілей зіграв Ж.Ж.Руссо, який побачив у ньому вдалу ілюстрацію до своєї теорії про "природну людину" і прямо вказував на значення кн. Дефо для виховання дитини.

В XIX ст. робінзонівська тема в л-рі була блискуче продовжена швейц. педагогом І. Віссом. Його "Швейцарський Робінзон" (1812) належить до т.зв. "сімейних робінзонад", тобто на безлюдному острові опиняється ціла родина, яка цивлізує його. Книга Вісса мала величезний успіх у публіки та певний час навіть перевищувала за популярністю роман Дефо. У сер. століття дуже відомим був роман Р.Баллантайна "Королевий острів" (1858), який репрезентує "юнацьку робінзонату": три англ. підлітки опиняються на самоті на кораловому рифі у Тихому океані. У 2-й пол. XIX ст. з серією Р. виступив Ж. Верн, який увів у трад. сюжетну структуру наук.-популярнізаторський зміст: ("Гектор Сервадак" (1877), "Таємничий острів" (1875), "Два роки канікул" (1888), "Друга батьківщина" (1900)), а також вже й пародіював її ("Школа Робінзонів" (1888)). У зв'язку з розвитком в XIX ст. ідей утопічного соціалізму робінзонівський сюжет використовувався інколи для побудови або дискредитації утопії ("Кратер" (1848) Ф. Купера, "Корабельна аварія" Джонатана" (1909) Ж. Верна).

В XX ст. Р. в трад. розумінні (самотність на острові та приборкання людиною природи) майже повністю переходить у розряд дитячого читання, тут слід лише відмітити своєрідний тип Р., де йдеться про людських істот, які виховувались тваринами ("Мауглі" Р.Кіплінга, "Тарзан" Е.Берроуза). Проте визначні письменники XX ст. досить часто використовують трад. сюжетну структуру для постановки важливих філос., соц.-політ., психолог. проблем. Так, Г.Гауптман у романі "Острів Великої Матері" (1924) сатирично переосмислює гол. засади зх. культури, Ж.Жіроду намагається описати психол. стан людини на самоті та водночас полемізує з романом Дефо ("Сюзанна і Тихий океан" (1921)), Б.Лавренєв за допомогою робінзонівської ситуації змальовує трагізм революційної доби ("Сорок перший" (1924)), Р.Мерль у романі "Острів" (1962) та В.Голдінг у романі "Володар мух" ставлять цілу низку важливих

соц., політ., моральних проблем суч. світу. Цікавим прикладом літ. полеміки є роман франц. письменника М.Турньє "П'ятниця, або Кола Тихого океану" (1967), в якому кн. Дефо трактується з позицій психоаналізу, екзистенціалізму та структуралізму. Особливим випадком використання трад. сюжетної структури є т.зв. "атомні" робінзонати, автори яких намагаються змалювати жахливі наслідки ядерного конфлікту: "Мальвіль" (1972) Р.Мерля, "Остання пастораль" (1987) А.Адамовича та ін.

Слід відзначити неабияку пластичність робінзонівського сюжету, який дозволяє поставити в ньому важливі екзистенціальні проблеми. Це, перш за все, безперервна боротьба людини з природою, її приборкання та водночас еднання з нею. Це також відчуття власної самотності та власних можливостей людини, радість натхненної творч. праці. Це, почасти, спроба створення кращого світу, ніж той, що був примусово чи навмисно покинутий, утопічна мрія про соц. устрій, де немає місця гнобленню, вадам та злиденності. Виходячи з ідейно-тематичного принципу, можна виділити такі типи Р.: 1. Р.-утопії; 2. Педагогічна. Р.; 3. Наук.-популярнізаторські Р.; 4. Психол. Р.; 5. Соц.-політ. Р.

Стосовно жанр. специфіки Р. слід відзначити, що вона обов'язково містить у собі авантурний елемент, тобто в широкому розумінні Р. можна детермінувати як різновид авантурного роману. В більш конкретному розумінні вона сполучає риси морського, екзотичного, психол., філос.-утопічного, наук.-фантаст. романів, роману подорожей, виховання та випробування. Р. була також одним з перших взірців роману для дітей та підлітків. Існує класифікація Р. в залежності від віку, статі, кількості та нац. приналежності "робінзонів", тобто жіночі, чоловічі, сімейні, дитячі, одиночні, групові, англ., франц., нім. Р. тощо. Цікавим є питання про хронотоп Р. Умови ізоляції можуть варіюватись: найчастіше це острів, але може бути ліс, пустеля, космічне тіло, гора, кратер (але не в'язниця). Час перебування в ізоляції також може мати досить широкі межі (від тижнів до років), але він повинен відповідати фізіо-психол. можливостям людини. Нарешті слід відзначити таку важливу ознаку Р., як її зв'язок з тв.-прототипом (найчастіше це "Робінзон Крузо" Дефо, але можуть бути і ін. загальновідомі Р., напр., "Швейцарський Робінзон" Вісса). Цей зв'язок може виявлятися на різних рівнях репліки, найпоширенішою формою її є переклад. Роман Дефо перекладався багатьма мовами світу, однак і дотепер ці переклади не завжди довершені (існував довоєнний безіменний укр. переклад, який згодом редагували В.Державін, О.Хатунцева, Ж.Крижівич).

Ремінісценція та автор вказівка мають на увазі згадування (авторське чи персонажу) в тексті тв. героя, сюжетної ситуації чи назви роману Дефо (напр. "Робінзон Кукурудо" В.Нестайка). Адаптація — це деяке скорочення роману-

прототипу та спрощення його ідейної концепції (переповідання "Робінзона Крузо" для дітей К. Чуковського). Переробка дозволяє зміну цілого ряду параметрів роману-прототипу (ідейної концепції, частково сюжетної структури, місця та часу дії), але зберігає гол. персонажів — Робінзона та П'ятнищо ("Новий Робінзон" І. Кампе). Наслідкування передбачає повну відмову від сюжетно-образної системи роману-прототипу, залишається лише ситуація ізоляції та автор. вказівки. Саме цей вид рецепції найчастіше називають Р. Серед наслідунків виділяють пародію ("Школа Робінзонів" Ж. Верна), літ. полеміку, коли концепції роману-прототипу протиставляється ін. погляд на проблему "людина на безлюдному острові" ("Сюзанна та Тихий океан" Ж. Жіроду) та дописування, в якому дається той чи інший варіант подальшої долі Робінзона Крузо ("Нашадок Робінзона" А.Лорі).

Засвоєння робінзонівської теми в укр. л-рі відбулося в ХХ ст. 1919 в Києві І. Федів зробив переклад на укр. мову "Нового Робінзона" Кампе. У 1946 він же в співавторстві з В. Златопольцем випускає в Аугсбурзі першу укр. робінзонаду — "Син України", в якій поєднуються факти укр. історії XVII ст. з перебуванням героя — Миколи Наливайка — на відлюдному острові. В книзі Федіва і Златопольця відчутні досить вдалі запозичення з робінзонад Дефо, Кампе, Верна, вона просякнута духом відродження укр. нац. держави і призначена для підлітків.

Юрій Попов

РОДИННО-ОБРЯДОВІ ПІСНІ — худож.-поет. цикл, що супроводжує обрядові пісні, пов'язані із такими найважливішими родинними подіями як народження, створення сім'ї, смерть. Згодом до цього циклу приєдналися обряди проводів у рекрути (див. **Рекрутські пісні**).

Якщо календарні обрядові дійства охоплювали все село і розгорталися за участю всіх його мешканців, то родинні виконувалися у вузькому родинному колі його членами. Сімейні зв'язки мали виключне значення, бо вел. патріархальні родини вели досить відокремлений спосіб життя та мали усталений характер побуту і звичаїв. Так, дитина, яка шойно з'явилася на світ, мала бути урочисто введена до складу такої родини. Родинно-побутові обряди відзначаються особливою ритуальністю, адже сім'я була основою побутових гараздів та продовження роду. Найважливіші події у житті людини, як правило, супроводжувалися піснями, **замовляннями** та **голосіннями**, містили магічно-заклинальну символіку, метою якої було намагання відвернути дію злих сил. Як і календарно-обрядові пісні, більшість пісень родинно-побутового циклу відображають фантастичні уявлення та віру в чудодійну магічну силу слова та дії. Особливо насиченим супроводом пісень та примовлянь є весільний обряд, у якому кожен етап супроводжується виконанням пісень відповідного характеру: заклиральні, величальні, **жартівливі**, ритуальні, ліричні (див. **Весільні пісні**).

Позаяк сімейна обрядовість різних регіонів характеризується типол. близькістю, є певна функціональна подібність різнонаціональних родинно-побутових пісень. Це стосується не лише сх. слов'янського, але і фольклору Сх. та Зх. Назагал, наприклад, давньоінд. родинні обряди, у яких уявлення про світ, родові традиції та досвід попередніх поколінь увічнювалися у санскарах — обрядах, що виконувалися на найрізноманітніших етапах життя людини, починаючи від зачаття і закінчуючи похороном. Давньоінд. рел. родинно-побутовий обрядовий цикл визначається особливою фіксованістю та детальністю і містить в собі різнобічні ритуали: повсякденні санскари, пов'язані із дрібними побутовими діями, санскари, що забезпечують успішне зачаття, санскари, метою яких є народження хлопчика, ритуали, що виконувалися при народженні дитини, санскари нарікання іменем, першого годування, санскари навчання (вивчення абетки, посв'ята в учні, закінчення учнівства), весільні та похоронні ритуали. Ритуали жертвоприношення, які власне лежать в основі сімейних обрядів, утворювали замкнений цикл, пов'язаний із уявленням кругообігу кармічного переродження, супроводжувалися виконанням **гімнів**, наспівів, магічних формул та заклинань.

Наталія Лихоманова

РОКОКО — (франц. *rococo*, від *rocaille* — дрібні, маленькі мушлі) — стил. течія в мист-ві та л-рі европ. країн XVIII ст. Відобразила своєрідну еволюцію барочних традицій насамперед у Франції та Італії. Термін Р. спочатку вживався щодо архітектури та малярства, де виник потяг до легкої, вишуканої, примхливої декоративності, до мист-ва більш інтимного, гедоністичного, яке відповідало б витонченим смакам людини, що уникає драм. конфліктів.

Раннім взірцем стилю Р. в образотворч. мист-ві є цілісний ансамбль інтер'єру готелю Субіз в Парижі (1735), створений архітектором Ж.Бюфраном (1667-1754), групою художників на чолі з Ф.Буше (1703-1770). Різьблені панелі, ліпні орнаменти, мальовничі панно, що суцільним килимом устеляють стіни і плафони, контрастували з дещо стриманішою бароковою архітектурою фасаду, яка доповнювалася лише прикрасами у вигляді мушель (рокайлів). У різьбярстві розвивається вишукана асиметрія композиції, легкість ліній, кокетлива граційність рухів. В живописних прикрасах домінують пасторальні сюжети з галантними пастухами і манірними пастушками, чуттєві епізоди ант. міфології з особливою просвітленою у Буше палітрою. Його попередником був маляр значно ширшого тематичного і формального діапазону А.Ватто (1684-1721), автор широко відомих полотен "Паломництво на острів Кіферу" та "Свято кохання" (1717). Прикладному мист-ву Р. притаманний блискучий розквіт кераміки (русанський фаянс, майсенська порцеляна),

ювелірної справи (вироби батька й сина Жерменів), меблевого мист-ва (вироби Ж.Ф.Обена, П.Бернара, Ш.Крассона у Франції, Т.Чіппендейла в Англії). Дані худож. тенденції дістали поширення в оформлених багатьох палацових ансамблях країн Центр. та Сх. Європи. В Італії стиль Р. виник під впливом франц. малярства у творчості П.Лонгі (1702-1785), який показав легковажний побут Венеції часів Гольдони. В Німеччині декоративне мист-во Р. знайшло своє втілення в інтер'єрах, створених архітектором Г.Кнобельсдорфом (1699-1753) в палацах Шарлоттенбурга (Берлін) і Потсдама (Сан-Сусі). В австр. архітектурі елементи Р. проявились в палацових ансамблях Шьонбрунн та Бельведер (Відень), творіннях архітекторів Фішера фон Ерлаха (1656-1723), Гільдебрандта (1669-1745) і маляра Маульберча (1724-1796).

Ідеологи Р. в музиці вважали мірилом оцінки музтвору аматорський слух. Музика розглядалась як джерело насолоди, як подоба вишуканої мови. Поліфонія поступово вилучалась однозвуччю і хоровому унісонові (гомофонії). Помітне багате використання муз. прикрас і допоміжних фігур (мелізми). Типові приклади Р. в музиці — класичні мініатюри Ф.Куперена (1668-1733) і Ж.Ф.Рамо (1683-1764), опера-балет "Галантна Європа" А.Кампри (1660-1744), "Вправи" Д.Скарлатті (1685-1757).

Форми Р. в Польщі поширюються в сер. XVIII ст. під впливом дрезденських архітекторів. До видатних пам'яток стилю належить палац в Радзині-Подляській архітектора Я.Фонтана. В Росії форми Р. проявились головним чином в малярському оформленні інтер'єрів барокових палаців, збудованих В.В.Растреллі (1700-1771) та А.Рінальді (1710-1794) в Санкт-Петербурзі, Царському селі, Петергофі та Оранієнбаумі. Майстрами тут були іноземні художники, що працювали в Росії, — П.Ротарі (1707-1762), який створив "кабінет мод і грацій" у Вел. петергофському палаці; С.Тореллі (1712-1784) — автор плафона "Венера і грації" в Китайському палаці (Оранієнбаум). Нац. варіант стилю помітний в деяких пам'ятках архітектури України, головним чином в орнаментальному обрамленні фасадів та інтер'єрів. Такий, напр., величний семиярусний іконостас Преображенської церкви у Вел. Сорочинцях Полтавської області з чудовою декоративною різьбою, каскадом неповторних орнаментів, сповнених буйної фантазії. Ліпний рокайлевий орнамент часто використовував укр. майстер барокової архітектури І.Григорович-Барський (1713-1785), творець собору Різдва Богородиці в Козельці та надбрамної дзвіниці в Кирилівському монастирі.

На поч. ХХ ст. в нім. літ-знавстві термін Р. було вжито до л-ри, в якій згадані риси мист-ва отримали більш розгорнуте втілення. Р. в л-рі Франції найтіснішим чином пов'язано з салонною дворянською культурою. Біля її джерел стояли поети Гійом де Шольє (1639-1720) і Шарль-Огюст Лафар (1644-1712). В їх іронічних посланнях

прославлялися сільська відлюдність, кохання і вино, лунали заклики до насолоди, до "відплиття на острів Кіферу" (відома картина Ватто). Життя уявлялось як весела "галантна вистава", вишуканий маскарад, прикрашений витонченими перифразами та неологізмами. З лубовної ант. лірики (поезії Анакреонта, Тібулла, Овідія) Шольє і Лафар вибирали те, що було пройнято еротикою та гедонізмом. Граціозно-грайливий стиль Р. втілювався в прозі, де часто до того ж витримувалась "східний дух" розкоші, лінійної чуттєвості. Однак в рамках Р. створювалися і сатири. картини життя дворянських салонів з легковажним моралізуванням (таким є "Омана серця й розуму" К.Кребійона, 1738). Тенденції Р. знаходять втілення в ліриці Е.Парні (1753-1814), в якій помітне не тільки протиставлення просвітницького реалізму, але й зв'язок з ним. Видатні европ. просвітителі Вольтер, Д.Дідро, К.Віланд звертались до куртуазних сюжетів Р., викриваючи "старі звичаї" ("Орлеанська діва" Вольтера, "Нескромний скарб" Дідро).

Риси Р. знайшли втілення в італ. поезії учасників літ. гуртка "Академія Аркадія" (з 1690). Анакреонтична лірика тут була представлена **канцонами** і канцонетами. Томазо Круделі (1703-1745), Паоло Поллі (1687-1765). В оперній драматургії П'єтро Метастазіо (1698-1782) стил. риси Р. поєднувалися з героїчною тематикою. Бюргерський варіант стилю характерний для анакреонтичної тематики нім. лірика Ф.Гагедорна (1708-1754) з її головною тезою: "Справжнє щастя не належить ніякому стану". В Польщі взірцем Р. в драматургії стали комедії Ф.Заболоцького "Марновірний" (1781) та "Сарматизм" (1785). Поєднання засад Р. і сентименталізму було характерним для т.зв. пулавського Р., представники якого протиставляли канонам класицизму творчість стихійну, продиктовану серцем ("Про генія, смак, красномовство та переклад" М.Філяковського, 1790). Серед поль. поетів в стилі Р. прославились Ю.Шимановський (1748-1801) та Ф.Князьнин (1750-1807), автори **ідилій**, пісень, драм. **пасторалей**. Основоположником "галантного" стилю в угор. поезії був Л.Амде (1703-1764), який барвисто описував принади холостяцького та тягар подружнього життя. Політ. залежність та роздрібленість пд.-слов'ян. земель не сприяла розвиткові традицій европ. "галантної" л-ри. Окремі її прояви помітні у "Віршах кохання" та поемі "Зітхання Магдаліни, яка кається" (1728) дубровницького поета І.Джурджевича (1657-1737). В Росії зі стилем Р. споріднена рання поезія О.Сумарокова (1717-1777), який почав свою творчу діяльність з модних пісеньок на тему кохання, ідилій та **еклог**. Талановитим автором сентиментальних пісень був Ю.Нелєдинський-Мелецький (1752-1829). Поезією Парні захоплювались К.Батюшков, О.Пушкін.

"Галантний" стиль епохи Р. знаходив застосування в пізніших худож. ретроспекціях і

стилізація в л-рі та мист-ві XIX-XX ст. В поезії франц. символізму ці якості проявились в зб. віршів П.Верлена "Галантні свята" (1869). Перевага часткового над загальним притягувала до епохи Р. франц. прозаїків бр. Гонкурів, які створили цикл тв. про звичаї епохи Людовика XV ("Інтимні портрети" 1858; "Коханки Людовика XV", 1860). В рос. поезії "срібного" віку "галантний" світ XVIII ст. приваблював М.Кузіна: зб. "Куранти кохання" та варіації на теми франц. авантюрно-психол. роману: "Пригоди Емем Лебефа" (1906). Елементи стилю Р. використовувались художниками европ. модерну кін. XIX-поч. XX ст. (О.Бьордслі, Ф.Штук, Г.Клімт та ін.). Фр. режисер Антуан у цьому ж дусі поставив балет-комедію Ж.-Б.Мольєра та П.Корнеля "Психея". Зацікавлення ретро-спекціями в стилі Р. було притаманне художникам "Світу мистецтва" О.Сомову, О.Бенуа, Є.Лансеру, які воскресали в малюванні, графіці та скульптурі чарівний і витончений світ дворянського побуту XVIII ст. Порівн. літ-знавство ще належить повніше вивчити низку проблем літ. Р. Серед них — аналіз нац. варіантів стилю, його зв'язки з бароко, сентименталізмом та европ. просвітництвом, пізні модифікації.

Микола Нефьодов

РОМАН — жанр епіч. орієнтації з настановою на вільну і розгорнуту сюжетну оповідь про екзистенціальні конфлікти людини. "Роман — термін, що не піддається визначенню" (П.Декс). Його значення виводять від назви ром. мови (*romanus*), тобто вульгаризованої латини (неолатини), якою в Сер.-вічі писалися простонар. твори і з якої згодом розвилися ром. мови. Англ. мов. літ-знавство фіксує два значення цього терміну: "*romance*" (фр. "*roman*"), маючи на увазі ант. та сер.-віч. Р., та "*novel*" (лат. *novellus* — "новела" — від "*novus*" — новий), тобто суч. Р., а також розрізняє "*story*" — правдиву чи вірогідну історію та "*novel*" — вигадану.

В багатьох словникових визначеннях Р. фігурує епітет "великий" (твір), в деяких називається навіть число слів, що складає Р. (біля 50 тис.), проте така квантитативна ознака не є структурною, і крім цього, існують т.зв. "міні-романи" (напр., цикл "Маленьких романів" Е.Ветерма, або "Смерть — сестра моєї самотності" Г.Тарасюк). У літ-знавстві немає однозначного рішення проблеми генези европ. Р. Одні пов'язують його походження з пізньою античністю: напр., за Б.Грифцовим, Р. виникає з давньогрец. риторички, що втратила прагматичну функцію, зокрема, як вважає М.Томашевська, особливу роль у формуванні Р. відіграли такі риторичні вправи, як ексфрасса - опис явища мистецтва чи природи — і етопея — опис душевного самопочуття людини; М.Бахтін виводить Р. з "нар. сміхової культури", яка орієнтована на "фамільризацію світу", і в цьому розумінні виключно вагу мала "**Менніпова сатира**", "дукіанівські діалоги" та ін. жанри, що травестують нац. міфи; Е.Роде пояснює

виникнення Р. розкладанням давн. "високих" жанрів. Як перші Р. називають грец. романи з їх акцентованою увагою до особистих проблем людини: "Повість про кохання Херея і Каллірона" Харитона, "Ефеську повість, чи Габроком і Антія" Ксенофонта Ефеського, "Левкіпу і Клітофонта" Ахіла Татія, "Дафніса і Хлою" Лонга, "Ефіопіку, чи Теагена і Хариклею" Геліодора, написані у II-III ст. та ін. Ін. автори (Г.Гегель, В.Шкловський), вказуючи на попередників новоевроп. Р. "романізовані епопеї" М.М.Боярдо, Т.Тассо і Аріосто, вважають, що Р., який Гегель називає "сучасною буржуазною епопеєю", формується в кін. епохи Відродження з книги новел, що об'єднані одним наскрізним персонажем, демонстративно демократичним за походженням і характером. Першим зразком такого Р. був ісл. шахрайський анонімний Р. XVI ст. про знегоди і нещастя служника під назвою "Життя Ласарілью з Тормесу", який підштовхнув до появи своїх жанр. близнят в ін. нац. л-рах (напр., "Бідолашний мандрівник, або життєпис Джека Уільсона" англ. письменника XVI ст. Т.Неша). Аналогічним чином структурувався Р. і на Сх. (напр., япон. Р., "Гендзі-моногатари" Мурасакі Сікібу (XII-XIII ст.) та анонімний "Квіти сливи в золотій вазі, або Цзінь, пін, мей" (XVI ст.). Мозаїчна композиція, що характеризується об'єднанням окр. оповідань статтю гол. героя чи оповідача, зустрічається і в XX ст. (напр., "Гамлет, або довга ніч підходить до кінця" А.Дьобліна). Треті (О.Веселовський, В.Жирмунський, П.Декс) датують появу цього жанру XII-XIII ст., маючи на увазі т.зв. "лицарські Р." на приватні теми ("Р. про Олександра", "Р. про Енея", "Р. про Троя", "Сказання про Тристана та Ізольду"; "Смерть Артура" Т.Мелорі, "Лоенгрін" В.Ешенбаха, Р. К.Труа, Г.Ауе). Проте професійне багатоголосся в питанні про походження Р. резонує в одному: закономірність його появи і затвердження як "епосу приватного життя" (В.Кожінов) зумовлена іст. необхідністю деміфологізації колективної свідомості. Мабуть, найбільш показовим фактом цієї "модерністичності" Р. (М.Бахтін) є його періодична автопародія, яка при всій різноманітності її тактичних міркувань має єдину стратегічну мету - нагадати Р. його першорядне значення (напр., "Дон Кіхот" М.Сервантеса пародіює лицарський Р., що став епігонським, "Навіжений пастух" Ш.Сореля передраджує пасторальний Р., Дж. Фаулз пародіює багато романних моделей, зокрема, його "Маг" - "окультурний Р.", "Подруга французького лейтенанта" - вікторіанський Р., "метастиль" (Вік.Єрофеев) Р. "Піна днів" Б.Віана пародіює багато романних стилів і т.д. Одвічна схильність до руйнації ороговілих уявлень про життя пояснює постійне тяжіння Р. до традицій "низової" л-ри в її світоглядній, тематичній і стил. змістовності. Це зумовлює принципову реалістичність Р., що досягає граничного розвитку в реаліст. Р. XIX-XX ст., який не випадково отримав назву "критичного" через його скептичне

ставлення до "об'єктивної видимості" і аналітичний інтерес до зворотнього боку життя, до його різнохарактерних закономірностей. Показові для нього відкриття нов. тем, які пов'язані з "натуральним" самопочуттям "маленької людини", нов. просторових реалій (вулиця, окоп, каторга, міське дно і т.п.), нов. мов. шарів (**прозаїзми, діалектизми, жаргонізм** тош), тобто всього того, що можна назвати "підпіллям", "хронотопом кутка" в творчості О.Бальзака, Ч.Діккенса, Ф.Достоевського, Е.М.Ремарка, Г.Фаллади та ін. і що має має не тільки конкретно-іст., але й типол. значення в демократичному родоводі Р.

Проте "деструктивний" пафос Р. урівноважується його ж власним, антропоцентричним за характером, "міфом", який експлікується насамперед в трьох, що мають структурне значення, образах - героя, автора і читача. На відміну від епосу, герой якого знаходиться в силовому полі тотальної єдності Всесвіту, що гарантує йому буттєву впевненість у собі і внутр. цілісність, Р. створює ін. героя, здатного як на відчуження від світ. порядку, так, можливо, і від самого себе (комплекс роздвоєності), героя, який характеризується, за словами Г.Лукача, "трансцендентальною безпритульністю". Це відцентроване тяжіння романного героя пояснюється його емансипованим інтересом, який містить у собі жанр. настанову на конфлікт із звичними формами життя, на злочин проти детермінованих природою і визначених історією правил існування. І, незважаючи на те, що конфлікт розв'язується переважно протвердженням героя від ілюзій, Р. санкціонує його право на персоналізовану долю, на "ідеологічну і мов. ініціативність" (Бахтін). Шоправда, конфліктність героя, хоча і є атрибуцією Р., все ж в його "східній" модифікації несе, переважно, пасивістичний характер, не набуває фабульної експресії. Що ж до образу автора, то в Р., на відміну від епосу, він є "провідною конструкцією худож. цілого". Це пояснюється тим, що в епосі, заснованому на колективній пам'яті, яка легендаризує минуле, автор принципово, як вважає Г.Гачев, анонімний. В романі ж автор бере на себе роль суб'єкта пізнання і концептуалізації суч. йому дійсності, або "стихії незавершеного теперішнього" (Бахтін), і тому стає носієм ціннісних орієнтацій у світі, що уповноважує його бути посередником між життям і читачем.

І, нарешті, про основну відмінність в змістовності образу реципієнта в епосі і Р. В епосі автор і слухач знаходяться в одному інформаційному, ціннісному та мовному (знаковому) полі, зумовлює унітарні відносини між ними. Тому можна стверджувати принципову відсутність проблеми реципієнта в худож. структурі власне епіч. тв. В Р. ж читачеві, по-перше, необхідно виконати обов'язкову умову сприйняття - перебороти знакову межу - текст, що розділяє його і автора з тим, щоб відтворити худож. реальність тв. Це вимагає від читача ініціативного

зусилля. По-друге, і це головне, концептуальність Р. пов'язана з автор. розумінням життя, а тому потребує обговорення. Читач повинен володіти, як і автор, персоналізованим баченням дійсності з тим, щоб вступити з автором у відносини діалогічного партнерства. В цьому плані однією з основних проблем вивчення Р. є проблема його функціонування в світі, тим важливіше, що Р. ніколи не задовільнявся долею власне літ. жанру, став по суті універсальною формою самосвідомості людини, особливо в XX ст. Це зумовлює стійкий інтерес до Р. літ-знавців, починаючи з епохи бароко, коли почала свідомо розроблятися теорія цього жанру (П.Юе, 1630-1721) і коли закріпився сам термін Р. Проте синтетичного вчення, що об'єднує різноманітні і різнохарактерні аспекти Р. як худож. цілого в їх ставленні і розвитку немає, що пояснюється принциповою відкритістю його як в тематиці, так і в поетиці.

Р. постійно підживлюється як поза-, так і власне худож. реаліями людського досвіду. Особливе значення має трансформація світ. культури в **традиційні мотиви, сюжети та образи** Р., що засвоює різні писемні та усні жанри, створюючи свої різновиди або включаючи їх як локальний складник структури: **житіє, щоденник**, лист, проповідь, сповідь, документ і т.п. Напр., епістолярні Р. де Сада "Аліна і Валькур", Ш.Лакло "Небезпечні зв'язки", С.Річардсона "Памела", Ф.Достоевського "Бідні люди, Т.Уайлдера "Березневі іди", Г.Розендорфера "Листи в Давній Китай", Ю.Давидова "Солом'яна сторожка (Дві зв'язки листів)" і т.д.; сповідальні Р. "Сповідь сина віку" А.де Мюссе, "Сповідь безумця" А.Стріндберга, "Старик" Ю.Трифонов та тощо, Р.-щоденники: "Рукопис, знайдений у Сарагосі" Я.Потоцького, "Еліксири Сатани" Е.Т.А.Гофмана, "Посмертні записки Піквіського клубу" Ч.Діккенса, "Записки д'Аршіака" Л.Гросмана, "Циніки" А.Марієнгофа, "Записки кирпатого Мефістофеля" В.Винниченка, "Море, море..." А.Мердок, "Подорож дилетантів. З записок відставного поручика Амірана Амілахварі" Б.Окуджави, "Записки честолобною людини" С.Єсіна і т.д.; використання стилю документа в "Червоній кімнаті" А.Стріндберга, в "Груповому портреті з дамою" Г.Белля, в "Справі д'Артеза" Г.Носсака, в "Не здригнуся" Т.Капоте, в Р. О.Солженіщина, в "Рятуванні загиблих..." В.Круліна (Р.-заповіт з епіграфом, що емітує зразок юридичного заповіту) і т.д.; Р.-дослідження: "Політичний процес. Достоевський та сучасники: життя в документах" І.Волгіна і т.д.

По-третє, Р. використовує стилістику ін. літ. родів і жанрів, включаючи й фольклорні. Напр., Р.-поєми Д.Г.Лоуренса, М.Бютора; Р. в діалогах Д.Дідро "Жак-фаталіст", "Жінки на березі Рейну" Г.Бюлля з автор. підзаголовком "Р. в діалогах та монологах"; Р.-трагедії Достоевського (Л.Гросман), вплив радіоес Бюлля на його ж Р.: лір. структура Р. "Рене" Ф.Шатобріана, К.Гамсуна "Голод", "Доктор Живаго" Б.Пастернака і т.д.; Р.-**памфлет**

А.Франса "Острів пінгвінів; Р.-анекдот В.Войновича "Життя та надзвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна"; Р.-казка А.Кіма "Білка"; Р.-есе Д.Мережковського "Ісус Невідомий"; Т.Манна "Йосип та його брати" (підзаголовок до 1-ї ч. тетралогії - "Фантастичне есе"); Льва Гінзбурга "Розбилося лише моє серце..."; Р. у віршах (та віршованих Р.) і т.д. При цьому не можна не враховувати зворотній зв'язок Р. з драмою та лірикою.

По-четверте, Р. освоює структурні принципи інших видів мист-ва (кіномонтаж, генетично зв'язаний з "книгою новел" Відродження, в Р. Дос Пассоса, О.Гакслі, І.Во та ін.; Р.-симфонії А.Белого, симфонізм Р. Т.Манна, Р.-джаз Р.Олдінгтона "Смерть героя" і Ф.Фіджеральда "Великий Гетсбі", "музична побудова "Контрапункту" О.Гакслі, "Жана-Крістофа" Р.Роллана, сонатна форма Р. А.Карпент'єра "Великий концерт" і т.д.

Всі ці факти свідчать про теор. труднощі ідентифікації Р. як жанру, тим більш, що, з од. боку, саме поняття жанру "зміщується" (Ю.Тинянов), а з другого, - його тематичний діапазон виявляється необмеженим: історичний (В.Скотт, М.Загоскін, П.Куліш, Старицький, Г.Сенкевич, Б.Прус, А.Ірасек, Д.Вазов, С.Моем та ін.); сімейний ("Пани Головлєви М.Салтикова-Шедрина, "Ругон-Маккари" Е.Золя, "Будденброки" Т.Манна, "Хроніка Паскє" Ж.Дюамеля, "Сім'я Тібо" Р. дю Гара, "Про героїв та могили" Е.Сабато, "Сім'я Мушкат" І.Башевіс-Зінгера, Р. В.Фолкнера та ін.); утопічний ("Нова Атлантида" Ф.Бекона, "Сонячна машина В.Винниченка та ін.); "пролетарський" (М.Горький, А.Сіллїто, Д.Конрой, А.Райт та ін.); політ. (Е.Троллоп, Г.Грін та ін.) і т.д.

Таким трудомістким є і визначення типол. варіантів Р., і систематизація його жанр. різновидів, хоча наука про л-ру і виробила багато як позахудож., так і структурних параметрів обліку і осмислення модифікацій Р., який є об'єктом дослідження різних з методологічного погляду шкіл: соціологічної, психоаналітичної, семіотичної, неориторичної, міфол., структуралістської, герменевтичної та ін.

У сфері поезики Р. розрізняють: "концентричний" тип сюжету, зосередженого на долі героя, і хронологічний (А.Есалнек); Р. "епічний і новелістичний" (Б.Нічев), тобто одноперсональний; Р. без підтексту і з підтекстом (Р.К.Гамсуна, Е.Гемінгвей, Е.-М.Ремарка та ін.); Р. автор. "голосу" і поліфоніч. ("Герой нашого часу" М.Лермонтова, Р. Ф.Достоевського, "Шум і шал" В.Фолкнера, "Колекціонер" Д.Фаулза та ін.); Р., що характеризується фавольною завереністю і "відкритий" ("Євгеній Онегін" О.Пушкіна, Р. Т.Вулфа та ін.); алегоричний Р. ("Шлях паломника" Дж.Беньяна, "Критикон" Б.Грасіана, твори Кобо Абе, "Собор" О.Гончара та ін.); Р.-притча ("Замок" Ф.Кафки, "Котлован" А.Платонова, "Гра в бісер" Г.Гессе, "Шпиль" В. Голдінга, "Плаха" Ч.Айтматова та ін.); Р. "таємниць" ("Мельмот-

блукач" Ч.Метьюріна, Р. Радкліф, "Крихітка Дорріт" Ч.Діккенса, "Татарська пустеля" Д.Бушлаті та ін.); Р.-фантастична (Велике безумство" О.Васинського, "Палісандрія" Саші Соколова та ін.); сатир. Р. "Пригоди бравого вояка Швейка" Я.Гашека, "Р. оранки та війни" В.Ванчури, "Дванадцять стільців" і "Золоте теля" І.Ільфа та В.Петрова, Р. І.Во, М.Спарк, "Життя та надзвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна" В.Войновича та ін.); Р. "ідеї" (Ф.Достоевський, Т.Манн, Г.Гессе та ін.) і Р. "факту" ("Фабіан" Е.Кестнера); **готичний роман** ("Сент-Леон" і "Флітвуд" У.Годвіна, "Капітан Фракасс" Т.Готье, "Північ" Ж.Гріна та ін.); Р. реаліст. і *romance* (стилізований, за класифікацією Н.Фрая); напр., "Березневі ліси" Т.Уайлдера, "Ім'я троянди" У.Еко та ін.; міфол. Р. ("Чарівна гора" Т.Манна, "Кентавр" Дж.Апдайка, "Сто років самотності" Г.Гарсія Маркеса, "Залізний театр" О.Чіладзе, "Плаха" Ч.Айтматова та ін.); Р. з "подвійною оптикою" сприйняття героєм дійсності ("Половання на байбаків" У.Бехера, "Коротке життя" Х.Онетті та ін.) і т.д.

Продуктивну, що базується на характері сюжету, класифікацію романних жанрів запропонував М.Бахтін, розрізняючи: Р. мандрів ("Золотий осел" Апулея, "Жіль Блаз" А.Лесажа, "Життя і надзвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо..." Д.Дефо та ін.); Р. випробування (грец. Р., Р. І.Тургенєва, О.Бальзака, Ф.Стендаля, Ф.Достоевського, Е.Золя, Т.Манна та ін.); біографічний Р. ("Том Джонс, знайди" Г.Філдінга, "Пушкін", "Кюхля" Ю.Тинянова, "Життя пана де Мольєра" М.Булгакова, "Ромен Роллан" С.Цвейга та ін.); Р. виховання ("Парцифаль" В.Ешенбаха, "Гаргантюа і Пантагрюель" Ф.Рабле, "Сімплісіссімус" Х.Гріммельсгаузена, "Телемак" Ф.Фенелона, "Еміль, або про виховання" Ж.Ж.Руссо, "Роки навчання Вільгельма Мейстера" Й.В.Гюте, "Зелений Генріх" Г.Келлера, "Дитинство", "Отроцтво", "Юність" Л.Толстого, "Виховання почуттів" Г.Флобера, "Звичайна історія" О.Гончарова, "Будденброки" Т.Манна, "Поглянь на дім свій, янголе" Т.Вулфа та ін.), готичний Р. ("Замок Орранто" Г.Уолпола та ін.).

Проте в цілому "стерильних" (як в тематичному, так і в стильовому відношенні) жанрів Р. не існує. Надто це стосується Р., які мають "ключове" значення для л-ри. Напр., в творах Ф.Достоевського дифундують всі основні жанр. різновиди Р. Не піддаються жанр. визначенню Р. К.Воннегута, трилогія Дж.Толкієна "Володар перстенів" і т.д. Тому можна говорити лише про жанр. домінанту, жанр. мотив, жанр. фокус і т.п. того чи ін. Р.

Враховується при визначенні жанр. модусу Р. і його прагматичний аспект, функціональна настанова на читача. Так, існує "розважальний" Р. ("чорний", "дорожний", Р. "плаха та шпаги" і т.п.) і філософський (ширше - інтелектуальний) Р. ("Російські ночі" В.Одоевського, "Російський

ліс" Л.Леонова, "Важкі сни" Ф.Сологуба, Р. Ф.Достоевського, Т.Манна, Ж.-П.Сартра, А.Камю, А.Мердок та ін.); Р.-лізання ("Доктор Фаустус" Т.Манна, "Гамлет, або довга ніч доходить до кінця" А.Дьобліна та ін.) і Р.-попередження ("Біси" Ф.Достоевського, "Війна з саламандрами" К.Чапека), в тому числі Р.-антиутопія ("Ми" Є.Зам'ятіна, "О дивний світі" О.Хакслі, "Запрошення на страту" В.Набокова, "Котлован" Платонова, "451 за Фаренгейтом" Р.Брелбері, "1984" Дж. Оруелла та ін.) і т.д.

До жанровірих чинників Р. відносяться і циклізація, що представлена у світ. л-рі різними типами проблемно-тематичної, композиції і архітектонічного об'єднання тв.: Р., що складається з кількох "мал. епіч. форм" (напр., "Герой нашого часу" М.Лермонтова, Р. в новелах Ю.Яновського "Вершники". І.Бабеля "Конармія", "Тронка" О.Гончара, "Спіраль" Г.Носсакка та ін.); Р., що об'єднані в діалогію ("Юні роки короля Генріха IV" та "Зрілі роки короля Генріха IV" Г.Манна), трилогію "Місто", "Сільце", "Особняк" В.Фолкнера, "Перші радощі", "Надзвичайне літо", "Вогнище" К.Федіна, "З любові до ближнього", "Ніхто як бог", "Без честі" Дж.Кері), тетралогію ("Четвероєвангеліє" Е.Золя, що містить у собі "Плодовитість", "Працю", "Істину", "Справедливість"), серію Р. ("Життя і пригоди Салавена" Ж.Дюамеля, напр.). Інколи вел. романні цикли розглядають як Р.-епіпею.

Жанр. відтінки Р. часто надають автор. визначення. Так, напр., М.Горький позначив "Життя Кліма Самгіна" повістю, В.Теккерей "Ярмарок марнославства" - "Р. без героя", Шолом-Алейхем "Сандера Бланка і його сімейку" - "Р. без Р.", А.Бітов "Відлітаючого Монахова" - "Р.-пунктиром", Л.Леонов "Піраміду" - "Р.-марою", Ф.Горенштейн "Псалом" - "Р.-роздумом про чотири кари господніх" і т.д.)

Виявленню жанр. специфіки Р. сприяє і типологізація його за певними параметрами. По-перше, умовне взаємонакладання романів одного автора виявляє їх системні якості (так, говорять про "вальтерскоттівський", "бальзаківський", "тургенєвський", "фолкнерівський" і т.д. Р.).

Аналогічним чином, по-друге, виводиться системне поняття нац. Р. взагалі або окр. іст. періоду, хоча Р. і належить до ряду космополітичних жанрів (напр., англ. Р. вікторіанської доби, укр. Р. XIX ст.), регіональний Р. (напр., зх-європ. Р., латиноамер. Р.).

По-третє, підлягають зведенню до типол. знаменника романи, що належать до певного літ. напрямку, школи і т.п. (ширше - літ. традиції). Напр., **преїзюний Р.** ("Евфусе, або Анатомія дотепності" Дж.Лілі, "Розалінда, золота спадщина Евфуса" (з пасторальним відтінком) Г.Лоджа - англ. письм. XVI-XVII ст.), **натуралістичний Р.** ("Славне ремесло" Т.Делоні, Р.Е.Золя, "Санін" М.Арцибашева, "Мужики" В.Реймонта та ін.) **екзистенціалістський Р.** (Ж.-П.Сартр, А.Камю, Г.Носсак та ін.), **русоїстський Р.** (**русоїзм**) і т.д.

По-четверте, можливе групування Р. за їх функціональним взаємозв'язком в контексті літ. процесу. Показовим прикладом може бути рос. т.зв. "антигігістичний" Р. сер. минулого ст., який вступив в полемічний діалог з Р. М.Чернишевського "Що робити?" ("Нікуди" М.Лескова, "Збаламучене море" О.Писемського, "Біси" Ф.Достоевського та ін.).

Системний набір перелічених (можливо і ін.) жанрових ознак Р. є підставою для створення його історії, для конспективного переказу якої підкреслимо лише "ключові" та "прем'єрні" явища цього жанру.

Окрім грец. і лицарського протороманів першим зразком власне європ. Р. Нового часу став авантюрно-шахарський Р., представлений переважно в ісп. і франц. л-рах. Він характеризується екстенсивним типом сюжетної оповіді. Після "Ласарільо з Тормесу" та "Історії Жилия Блаза із Сантільєни" А.Лесажа цей жанр продовжився в тв-сті Г.Філдінга, Д.Дефо, Т.Смоллета, Волтера, тобто письменників просвітницької орієнтації, аж до XX ст. ("Пригоди Оджі Марча" С.Беллоу, "Нові пригоди Ласарільо з Тормесу" К.Х.Сели). Виняткове значення мав Р. екстенсивного типу Д.Дефо "Робінзон Крузо" (1719), який відкрив нов., буржуазний, хронотоп світ. історії і явив образ нов. Адама, буржуазного ентузіаста. Прообразом психол. Р. (ширше - інтенсивного) за характером сюжету прийнято вважати "Принцесу Клевську" М. де Лафайєт, що з'явилася в кінці епохи класицизму (1678), який ставився до Р. з аристократичного зверхністю. Але, безумовно, психол. за структурою, написаними в монологічній формі, є "Історія кавалера де Гріє і Манон Леско" А.Прєво (вид. 1731) та "Адольф" Б.Констана (вид. 1815), який іноді іменують лір. поемою в прозі. До інтенсивного типу належить і сентименталістський Р., що представлений іменами Л.Стерна ("Сентиментальна подорож"), Ж.Ж.Руссо ("Нова Елоїза"), Шодерло де Лакло ("Небезпечні зв'язки"), С.Річардсона ("Клариса", "Памела") та ін., для чийх тв. характерний концентричний тип сюжету. В епоху романтизму розвивається переважно іст. Р. (В.Скотт, В.Гюго, А.де Вінї та ін.), що пояснюється світоглядним інтересом романтиків до антибуржуазного хронотопу. Реаліст. Р., кульмінаційним моментом зрілості якого є друга пол. XIX ст., синтезував багато тематичних і стил. тенденцій попередніх жанр. модифікацій Р. (В.Теккерей, Ч.Діккенс, О.Бальзак, Ф.Стендаль, Г.Флобер, І.Тургенєв, Л.Толстой, Ф.Достоевський, П.Мирний та ін.).

В XX ст. основні тенденції розвитку Р. типологізуються: з од. боку, йде його монументалізація, яка наближає його до Р.-епіпеї (М.Ауєзов, Ж.Амаду, Т.Вулф, Д.Голсуорсі, О.Гончар, М.Горький, Я.Івашкевич, Д.Дімов, Т.Драйзер, Х.Лакснесс, В.Лацис, Т. і Г.Манні, Ж.Моріс, Р.Музіль, Р.Роллан, М.Садов'яну, М.Стельмах, Ч.П.Сноу, Р.Тагор, О.М.Толстой, А.Упіт, В.Фолкнер, М.Шолохов, В.Шевчук та ін.), а з ін.,

боку, йде його деєпізація аж до появи антироману (напр., франц. "новий роман" (А.Роб-Грїє, Наталі Саррот, К.Сімон, М.Бютор), що народився, на погляд О.Крохмельнічану, з інтелектуальної рефлексії з приводу самого процесу романної оповіді, хоча у певному розумінні можна причислити до цього ряду "антироманів" і попередніх "Дон Кіхота" М.Сервантеса, "Трістрама Шенді" А.Стерна, епістолярний Р. в цілому тощо.

Деєпізація Р. проявляється у відсутності фабульної завершеності, у свідомій фрагментарності (напр., "Обличчя Жар-птиці. Уривки незакінченого антироману" А.Кторової), в потоці свідомості (Г.Стاین, В.Вулф, М.Пруст, Д.Джойс, В.Фолкнер, Саша Соколов, Є.Пашковський та ін.), успадкованому від "внутрішнього монологу" психол. Р. попередніх епох, у "грайливому" характері оповіді, який привів до безпосереднього оформлення в такій оригінальній жанр. формі, як "Р.-гра" (напр., "Стань Сталевим Шуром" Г.Гаррісона) і т.д. Інакше кажучи, "відцентровий" тип Р. XIX ст. змінюється на "доцентровий" (Д.Затонський).

На відміну від Р. XIX ст., який можна назвати Р. "героя", в XX ст. він стає Р. "автора" (аналогічні процеси спостерігаються і в ін. видах мист-ва, напр., в театральному, де розрізняють "театр актора" і "театр режисера"). Це пов'язано з тим, що романний герой XIX ст. брав на себе відповідальність за перетворення світу, а в Р. XX ст., що констатував поразку людини, її капітуляцію перед дійсністю, її тоталізацію, перетворення в "людину без властивостей" (одноіменний Р. Р.Музіля), функція життєтворення переходить до автора. Це пояснює, зокрема, появу антигероя в суч. л-рі ("Процес" Ф.Кафки, "Назву себе Гантенбайн" М.Фріша, "Людина-коробка" Кобо Абе і т.д.), генетично пов'язаного насамперед з образом "маленької людини" в л-рі XIX ст. Демонстративна деміургічність автора підтверджується, зокрема, введенням "персонажа-письменника", творча рефлексія якого надає творчості "усвідомлення літературності" (Д.Бак), яка на відміну від попередньої л-ри (напр., "Євгеній Онегін" О.Пушкіна) має неспорадичний характер ("Злодій" Л.Леонова, "Контрапункт" Гакслі, "Фальшивомонетники" А.Жіда, "Колискова для кішки" К.Воннегута, "Якщо одного разу зимової ночі..." І.Кальвіно, Р. Бітова та ін.). Найбільш репрезентативним фактом оголення цього прийому є "текст у тексті", зокрема, "Р. в Р." в "Майстері і Маргариті" М.Булгакова, в "Дарі" В.Набокова та ін.

Підкреслена літературність Р. XX ст. проявляється і в тому, що об'єктом його рефлексії стає світ. культура, тобто вторинна у порівнянні з буттям реальність. Вона набуває значення колективного міфу, який потребує або корекції, або деструктивного очищення, або перевидтворювання. Тому цитування, **алюзія**, трансформація традиційних сюжетів, образів та ін. звичні

формули відношення до попереднього худож. досвіду набувають ін. світоглядного сенсу. Шодо цього, показовим є зіставлення клас., модерністського та постмодерністського Р.

Якщо перший володіє гносеологічного ініціативою, яка була направлена на виявлення усталеного світу, що був закодований в минулій культурі, то модерністський Р. з його сумнівом щодо трад. моделі світоупорядкування та прийняттям парадигми хаосу як онтологічного регулятора життя, ознакою якого є абсурдне існування людини, став демонтувати цілісний світообраз, структурований у культурі, та експресіонізувати яку-небудь з його іпостасей (насамперед, хронотопічну - Ф.Кафка, Д.Джойс, В.Пруст та ін.). Це пояснює масоване використання **гіперболи**, фантастики, **гротеску**, **травестування**, **іронії** та ін. прийомів для створення ефекту напруги у худож. світообразі. Звичайно, подібного експериментування не цурався і клас. Р., але при цьому цілісний образ світу залишався внутр. нормою худож. мислення, вихованого пам'ятю попередньої культури.

На відміну від модерністського Р., який діагностично відповідає змістові "суч. історії" (А.Франс) і для якого трад. культура є актуальним об'єктом рефлексії, постмодерністський зберігає і до тої, і до ін. дистанційне відношення, яке дозволяє вести з ним аранжовану гру, насамперед, іронічну, що свідчить про опосередковане визнання культури і що надає всякому тв. очевидної текстуальності (Д.Барнс, Вен.Єрофєєв, П.Зюскінд, У.Еко, Ю.Андрухович та ін.).

Всі ці стильові засоби, а також біографізм, тенденційність, ліризм тощо являють собою виражені варіації есеїзованого худож. мислення (М.Епштейн), суть якого полягає в необмеженій експансії автор. присутності в худож. дійсності твору. Якщо Г.Флобер прагнув до повної самоліквідації автора з Р. ("Мадам Боварі"), то в XX ст., навпаки, автор стає гол. героєм Р. Есеїзація спостерігалася і в попередніх епохах розвитку романного жанру, але саме в XX ст. вона набула значення його стильової домінанти (М.Унамуно, Е.Канетті, А.Камю, А.Мальро, Я.Кавабата, К.Абе, М.Пруст, Д.Джойс, Т.Манн, К.Паустовський, Ф.Моріак, В.Аксьонов та ін.).

Модернізація трад. Р. підштовхує до думки про кризу, ба навіть "смерть" Р. (Х.Ортега-і-Гассет, В.Кайзер та ін.), проте структурна мобільність Р., що проявляється в постійному оновленні його тематики і поетики, його здатність до саморефлексії, включаючи самопародіювання, переконують у протилежному.

Борис Іванюк

РОМАН ВИХОВАННЯ (нім. *Bildungsroman*, *Erziehungsroman*) широкий жанр. різновид роману, в ідейно-тематичний центр якого покладено процес формування особистості, образ "людини у процесі становлення" (М.Бахтін). З огляду на широту та багатогранність поставленої

проблеми Р.в. складно чітко відмежувати від ін. романних форм. Він містить у собі елементи шахрайського, пригосницького, соц.-психол., філос., сатир. романів, досить близький до роману-смієвній хроніці. По суті, ідея виховання є одним з провідних і формотворчих моментів нов. європ. роману взагалі.

Гене́за Р.в. також досить складна. Тема виховання людини, становлення особистості, вибору життєвого шляху наявна в л-рі з давн. часів. З од. боку, сакральні книги всіх часів та народів (Біблія, Веди, Авеста, Коран), з ін. - світська л-ра, починаючи з шумерського епосу про Гільгамеша, давньоєгип. "Повчань Птахотепа", "Кіропедії" Ксенофонта - всі вони так чи інакше порушують проблему виховання. Книга Еклезіаста, "Сповідь" Августина Блаженного, "Історія моїх бідувань" (XII ст.) П.Абеляра (свого роду прообрази Р.в.) лягли в основу христ. виховання європ. Сер-віччя. Світську освіту і виховання складали т.зв. сім вільних мистецтв (граматика, діалектика, риторика, геометрія, арифметика, астрономія, музика), якими повинен був володіти лицар нарівні зі знанням кодексу лицарської честі: покора сузерену, захист принижених та скривджених, поширення христ-ва тощо. В той же час формується куртуазний ідеал: культ прекрасної дами, вірне їй служіння, втілений пізніше в лицарському романі та куртуазній ліриці (пор. виховання Трістана, Ланселота, Парцифалья). Паралельно на Сх. формується подібний ідеологічний комплекс: так в Японії основи виховання самурая отримали назву бусидо - "шлях воїна".

В добу **Відродження** ідея виховання набуває дещо ін. характеру, домінує думка про т.зв. школу життя, через яку повинна пройти людина, причому наголошується не на суворих правилах та догмах, а на вільному наслідуванні природи та здоровому глузді. Показова кн. Ф.Рабле "Гаргантюа і Пантагрюель", де автор протиставляє догматику сер.-вічч. виховання нов. вільним принципам формування особистості свого героя, афористично вираженим в знаменитому гаслі Телемаха ("Роби, що хочеш"). XVII ст. переважно ставить виховання в суворі рамки наслідування законів честі, підлягання особистого інтересу державному благу (класицизм), або ж повернення до христ. етич. норм (бароко). Думка про виховання ідеального монарха і вірного васала надихає П.Кальдерона ("Життя — це сон"), П.Корнеля ("Сід"), Ф.Фенелона ("Пригоди Телемаха"). З ін. боку, в низовому бароко, в пікаресному романі проблема самоствердження особистості поставлена в залежність від конкретних життєвих умов та обставин, в яких опиняється герой "Гузман із Альфараче" Матео Алемана, "Кульгавого біса" Велеса де Гевари, "Сімплісіссімус" Г.Гриммельсгаузена.

Проте поява Р.в. в суч. розумінні пов'язана з добою Просвітництва, коли з од. боку створюється саме поняття "приватної" людини, яка самостійно осмислює своє буття поза кастовими, становими,

корпоративними рамками, а з ін. - формується ідея виховання як цілеспрямованого формування особистості. Визначальну роль тут відіграв "Досвід про людський розум" Д.Локка, де автор представляє людський розум як *tabula rasa* - чисту дошку, на якій досвід пише свої письмена, а також педагогічні праці Ж.Ж.Руссо та І.Г.Песталоцці. Перші Р.в. з'являються в Німеччині, це "Агатон" (1766) К.М.Віланда, "Історія життя Тобіаса Кнаута" (1776) І.К.Вещеля, "Мандри Принца Штернбальда" (1798) Л.Тіка, "Гіперіон, або Відлюдник в Греції" (1799) Й.Гельдерліна, діалог Й.В.Гюте про Вільгельма Майстера (1796, 1829), "Генріх фон Офтердінген" (1802) Новалиса, "Титан" (1803) Жан Поля, "Зелений Генріх" (1855) Г.Келлера, "Бабіне літо" (1857) А.Штіфтера, "Голодний пастор" (1864) В.Раабе. Суттєву роль в формуванні Р.в. відіграла "Історія Тома Джонса, знайди" (1749) Г.Філдінга, в якій переплелися елементи шахрайського та сімейного Р.в., а також "Життя та роздуми Трістрама Шенді" (1767) Л.Стерна, де автор іронічно переосмислив самі принципи побудови Р.в.

Теор. основи Р.в. були глибоко досліджені М.Бахтіним, який визначив його специфічні особливості та відмінності від ін. романних форм. Сюжет Р.в. будується не на відступі від нормального і типового ходу життя, а саме на основних та неминучих, як правило, моментах усього життєвого шляху: народження, дитинство, роки навчання, шлюб, влаштування життєвої долі, праця та справи, смерть. Звідси домінування біографічного часу над іст., його циклічність, прискореність або сповільненість залежно від етапів життєвого шляху, які Л.Толстой визначив так: "Чотири епохи розвитку - дитинство, отрочество, юність, молодість". Саме ці етапи в розвитку особистості найчастіше розглядаються в Р.в., переважно він завершується моментом становлення героя в сусп-ві та знаходженням внутр. гармонії, що майже збігається з періодом зрілості. Отже суттєвою характеристикою Р.в. є біографічний час, який на відміну від казкового та авантюрного, цілком адекватний реальному, але не завжди зіставлений з іст. віхами, водорозділом в ньому служать покоління.

Важливою особливістю Р.в. є трактування людського характеру. В попередніх Р.в. різновидах романного жанру характер людини, його зміни та становлення не ставали сюжетом. У Р.в. характер героя набуває сюжетного значення. У зв'язку з цим М.Бахтін виділяє такі підтипи Р.в.: 1) циклічний - шлях людини від дитинства через юність і зрілість до старості з розкриттям усіх суттєвих внутр. змін в характері та поглядах людини, які відбуваються в ній зі зміною її віку; 2) певний типовий шлях становлення людини від юнацького ідеалізму та мрійливості до зрілої тверезості та практицизму. Цей шлях може ускладнюватися різними ступенями скепсису та резіт'яції. Зовн. світ виступає як школа, досвід, що через них повинна пройти кожна людина. Цей тип представлений клас. романом виховання 2-ої пол. XVIII - поч. XIX ст. (Віланда,

Вецель, Гьоте); 3) біографічний (автобіографічний) тип. Циклічність тут не наявна, становлення здійснюється в біографічному часі, воно проходить через неповторні індивідуальні етапи і є наслідком сукупності життєвих умов та подій, що змінюються, діяльності та роботи ("Том Джонс" Філдінга, "Девід Копперфілд" Діккенса); 4) дидактико-педагогічний роман, в основі якого лежить педагогічна ідея, що розвивається протягом усього сюжету або входить в нього як вставний елемент ("Кіропедія" Ксенофонта, "Еміль" Руссо, елементи у Рабле та Гьоте); 5) найбільш складний та суттєвий тип. Становлення людини в ньому розглядається в нерозривному зв'язку з іст. становленням. В попередніх 4-х типах становлення здійснювалось на нерухомому тлі світу, людина формувалася, розвивалася, змінювалася в межах однієї епохи, світ вимагав від людини відомого пристосування до нього, але сам не змінювався. Інакше в таких романах, як "Гаргантюа і Пантагрюель", "Сімпліссімум", "Вільгельм Майстер", де процес становлення героя розвивається на тлі становлення самого світу. Герой не всередині епохи, а на зламі двох епох, в точці переходу від однієї до другої. В такому романі особливої гостроти набувають проблеми дійсності та можливостей людини, свободи та необхідності, творчої індивідуальності. Д.Затонський пропонує ін. класифікацію Р.в., виділяючи 2 типи в залежності від еволюції особистості: 1) "роман кар'єри" - негативна еволюція особистості, досягнення успіху ціною втрати моральних якостей ("Червоне і чорне" Стендаля, "Втрачені ілюзії" О.Бальзака, "Ярмарок суєти" В.Теккеря, "Любий друг" Г.Мопассана, "Геній", "Сестра Керрі" і "Американська трагедія" Т.Драйзера, "Сильні світу цього" М.Дрюона тощо); 2) позитивна еволюція особистості ("Вільгельм Майстер" Гьоте, "Уверлі" В.Скотта, "Девід Копперфілд" і "Великі сподівання" Діккенса, "Пенденніс" Теккеря).

Суттєвою є типологія героя Р.в., яка значною мірою зумовлює проблематику, перипетії, тональність, стиль Р.в. Серед численних героїв Р.в. можна виділити низку характерних типів: "геній" (митець, вчений), "сер. герой", "маленька людина", "кар'єрист", "дивак", "сторонній, гурон" (наївний), "бунтар", "конформіст" тощо. Типологія зумовлює і характер мети, до якої прямує герой Р.в. Можна виділити два орієнтири: 1) спрямованість до ідеалу, який втілюється або в залученні до світу мист-ва або в соц. радикалізмі, або ж в ескепізмі, втечі від суспільства; 2) матеріальне та честолюбне задоволення, яке здійснюється через перехід на вищий шабель соц. ієрархії. Важливий і шлях, засіб досягнення мети: це або бунт, або еволюція, конформізм.

Т.ч. Р.в. вводить у л-ру проблему моделі поведінки особистості в залежності від зовн. та внутр. чинників. У найзагальнішому вигляді вона може бути представлена в такий спосіб: втрата цілісності та наївно-гармонійного дитячого світосприйняття, потім пошук цієї цілісності вже

на більш високому рівні через гармонізацію почуттів та розуму, особистої та сусп. свідомості та підсвідомості і, врешті-решт, здобуття істинного "Я" і справжнього місця в житті. При цьому героєві доводиться пройти через терни випробувань (втрати ілюзій, соц. несправедливість, інтелектуальна та фізична нерівність, расові, нац., класово-станові відмінності, рел.-моральні протиріччя, лицемірство сусп-ва, проблема "батьків та дітей" аж до питань статі і психоаналітичних комплексів). Інакше кажучи, вельми важливим в Р.в. є мотив ініціації, не випадково М.Бахтін запроваджує ще одне визначення: "роман випробувань". Свого роду Р.в. є "Злочин і кара", "Підліток" Ф.Достоевського, "Нудота" Ж.П.Сартра, "Стронній" А.Камю, "Під сіткою" А.Мердок.

Вельми суттєву роль в порушенні та вирішенні проблем Р.в. відіграють автобіографічні моменти, дитячі та юнацькі травми і фрустрації автора. Письменник нерідко прагне позбавитись болісних і тяжких спогадів, довірлячи їх паперові, причому в залежності від нац. літ. традиції вони фіксуються з більшою чи меншою мірою відвертості (відвертіше у франц. л-рі, більш завуальовано в англ. та рос.). Т.ч. очевидною є безсумнівна близькість Р.в. та біографічного роману.

Жанр. природа Р.в. визначила досить стійку сюжетну схему з трьох складових частин: 1. Дитинство (іноді - родовід героя) та отроцтво; 2. Роки навчання і роки мандрів; 3. Самовизначення героя. Відповідні і елементи сюжетної структури Р.в.: хибні погляди та помилки при виборі друзів, обранні професії, життєвих орієнтирів, розчарування в коханні, у сталих trad. цінностях, інтелектуальні та моральні крайнощі, в яких він випробовується на міцність. Адекватна й форма оповіді - розмірена, повільна, хронологічно послідовна нарація про події, яка нерідко складається з 3-х, 4-х і більше частин і більшою мірою відповідає жанр. специфіці повісті ("Дитинство", "Отроцтво", "Юність" Л.Толстого; "Дитинство Тьомі", "Гімназисти", "Студенти", "Інженери" Н.Гаріна-Михайловського; "Гімназист", "Семестр втраченого часу", "Роки змушніння" Ю.Брезана; "Повість про життя" (6 кн.) К.Паустовського; "Жан-Крістоф" (10 кн.) Р.Роллана, "Хроніка сім'ї Паск'є" (10 кн.) Ж.Дюамеля та ін.)

Показова антропонімія Р.в. Не раз у назву виноситься ім'я гол. героя ("Вільгельм Майстер" Гьоте, "Обломов" І.Гончарова, "Мадам Боварі" Г.Флобера, "Мартін Іден" Д.Лондона тощо), або ж родові ім'я ("Будденброки" Т.Манна, "Сага про Форсайтів" Д.Голсуорсі, "Сім'я Тібо" Роже Мартен дю Гара, "Люборазькі" А.Свидницького, "Діло Артамонових" М.Горького).

Нерідко підкреслюється мотив мандрів по життю та втеча з батьківського дому. ("Шлях всякої плоті" С.Батлера, "Найдовша подорож" Е.Форстера, "Початок шляху" А.Сіліттоу, "Шляхи свободи" Ж.-П.Сартра, "Додому повернення

немає" та "Подивись на свій дім, ангеле" Т.Вулфа, "Повернення додому" Ч.П.Сноу), або ж труднощі цього шляху ("Тягар пристрастей людських" С.Моєма, "Велике терпіння" Клавеля). Trad. використання слова "життя", іноді із зазначенням тривалості періоду, що описується ("Життя" Г.Мопассана, "Життя Клима Самгіна (Сорок років)" М.Горького) або ж конкретизація відображуваного періоду ("Дитинство" М.Горького, "Дитинство Микити" О.Толстого, "Дитинство" П.Вайана-Купор'є), нарешті, ідеально відповідає специфіці жанру назва роману Г.Флобера "Виховання почуттів".

Дуже важливу роль відіграє речовий світ: просторові позначення, географічні назви, краєвиди, інтер'єр, портрет, опис одягу, речей, їжі, які виконують не тільки конкретно-відображальну функцію, але є знаками, символами певних життєвих настанов та цінностей, способу життя (мотив шляху, образ дому, саду, моря, міста, села тощо).

Все вищезазначене підводить до висновку про типол. близькість Р.в. і роману-сімейної хроніки. Розмежувати ці романи різновиди не завжди можливо, сімейна хроніка майже завжди є Р.в., але Р.в. не завжди - сімейна хроніка (в цьому випадкові іноді використовується термін "роман одного героя" - "Червоне і чорне" Стендаля).

Стиль Р.в. відображає тенденцію до ліризації, підсилення особистого начала в його розвитку: якщо в XIX ст. домінувала оповідь від 3-ої особи, то в XX ст. автор не раз зливається з героєм. Різна також доля автор. втручання в розповідь, аж до повного його усунення. Друга важлива тенденція в XX ст. полягає в переміщенні центру тяжіння розповіді із сфери зовн. подієвості в область свідомості та підсвідомості ("Портрет митця замолоду" Д.Джойса, "В пошуках втраченого часу" М.Пруста).

В цілому ж Р.в. в XX ст. продовжує плідно розвиватися, звертаючись до trad. сімейно-етич. та педагогічної проблематики ("Сім'я Буссардлів" Ф.Еріа, "Сильні світу цього" М.Дрюона, "Сім'я Резо", "В ім'я сина", "Подружнє життя" Е.Базена, "Сім'я Еглет'єр" А.Труая, "Деніел Мартін" і "Подруга французького лейтенанта" Д.Фаулза, "Ловець у житі" Д.Селінджера, "Кентавр", "Ферма", "Кролику, тікай!" Д.Апдайка, "День восьмий" і "Теофіл Норт" Т.Уайлдера та ін.). В той же час Р.в. значно оновлює проблематику і арсенал худож. засобів. Прагнення усвідомити траг. катаклізми XX ст. характерне для З.Ленца ("Урок німецької мови"), Д.Нолля ("Пригоди Вернера Хольта"), Г.Бьолля ("Груповий портрет з дамою"). Глибока філософічність пронизує Р.в. Т.Манна ("Чарівна гора", "Доктор Фаустус"), Г.Гессе ("Гра в бісер"). Елементи гротеску і жанр. пародіювання притаманні романові Г.Грасса "Бляшаний барабан".

У сх. л-рах зразки Р.в. присутні в тв. кит. письменника Лао Ше ("Чотири покоління однієї сім'ї"), японця К.Ое ("Молодь, що спізналася") та ін.

Особливе місце посідає Р.в. в л-рі радянського періоду. Принцип виховання був одним з наріжних каменів теорії соцреалізму, проте функції Р.в. в ньому значно звужувалися. Широта світоглядних проблем, така характерна для клас. Р.в., зводилася до показу процесу формування т.зв. нової людини, світогляд якої був обмежений строгими ідеологічними рамками. Складність та багатогранність людських стосунків підмінялися антиномією "свій-чужий", загальнолюдські моральні принципи заперечувалися в ім'я революційної та соц. державної користі. Характерним зразком Р.в. радянської епохи стала книга М.Островського "Як гартувалася сталь", а також численні сімейні цикли ("Журбіни" В.Кочетова, "Строгови" Г.Маркова, "Сім'я Шилгалісів" Й.Марцинківчуца, "Сім'я Зітарів" В.Лаїса тощо). Однак поряд з явно заідеологізованими тв., в цей період створювалися зразки Р.в., які мали безперечну худож. вартість і були вільні від ідеологічних догм. В укр. л-рі - це трилогія Ю.Смолича "Наші таємниці", "Дитинство", "Вісімнадцятиріччя", роман І.Вільде "Сестри Річинські".

Юрій Попов

РОМАН-ЕПОПЕЯ — епіч. жанр, який структурує в собі ознаки роману та епопеї і містить настанову на всеохоплююче осмислення життя в його іст. розвитку. Термін, поняття та концепцію Р.-е. увів у наук. обіг укр. вчений О.Чичерін.

Як епопея новітнього часу цей жанр виникає та періодично актуалізується у т.зв. перехідні періоди історії, коли всі усталені форми нац. співжиття розвалюються та стають надбаням "доби минулої", а зміст "доби нинішньої" ще тільки починає формуватися (клас. зразком такого періоду було становлення буржуазного світопорядку у Європі). Це приводить до усвідомлення нацією того, що "розпався зв'язок часів" (Шекспір). І таке історизоване самопочуття колективу з неминучістю формує низку проблем, що пов'язані з майбутньою долею нації, її здатністю до подальшої життєдіяльності. Для вирішення цих універсальних за характером та трудомістких за масштабністю проблем Р.-е. не може обмежуватись тими чи ін. тематичними зрізами і повинна прагнути "осягти неосяжне", охопити своєю надмірною гносеологічною ініціативою всі сфери людського життя (соц., ідеологічну, інтелектуальну, моральну тощо). У своїй ідеальній настанові Р.-е. зобов'язується продемонструвати всі моделі колективної поведінки (від побутової до героїчної), усі варіанти життєбудівництва, усі форми людських взаємостосунків, усі trad. мотиви та перипетії людського існування, усі алгоритми долі, усі природні цикли становлення характеру та ін. і це прагнення "охопити все" (Л.Толстой) пояснює значний обсяг тв. цього жанру та їх невелику кількість у світ. л-рі. Але в епоху, коли "все перевернулося і тільки укладається" (Л.Толстой), синтетичний огляд життя є не тільки самометою, а проридкований іст. необхідністю піддати всі

людські реалії вартісні перевірки, розщепити їх на рудимент минулого та ген майбутнього. Вирішення цього надзавдання вимагає екстремальної ситуації, яка дозволила би виявити за об'єктивною видимістю існування стійкі архетипи людського спілкування та життєвої поведінки. Найчастіше в ролі такої пограничної ситуації виступає війна у прямому, так би мовити, батальному значенні цього поняття, війна, яка вимірює все життєве розмаїття двома параметрами - життям та смертю. Внаслідок такого експерименту виникає усвідомлення того, без чого можна обійтись, що є іст. минулим, а без чого не можна обійтись, що виявляється визначальною парадигмою колективного буття. Так актуалізуються патріархальні цінності - вітчизна, родина, дім та ін., які охоплюються єдиним символічним поняттям - "мир", оскільки містять у собі орієнтацію на загальнолюдську згоду, котра девальвується перехідним періодом з характерним для нього нац., соц., ідеологічним тощо егоїзмом, що призводить до війни усіх проти всіх. У цьому пізнанні "величі повсякденного життя" (О.Чичерін) і міститься етико-педагогічний пафос Р.-е. як жанру.

Патріархальне ядро життя, яке дозволяє авторові діагностувати суч. йому дійсність, стає тим аксіологічним критерієм, який пронизує всю сюжетно-образну фактуру Р.-е., його, як пише О.Чичерін, "внутрішні масштаби". Ця ідея випробування "романного" світу "епічним", "сьогочасної історії" (А.Франс) - міфологізованою пам'яттю зумовлює композиційне мислення Р.-е., основоположною фігурою якого є антитеза. Якщо "відцентровий" роман характеризується відчуженням, конфліктом і навіть бунтом проти патріархального світоустрою, включаючи і мов., у чому власне і міститься його ідеальна жанр. суть, то Р.-е., навпаки, притаманна консервація цього світоустрою, його легендаризація аж до надання йому значення "золотого часу", нац. утопії минулого з її відгородженістю від іст. хронотопа. Звичайно, в кожному конкретному зразку Р.-е. доза романного та епопейного, а також ступінь структурної напруги між ними різні, що у кінцевому рахунку пов'язано із змістом автор. задуму, але саме їх єдність як єдність протилежностей зумовлює худож. цілісність Р.-е.

Визначальним жанроутворюючим фактором Р.-е. є образ автора. На відміну від роману, в якому він (Чехія) характеризується принциповою тенденційністю, образ автора в Р.-е. деперсоніфікований, що проявляється як у його прагненні до сюжетного самоусунення, так і в дистанційованому ставленні до зображуваного, за якого все в житті - від його "вічних начал" до хронотопних деталей - має рівноцінне значення й тому заслуговує на детальну увагу, яка пояснює неквапливий характер оповідного темпоритму. З цього погляду можна кваліфікувати Р.-е. як найбільш репрезентативний жанр епіч. роду. Однак все ж не можна відмовити авторові Р.-е. в ідеологічній зацікавленості, яка міститься у його

патріархальному погляді на те, що відбувається. І це самоототожнення автор. світобачення з загальнонар. надає Р.-е. значення літ. пам'ятки нац. свідомості.

До тв., що безумовно відповідають жанр. концепції Р.-е., належать "Дон Кіхот" М.Сервантеса, "Гаргантюа і Пантагрюель" Ф.Рабле, "Війна і мир" Л.Толстого, "Тихий Дон" М.Шолохова, "Слава і хвала" Я.Івашкевича та ін. Однак структурна гнучкість Р.-е. дозволяє помічати його жанрові властивості і в романах з настановою на універсальне охоплення іст. досвіду людини (напр., "Брати Карамазови" Ф.Достоевського, "Людська комедія" О.Бальзака, "Розгром" Е.Золя, "Чарівна гора" Т.Манна, "Жан Крістоф" Р.Ролана, "Сага про Форсайтів" Д.Голсуорсі, "Пригоди бравого вояка Швейка" Я.Гашека, суб'єктивна епопея М.Пруста "У пошуках втраченого часу", лірич. епос Т.Вулфа у 4-х книгах: "Поглянь на дім свій, янголе", "Про час та про Ріку", "Павутиння та скала", "Додому немає вороття", трилогія К.Федіна "Перші радощі", "Незвичайне літо", "Вогнище", трилогія М.Стельмаха "Велика річка", "Кров людська — не водиця", "Хліб і сіль", трилогія У.Самчука "Волинь" та ін.

Борис Іванюк

РОМАН У ВІРШАХ — ліро-епіч. жанр. сюжетно розгорнута лір. оповідь у вірш. формі.

Однією з найважливіших структурних ознак Р. у в. є образ автора, що дає підставу деяким фахівцям вважати його гол. героєм тв. Безпосередньо деміургічна, хоча й не завжди персоніфікована присутність автора в худож. реальності тв. власне і надає Р. у в. властивості лір. роду, а настанова на оповідність зумовлює його епічність. Це, по-перше, відрізняє Р. у в. від віршованого роману, який, незважаючи на мов. форму, все ж залишається тв. епіч. орієнтації, хоча практично вирізнити ці дві жанр. модифікації досить важко, а по-друге, зближує його з **поемою**, особливо лір. Але, на відміну від останньої, події у Р. у в. мають не епізодичний, а достатньо розгорнутий у сюжетному відношенні характер.

Історія жанру досить тривала (напр., сер-віч. анонімний тв. "Флуарі Бланшефлер", "Роданфа і Досікл" Феодора Продрома, "Повість про Дросілу та Харікла" Нікіти Євгеніана (обидва впереміш з **прозою**) - візант. поетів XII ст.), але найбільш показовим він був для **романтизму**, позаяк цей літ. напрям навмисне орієнтувався на модернізацію жанр.-родової нормативності класицизму.

До Р. у в. належать: "Дон Жуан" Дж.Н. Г.Байрона (Англія), "Пан Тадеуш" А.Міцкевича (Польща), "Цигани" К.Махи (Чехія), "Євгеній Онегін" О.Пушкіна, "Свіжий переказ" Я.Полонського, "Поезія та проза життя. Шоденник дівчини" Є.Ростопчіної, "Пушторг" І.Сельвинського, "Спекторський" Б.Пастернака, "Колобови" В.Саянова (Росія), "Безсмертя" М.Бажана, "Океан" та "Для сонця

шестикрилик" В.Барки, іст. роман. "Скелька" Г.Багряного, "Молодість брата" Л.Первомайського, "Поліська трилогія" О.Підсухи, "Емігранти" М.Тарновського, "Марусь Чурай" та "Берестечко" Л.Костенко, "Слов'янський острів" Л.Горлача (Україна), "Симон-музикант" і "Нова Земля" Я.Коласа (Білорусь), "Перед зорею" А.Токомбаєва (Киргизія), "Мої земляки" Б.Шінкуби (Абхазія), "Родина Апмана" П.Хузангая (Чувашія), "Пісні-фантазії" Дж.Беррімана (США) та ін.

Борис Іванюк

РОМАНЕТО (від італ. *romanello* - мал. роман)

- 1. Різновид оповідної **прози**, що існує у чес. лірі як особливий жанр; творцем цього жанру був Я.Арбес (1840-1914). Він уперше, на пропозицію Я.Неруди, словом Р. визначив жанр. специфіку свого "Святого Ксаверія" (1873).

2. У ХХ ст. це слово як літ.-знавчий термін увійшло до виданих чес. мовою наук. праць, довідників та словників. Це жанр. найменування вживають чес. письменники та літ.-знавці для позначення гостросюжетних (інколи - фантаст.) тв., у сюжеті яких має місце мотив таємниці; за обсягом тексту Р. належать до сер. епіч. форми, чії межі простягаються від вел. новели до мал. роману; навіть у тих Р., які за обсягом тексту наближаються до романів, раціональне висвітлення ірраціональної ситуації через розкриття таємниці спричиняє появу несподіваних фіналів, що споріднює його з жанром **новели**.

Віктор Зінченко

РОМАНС (ісп. *romance* від пізньолат. *romanice*

- "по-романськи") - ліро-муз. жанр, що об'єднує тв., ритміко-синтаксична та строфічна структура яких орієнтована на створення наспівної інтонації переважно елегантного характеру.

Специфіка цього жанру вимагає складних засобів виразності й тонких зв'язків слова й музики. В Р. мелодія більш деталізована, ніж у пісні, вона тісно пов'язана з віршем, відображаючи не тільки заг. його характер, тип **строфи**, поет. розмір, але і окр. поет. образи, їх розвиток і зміну, ритмо-інтонаційний малюнок окр. фраз Р. - жанр, менш демократичний, ніж **пісня**. Почуття його **ліричного героя** мають характер індивідуальний; часто вони розкривають внутр. світ автора-оповідача. Тут поет. думка, що проникає в саму суть людських відносин, нерідко фіксує найдрібніші зміни настроїв, почуттів, що співвідносяться з тонкою худож. оздобленістю вірша. Кожний рядок набуває особливого словесно-образного малюнку і пронизується неповторною, тільки їй притаманною тональністю, котра, в свою чергу, зумовлена "худож.-психол. завданням, що здійснюється в єдності прийомів стилю" (В.Жирмунський). Р. як сольний лір. тв. об'єднав у собі риси таких жанрів, як літ. пісня — **балала, елегія, баркарола, сонет**, романси в танцювальних ритмах, драм. монологах та ін., що сприяло розвитку й поезії, і музики.

Термін Р. виник у сер. віки в Іспанії, мову якої тоді часто називали романською, тому Р. означає буквально - по-романськи, тобто по-іспанськи. Саме в Іспанії в XII-XIV ст. в творчості мандрівних співаків-оповідачів (хугларів) затвердився незвичний пісенний жанр, який виконувався під гітару одним, зрідка двома солістами. Р. називали світську (побутову) на рідній ісп. ("романський") мові, а не на лат., прийнятий в церк. співі. Зб. таких пісень, почасти об'єднані спільним сюжетом, мали назву **романсеро**. Ці сюжети були часто пов'язані з епізодами боротьби проти маврів-завойовників, являючи собою мовби фрагменти епіч. поем, ширше - нар. епосу. **Традиції** романсеро зберіглися і в ХХ ст., напр., "Циганське романсеро" Ф.Гарсія Лоркі.

З Іспанії (Л.де Вега, Гонгора) Р. як літ. жанр перейшов в поезію ін. країн. Термін Р. почав означати, з од. боку, поет. жанр: особливо наспівний лір. вірш (а також вірш, що призначений для виконання в муз. супроводі), а з ін. — жанр вокальної музики.

Ще в XVI ст. в Іспанії, зближуючись з нар.-побутовою та придворною поезією, збагатившись рисами інтимної, любовної лірики, поняття Р. набуло більш заг. значення; ним почали називати тв. любовного, жартівливого або сатир. змісту з інструментальним супроводом. В тому ж значенні це поняття почало застосовуватись у Франції разом із спорідненим поняттям *Chanson* (пісня) в XVIII ст. і на поч. XIX ст. Згодом його замінило поняття *melodie*, яке ввів Г.Берліоз як жанр. позначення вокального тв. з супроводом. В деяких країнах Р. і пісня позначались одним словом: нім. мовою - *Lied*, англ. - *song*. У нім. музиці найвідоміші Р. Ф.Шуберта.

У XVIII ст. Р. із Франції (Ш.Мільвуа, Е.Парні) потрапив до Росії, де дещо змінилась його тематика і поет. структура. Назву Р. спершу мали вокальні твори, написані на франц. текст (хоча б і рос. композиторами). Романси з текстом рос. мовою називали "рос. піснями". На відміну від ширшого поняття пісні, що містила в собі тв. нар. і професійної композиторської творчості, сольні та хорові, з супроводом і без нього, під Р. розуміли сольну пісню з обов'язковим інструментальним супроводом. Порівняно з піснею, в Р. використовувались переважно складніші засоби виразності муз. композиції. Намагання передати в музиці інтонації поет. мови привело до створення Р. декламаційного типу, прагнення відобразити мінливість поет. образів і лір. настроїв привело до використання різноманітних форм, складніших, ніж проста куплетна форма, що характерна для пісні.

Міське музичування поч. XIX ст. стало тим середовищем, в якому виникла в Росії і в Україні пісня нов. романсового типу. В ній можна виділити два види: побутовий, майже не відмінний від пісень з супроводом, Р. із заг. елегантною мрійливістю або буйно веселою окрасою мелоса та індивідуалізований Р., який виникає під іноземним впливом (італ. оперна кантілена, сентиментальний

франц. Р., пісеньки нім. зінгшпіля і в якому відбувається вже повне поглинання пісенних нар. елементів зх.-європ. мелодією. Крім власне муз. чинників, Р. завжди відчував на собі вплив поет. культури, зокрема її жанр.-стильових особливостей. Напр., в період **сентименталізму** з'являються Р., які і за змістом, і за формою відповідають заг. характеристикам цього літ. напрямку. Вони оздоблені меланхолією, яка зумовлена розлукою або нерозділеним коханням і пронизує весь стил. лад тв., а також мають ознаки нар.-поет. творчості. Вел. популярністю користувалися такі Р., як "Стогне сизий голубок", написаний І.Дмитрієвим і Ф.Дубяньським, "Ой, не ходи, Грицю", легендарним творцем якого вважається Маруся Чурай та ін. Особливої ваги набув Р. у **романтизмі**, зокрема, рос. поряд з такими жанрами вокальної лірики, як **балада**, **елегія**, гусарські пісні тощо (В.Жуковський, О.Пушкін, М.Лермонтов, Є.Баратинський, Ф.Тютчев та ін.). Ця традиція була продовжена М.Кольцовим, М.Огарьовим, А.Фетом, І.Нікітіним, І.Тургенєвим, А.Майковим, О.К.Толстим та ін., на вірші яких писали М.Глінка, О.Даргомижський, М.Мусоргський, О.Бородін, М.Римський-Корсаков, П.Чайковський, С.Рахманінов. На поч. XX ст. клас. доба рос. Р. завершилася і він зазнав впливу символістської поезії, особливо чутливої до музичності худож. мислення, зокрема, в слові ("Сіре платячко" С.Прокоф'єва на сл. З.Гіппіус, "Недотикомка сіра" М.Гнесіна на сл. Ф.Сологуба та ін.). Репертуар літ. Р. поповнився в XX ст. і тв. С.Єсеніна, А.Ахматової, М.Цветаєвої, Б.Ахмадуліної, А.Вознесенського та ін. поетів.

Загалом, розвиток европ. Р. в XX ст. являє собою досить складну картину. Поряд із продовженням традицій XIX ст. виникає проблема синтезу музики і поезії. Створюється навіть нов. жанр камерно-вокального твору - "вірш з музикою" або "музика до віршів". На нов. основі, без спирання на традиції оперної декламаційності, вирішується в Р. проблема музичномов. декламації. Щоб максимально наблизитись до інтонацій природної мови, композитори звертаються до текстів, що написані вільним віршем і навіть прозою (К.Дебюссі - "Пісні Білітис", Прокоф'єв - "Гидке каченя", використовують вільно інтонований музичний говор ("Sprechstimme, Sprechgesang") - цикл А.Шьонберга "Місячний Геро"). Поезія й музика в цей час, йдучи назустріч одне одному, мають спільну точку зіткнення в **ліриці**. Поезія оцінюється насамперед з "точки зору музики". Критерій музичності стає одним з гол. З ін. боку, вміння композиторів "чути текст", увага до слова, чутливість і тонкість розкриття особливостей вірша стають критерієм оцінки вокальної музики.

Щодо укр. Р., то він через посередництво лірики Т.Шевченка зазнав глибокого впливу нар.-пісенної творчості. На слова Шевченка було написано багато Р.: "Нащо мені чорні брови" (муз. М.Маркевича), "Дума" (муз. Б.Підгорецького), "Ой маю, маю я оченята" (муз. Б.Сокальського) та ін., біля трьох десятків Р. на слова Кобзаря створив

Вл. Заремба, який, до речі, є автором відомого (на слова М.Петренка) Р. "Дивлюсь я на небо". Неможливо уявити собі укр. Р. і без таких імен, як Л.Глібов, Є.Гребінка, Леся Українка, І.Франко ("Ой ти, дівчина", "Як почуєш вночі"), О.Олесь ("Опівночі айстри в саду розвіли", "Співають, плачуть солов'ї"), А.Малишко ("Ми підем, де трави похили"), Розв'їт укр. клас. Р. пов'язаний з іменами М.Лисенка та його послідовників (К.Стеценка, Я.Степового та ін.). В романсову скарбницю ввійшли тв. Лисенка на слова Франка ("Місячокнязю", "Розвійтеся з вітром" та ін., всього шість), на сл. Шевченка ("Ой, одна я, одна, як билиночка в полі"), на сл. Г.Гайне (всього чотирнадцять); тв. Степового на сл. А.Самійленка, цикл Р. "Барвінки" на сл. Шевченка та Лесі Українки тощо.

Характер і стиль укр. Р. своєрідно відтворив Глінка, який, перебуваючи на Україні, написав на слова укр. поета-романтика В.Забіли дві "малоросійське пісні": "Гуле вітер вельми в полі" та "Не шебечи, соловейку".

Таїсія Кириловська

РОМАНТИЗМ (фр. *romantisme*) — напрям у европ. та амер. літ-рах та мист-ві кін. XVIII — 1-ої пол. XIX ст. До пізніших явищ літ. процесу поняття Р. застосовується на основі досвіду його найвищого етапу в 1-й пол. XIX ст. Ін., розширене типол. розуміння терміну в працях окр. учених (Л.Тимофеев та ін.) представляє Р. як тип творчості, відмінний від реаліст., який відтворює життя у формі самого життя. Сам термін виник від слова "**роман**", яке утворилось від назви лірич. та героїч. пісні в Іспанії — **романсу**. У XVII ст. виникає епітет "романтичний" (фр. *romantique*), який характеризує авантюрний та героїчний сюжети роман. мовами.

У кінці XVIII ст. в Німеччині та на поч. XIX ст. у Франції, Італії, Польщі, Росії термін Р. стає назвою худож. напрямку, який протиставляє себе **класицизму**. Він розвинувся як розчарування в буржуазній цивілізації, з її нов. конфліктами та бездуховністю. На противагу нівелюючому "розумові" романтики проголосили самоцінність і суверенність особистості митця, творчу свободу. У своїх ідеалах вони звертались до світу природи, релігії, історії та фольклору, життя нецивілізованих народів. Р. протиставляв класицистському принципіві "наслідування природи" творчу активність митця, виводив реального світу. Розлад між ідеалом та дійсністю набуває в Р. неабиякої гостроти та напруження, що складає суть так званого романт. досвіду.

У визначенні Р. як системи худож. принципів не існує чітких лаконічних формулювань. Поняття це розвивалося та уточнювалося в історії естет. та літ.-знавчої думки. До філос. засновків Р. відносять теорію піднесеності у мист-ві І.Канта, уявлення Й.Фіхте про свободу митця, який панує над дійсністю. З цього романтики виводили положення про романт. іронію, вимогу свободи крит. ставлення до світу. Ідейний вождь нім. Р.

Ф.Шеллінг (1775-1854) утверджує продуктом худож. творчості дещо чудове, "деяку безмежність", верховенство духу над матерією.

Першими теоретиками Р. в л-рі були нім. філологи бр. А. і Ф.Шлегелі. У "Критичних фрагментах" (1797) Ф.Шлегель розвиває концепцію "романт. іронії", настрою, який з висоти оглядає всі речі, постійно вивисуючись над всім обумовленим. Розглядаючи поезію Р. в процесі іст. становлення, він бачив у ній не стільки відтворення, скільки перетворення дійсності, вважав "ядром", центром поезії міфол. джерела. А. Шлегель у "Берлінських читаннях" (1801-1804) вперше пов'язав мист-во Р. із Сер-віччям, христ. міфологією, висунув значення фантазії як чинника перетворення та індивідуального стилю як худож. системи, яка підпорядковує митця у його сприйнятті природи. У становленні Р. в Англії провідна роль належала поету і критику "озерної школи" С. Кольриджу, який розвивав учення про уявлення як найважливіший вид пізнання та прийоми емоційного впливу поезії.

Риси консервативного світогляду знайшли своє вираження у ранньому маніфесті франц. Р. — кн. Ф. де Шатобріана "Геній християнства" (1802), який є прибічником худож. зображення характерів у душі христ. релігії, сприятливої для розкриття внутр. світу людини. Висуваючи ідею двопланового мист-ва, він вважав за необхідне розташовувати над сюжетом реальних подій верхній ярус надприродного та божественного, містичних сил, які визначають людські вчинки. На ін. світоглядній основі розвивались ін. аспекти теорії Р., різноманітні течії в рамках напрямів. Певний вплив тут мала гегелівська критика Р., який втратив, на думку нім. філософа, інтерес до вел. проблем доби, впаав у суб'єктивізм. "Вільна пісня Р." в теорії та худож. практиці Г.Гайне розходиться із шлегелівським розумінням Р. Він засуджує спробу підпорядкування літ-ри христ. ідеології ("Романтика", 1820, "Романтична школа", 1833), підкреслює антибуржуазний характер Р., значення принципів реаліст. відображення життя, шекспірівської типізації, ролі франц. революції в сусп. прогресі. Близький до цієї позиції, англ. поет і теоретик П. Шеллі, який вбачав у поезії єдність соц. і природного, "надійний провісник пробудження всього вел. народу" ("Захист поезії", 1822). Близьку позицію займав його співвітчизник У.Хезліт, який утверджував значення уявлення в пошуках природної краси. Р., у розумінні Стендаля, — "мист-во давати народам такі літ. тв., які при суч. стані їх звичаїв та вірувань можуть дати їм найбільшу насолоду". Розгорнуте вираження принципи Р. одержали в передмові В.Гюго до драми "Кромвель" (1827). Серед них — показ соц. конфліктів як гол. тема, поєднання піднесення та гротеску як вираження худож. правдивості, розуміння типізації як згущення, загострення найбільш характерного. У теор. судженнях Гайне, Шеллі, Стендаля народжувались принципи реаліст. л-ри. В середині естет. системи напрямку виникали

різноманітні течії, з приводу яких в суч. літ.-знавстві немає одностайних уявлень. У їх виявленні вел. значення має порівн. і надто типол. вивчення різних варіантів Р., яке одержало широкий розвиток в Росії та деяких ін. країнах. Перший дослідник рос. Р. В.Белінський розрізняв у ньому дві різні тенденції, виділяв Р. "в душі сер. віків" та "нов. Р.". О. Пипін пояснював різницю між ними неоднаковим ставленням тривалий час панувала горьківська концепція двох різновидів Р., позначених термінами "революційний Р." (або "активний") і "пасивний" (або "реакційний", "консервативний Р."). Проте ці визначення пізніше зустріли закономірні заперечення як терміни політ. змісту. Ін. дослідники (Г.Гуковський, В.Кулешов) називали Р. декабристів громадянським, В.Жуковського та К.Батюшкова — психологічним, бр. Полєвих — демократичним, кн. В.Одоевського — ідеалістичним.

Наявність різних течій, проте, не виключає певної єдності естет. системи Р., хоча її теоретики (у першу чергу, Гюго) утверджували повну свободу митця від будь-яких нормативних обмежень, програму вільного стилю. Тут заслуговують на увагу міркування представників формального літ.-знавства, які розглядають Р. не як напрям, а як "стиль" чи "спільність прийомів". Укр. філолог О. Білецький основними рисами романт. стилю визначив "тяжіння до живописності", до метафоричності мови, зображення "фону дій" як яскравої декорації, екзотизм, автопортрет романт. героїв, різке посилення емоційного елемента ("Чергові питання вивчення російського романтизму", 1927). Серед худож. прийомів Р. характерним є нове осмислення зображуваних предметів та явищ: змішування знайомого з незнайомим, відомого з невідомим, явного з таємничим. Ін. дослідники звертали увагу на символізацію, майже міфол. узагальненість образу. Митцям Р. вдалося створити нову міфологію, образи-міфи ("Старий мореплавець" С.Т.Кольриджа, "Каїн", "Манфред" Дж.Н.Г.Байрона, "Мобі Дік" Г.Мелвілла, Квазімодо В.Гюго). М.Бахтін звернув увагу на особливий характер зображення часу у романтиків, його суб'єктивізацію, підкреслення "примарного, жахливого, непідзвітного", універсальності охоплення дійсності і творча свобода, висунулі романтиками, створювали жанр. різноманітність і вільну розробку кожного жанру. Вел. заслуга Р. у розвитку лірики. Відкриття нар. поезії, звернення до її зразків, породило багатство поет. форм. Р. висунув вел. нап. поетів: Гюго, Байрона, Шеллі, Н.Ленау, Гайне, А.Міцкевича, Ю.Словацького, О.Пушкіна, М.Лермонтова, М.Емінеску, Т.Шевченка, Ф.Шлегель оголосив провідним жанром суч. епохи роман як різновид епосу, який найбільше відповідав вимозі універсальності і охоплював різні грані дійсності.

В творчості В. Скотта, А. де Вінї, В. Гюго, Ю. Словацького народжується романтизм. іст. роман, іст. драма. У 30-40-х рр. складається романт. соц. роман (Ж. Занд, Е. Сю, Гюго). Р. відкрив для л-ри багатство фольклору (тут важливими є публікації казок, епіч. поезії та пісень), літ. пам'ятки минулого, які не отримали до цього належної оцінки, значно розширив перекладацьку діяльність. Романтики не тільки прагнули до відтворення т. зв. "місцевого колориту", але й духу різних епох та нац. культур.

Серед регіональних течій в Німеччині найбільш ранньою була школа ієнських романтиків. Їх представники Ф. Шлегель, Новалис протиставляли буржуазній цивілізації релігійність і патріархальність Сер-віччя. "Гайдельберзькі романтики" Л. Арнім, К. Brentано, бр. Грімм звернулися до фольклорних джерел, поєднуючи принципи народності, нац. самобутності з релігійністю і монархізмом. Особливе місце в історії нім. Р. належить Г. фон Кляйсту, який виразив у своїй творчості конфлікт між лююзією та суворою дійсністю; Й. Гельдерлін, який висунув тему нац.-визвольного руху, став основоположником нов. міфотворчості; Е. Т. А. Гофману, який відобразив з величезною гостротою і талантом суперечності між духом. діяльністю і матеріальним життям. Залишаючись близьким до поезії Р., Гайне і публіцист Л. Бюрне піддали рішучій критиці консервативні елементи нім. Р. В Німеччині мав місце його зв'язок з ваймарським класицизмом у шіллерівському варіанті.

Ранні представники Р. в Англії — поети *озерної школи* В. Вордсворт, Р. Сауті, Кольридж — оспівували природу як схованку від бід цивілізації, "відкидали ідею перетворення в ім'я христ. смирення". Їх сучасник Скотт переходить від поем на сер-вічні сюжети до іст. романів з соц. конфліктами, стає родоначальником справжнього історизму в л-рі. Пізніше генерація англ. романтиків — Байрон, Шеллі, Дж. Кітс — висловила протест проти феодально-монархічних установ, створила образи яскравих лір. героїв, які мали вел. вплив на європ. л-ру. У Франції Р. стає загальнонац. явищем після 20-х рр., хоча визрівання романтич. ідей і поезиї припадає на роки наполеонівської імперії. Уже в творчості Ж. де Сталь, Шатобріана, Б. Констана, П. де Сенанкура почалося осмислення принципу почуття і пристрасті, вперше виникає в європ. л-рі образ "сина віку", носія "хвороби віку" — меланхолії. У Шатобріана одержує вираження рел. утопія, прорив до "чистого мист-ва". Де Сталь, виявляє інтерес до психології "сина віку", близький до проблематики "суч. людина і світ". З розпадом наполеонівської імперії у творчості А. де Ламартіна, В. Гюго, де Вінї, А. де Мюссе, Жорж Занд, Е. Сю, Ш. Нодьє починається другий етап франц. Р. Характерною рисою його різних течій стає зв'язок з загостреною політ. боротьбою. Якщо романтизм утопії в Німеччині та Англії були віддалені від сучасності, то худож. світ франц. Р. тісно був пов'язаний з нею. Герой тут не тільки більш сучасний, але як психол. тип більш "звичайний".

Як політ. та соц. художники виступають Гюго і Жорж Занд. У творчості Ламартіна, де Вінї релігія відіграє ще значну роль.

Р. у США виникає з появою "кн. ескізів" В. Ірвінга (1820), іст. романів Ф. Купера. Використовуючи амер. та європ. фольклор. сюжети, Ірвінг у новелістиці відображає життя та звичаї пн.-сх. штатів з особливою пейзажною мальовничістю, іронічним кепкуванням з обивательського користюлюбства. Купер заклав традицію амер. іст. роману, знайшов нов. метод поєднання історії та вимислу. До зрілого Р. США належить творчість вел. романтиків Н. Готорна, Мелвіла, Е. А. По. Гостра критика у їх тв. суч. дійсності поєднувалася з пафосом демократизації у рамках романтич. світорозуміння. Готорн тяжів до символічної інтерпретації дійсності, був упевнений в тому, що сучасне зло має коріння в минулому. Провідним принципом поезиї Е. По була настанова на емоційно-психол. вплив тв. У символіці його поезії домінували природа, культура і свідомість поета. По виводив поезію з музики, зробив внесок у розробку жанрів детективної, наук.-фантаст. та психол. новели. Роман Мелвіла "Мобі Дік" (1851) зараховують до вершин амер. Р. З "китобійного" матеріалу у нього виростають соц. та філос. проблеми, крамольна істина: у Всесвіті немає вищих сил, що спрямовують життя людини, сусп-ва, народів та держав. Автор попереджав сучасників: немає закону долі, доля Америки у наших власних руках.

Р. набув широкого розповсюдження в країнах Сх.-європ. регіону. В Росії визначають три періоди його розвитку. У початковий (1801-1815) гол. представниками були поети Жуковський і Батюшков. Лірика першого виражала плинне, ледь вловиме життя серця, приязність спогадів і невизначність видін, була близькою до трад. ієнських романтиків. Поезія Батюшкова — оспівування радості буття, замилування чуттєвістю — наближалась до античності. Період зрілості рос. Р. (1816-1825) знайшов вираження в "південних поемах" Пушкіна. У них були вироблені гол. романтич. цінності, склався тип конфлікту, відмінний від Р. сх. поем Байрона підривом "єдинодержавності" гол. героїв (спостереження В. Жирмунського), заземленістю та конкретизацією мотивів відчуження. Розвиток т. з. громадянського Р. в ці роки був представлений у творчості О. Бестужева-Марлінського, К. Рилєєва, В. Кюхельбекера. У їх тв. виражались "позаліт. цілі" політ. ідеології перших рос. революціонерів. Романтич. система тут була наближена до реалізму, відображала нац. колорит, зацікавлення вітчизняною історією, героїчним минулим. У 30-40 рр. романтич. рух у Росії поділяється на кілька паралельних течій. Тут і філос. проза В. Одоєвського і поезія М. Язикови, Ф. Тютчева і романтичні поеми Лермонтова, у яких Р. сягнув найвищої точки розвитку поглибленням діалектики добра і зла, проблем буття.

Р. в укр. л-рі зароджується в кін. 20-х рр. Основу напрямку тут складає нац.-визвольний рух.

звернення до нар. життя, фольклору. До представників фольклорно-іст. течії належать перш за все активні збирачі пісень та дум: М. Максимович, П. Лукашевич, І. Срезневський, які поділяли погляди Й. Гердера на нар. поезію як скарбницю нац. історії. Серед талановитих поетів-романтиків Л. Боровиковський, який звертався у пошуках ідеалу до патріархального життя предків ("Гайдамаки", "Козак"), А. Метлинський, песимістична поезія якого з контрастним протиставленням "славних козацьких часів" сучасному життю була формою крит. ставлення до сучасності. Різноманітно виразив себе як письменник-романтик М. Костомаров (1817-1885), автор "Українських балад" (1839), іст. драм "Сава Чалий" (1838), "Переяславська ніч" (1841). Він виявив підвищений інтерес до іст. проблематики, активно використовував приклади іст. життя ін. народів, уперше ввів у укр. поезію образ тираноборця Прометей. У 40-х рр. на Україні отримує розповсюдження романсово-лірика та елегія. У творчості Є. Гребінки, М. Петренка, С. Писаревського гол. мотивами були гіркі роздуми над своєю долею, потяги до невідомого, ідеального. У романтич. укр. прозі 20-60-х рр. (Т. Шевченко, М. Шашкевич, Марко Вовчок) отримали вираження антикріпосницькі настрої, стихійна діалектика індивідуальної психології. Більшість романтич. драм Гребінки, П. Куліша, Ю. Федьковича присвячені подіям нац.-визвольної боротьби укр. народу проти тур.-татар та поль.-шляхетської агресії. В умовах піднесення Р. в Україні 1837 виходить збірник "Русалка Дністрова", складачі якої Шашкевич, І. Вагілевич, Я. Головацький, за словами Франка, виразили "прорив почуття людського серед заг. отупіння та здичавіння", явище "наскрізь революційне". З виникненням Р. на Україні пов'язане зародження і літ. критики ("Огляд творів, писаних малоросійською мовою" Костомарова, 1848). Риси Р. притаманні ранньому періоду творчості Т. Шевченка, у якого в 20-30-х рр. в умовах жадливого стану його Батьківщини виникає поет. образ козацької свободи і слави. У зверненні до минулого України поет ближче до нар. уявлень, ніж інші романтики ("Гайдамаки").

Перехід до Р. в ін. країнах Центр. та Пд.-Сх. Європи в перші десятиліття XIX ст. здійснювався в умовах наростання визвольної боротьби і процесу самоутвердження націй. Відбувалося формування нац. літ. мови, сприйняття фольклору як гол. джерела розвитку нац. л-ри. Громадсько-патріотичний пафос при цьому виступив на передній план. Л-рі цього регіону був притаманний бентежний дух, порив до свободи, героїка боротьби, трагізм самопожертви та поразок, сильно виражене нар.-колективістське начало. Це яскраво виявилось в поль., угор., грец., серб., хорват., болг. л-рах. В умовах Австрійської імперії, яка просунулася далі в буржуазному розвитку, проявилися риси байронівського Р. При наявності цих заг. тенденцій явища Р. в країнах Сх. Європи відрізнялися й нац. своєрідністю.

Маніфестом поль. Р. стала зб. Міцкевича "Поезія" (1822), в баладах та романсах якого проявилось захоплення фольклором, нац. історією. У поемі "Гражина" (1823) у нього отримує вираження героїко-патетична лінія. Час боротьби литовців з Тевтонським орденом поет пов'язував з проблемами сучасності. У поемі "Конрад Валленрод" (1828) Міцкевич виражає романтич. трагізм не на основі конфлікту особистості з оточенням, а на її причетності до заг. лиха країни. Видатним поль. романтиком був Словацький (1809-49), який виступив засновником романтич. театру, близького яскравим змалюванням характерів і пристрастей, динамізмом сюжету до франц. романтич. драми. З уроків повстання він зробив висновок про поразку романтич. індивідуалізму, траг. суперечливість шляхетної революційності ("Кордіан", 1834). Третім великим поль. романтиком був гр. З. Красінський (філос.-політ. трагедії "Небожественна комедія" (1835), "Тридіон" (1833-36)). Чес. Р. був пов'язаний з радикально-демократичною ідеологією і ростом революційних настроїв. Визначним його представником був К. Маха (1810-36), який мав сміливість виразити у своїй творчості не "відбите" слово, а особистість, яка розумом і серцем освоєла світ. Гол. його тема — тема страждань людини з вини обставин, що не залежать від неї. У поемі "Травень" (1836) ним виражений конфлікт природної гармонії з трагедією людських відносин. Наступна еволюція чес. Р. пов'язана зі зверненням до тематики визвольної боротьби пд. слов'ян проти османських завойовників, що характерно для творчості К. Сабіни, В. Небезького, П. Ходоушека. У Словацьчину ідеї Р. проникли почасті з Німеччини, але перш за все — зі споріднених слов'ян. л-р. В лір. зб. Л. Штура "Думки вечірні" (1840) вперше з'являється образ селянина, пригнобленого кріпацькою неволею. Усна нар. творчість оцінюється словац. романтиком Я. Колларом як "ключі від святини національності". У творчості видатних представників словац. Р. 40-50-х рр. С. Халупки, А. Сладковича, Я. Краля, Я. Ботто, І. Гурбана, Я. Палинчака синтезовано фольклор. традиції, виражений протест проти нац. та соц. гніту, конфлікт "правди з кривдою", оспівані моральні якості як запорака майбутнього. Р. був основним напрямом у серб. л-рі 1-ої пол. XIX ст., де дістав вираження у творчості двох визначних поетів епохи П. Негоша (1813-51) і Б. Радичевича (1824-53). Змалюючи в поемі "Гірський вінець" (1847) боротьбу чорногорців проти ставників Османської імперії, Негош виразив в образі героя внутр. драмат. конфлікт поета-гуманіста, враженого неминучістю кривавих битв і траг. втрат. У творчості Радичевича знайшла вираження одна з гол. проблем Р. — свободи особистості. Поет розглядає її не тільки в нац., але і в загальнолюдському аспектах. У хорват. л-рі риси Р. дістали вираження у творчості І. Мажуранича (1814-70). У поемі "Смерть Смаїл-аги Ченчица" (1846) знайшла втілення проблема визвольної

боротьби пд.-слов'ян. народів з тур. загарбниками. В епоху Р. у словен. л-рі набуває розквіту творчість Ф.Прешерна (1800-49), який оспівав у "Вінку сонетів" високе романтич. почуття та гнівний протест проти приниження гідності нац. поезії і самої нації. У 2-й пол. XIX ст. зберігається відома близькість слов'ян. л-р, мов. спорідненість яких породжує більш високий рівень культ. зв'язків.

В угор. л-рі поч. Р. заклала лірика і драматургія К.Кишфалуді, поезія Ф.Кьольчеї і М.Верешмарті. Зразком світ. значення постала творчість Шандора Пьотефі (1823-49), який у роки посилення сусп. боротьби стає романтич. "календарем" її подій. Йому притаманна повна самовідданість справі свободи, ідеал якої наближався до уявлень революціонерів-демократів. Це чітко виражено в героїчній поемі "Апостол" (1848), героєм якої, незважаючи на суворі випробування, стає мудрішим та міцнішим. Романтич. творчості Пьотефі властиві здорова природність, крит. та стверджуюче начала. Передвісником Р. в л-рі Дунайських князівств була творчість поетів Янку Векереску (1792-1863) і Костакє Конакі (1777-1849), у ліриці яких була помітна спроба самоутвердження особистості. У 20-30-і рр. тут активно здійснювались переклади Ламартіна, Байрона, Гюго, Пушкіна. У 40-і рр. у творчості Д.Болитиняну, В.Александрі культивується жанр романтич. балади.

Розквіт Р. в регіоні в цю епоху був пов'язаний з напруженням нац.-визвольної боротьби. В Угорщині, Румунії, чесь. і поль. л-рах він набуває нов. якостей. У деяких митців політ. спрямованість відступає перед філос. проблематикою, роздумами про долю людства. Зміна підходу до нац. ідеї змушувала романтиків роздумувати над тим, що відбувається за нац. кордонами, осмислювати долю співвітчизників як ланку у низці світ. історії. Цей аспект стає важливою рисою поль., чесь., рум. л-р. Ципріан Норвід (1821-83), засуджуючи деспотизм, кріпосництво, заперечував революційне насильство, для нього загальнолюдські підвалини важили не менше, аніж відданість Польщі. М.Емінеску (1850-89) після поразки Паризької комуні від роздумів про нижчість всього земного прийшов до "іст. оптимізму" ("Імператор і пролетар", 1874). Угорець Імре Мадач (1823-64) у філос.-романтич. драмі "Трагедія людини" (1861) роздумував над европ. і угор. історією, у якій очікуване розійшлося з тим, що запанувало насправді.

Літ. Р. в усіх країнах надзвичайно інтенсивно використовував трад. сюжети, мотиви і образи ант. і христ. міфології (Прометей, Сатана, Христос), нац. фольклору. Але він також породив і ряд сюжетів, мотивів та образів, що стали у світ. л-рі трад. Таким є романтич. історія "сина століття", героя в "Чайлд-Гарольдовім плаші" з його рос. модифікацією "зайвої людини", історії мандрів, шукачів пригод, "романтич. злочинця". До них можна зарахувати сюжети "роману мандрів", "роману виховання", вертерівський сюжет кохання без взаємності та ряд ін. Особлива схильність Р. до

міфології та особистого начала сприяла появі та розвитку в межах напряду методології міфол. та біографічної шкіл.

Тенденції Р. відроджуються в л-рі шеругу країн у кін. XIX ст. і протягом XX ст. (**Неоромантизм**).

Поняття Р. слід відрізнити від поняття "романтика", яке використовується як вираження мрійливо-піднесеного емонастрою, як характеристика яскравих сторін життя або як особливість літ. тв., що відбиває піднесені сторони життя.

Микола Нефьолов

РОМАНТИЧНА ДРАМА жанр який виник на межі XVIII-XIX ст. у добу **романтизму** на противагу класицистичної **трагедії** та **комедії**. Основними представниками Р.д. були Дж.Г.Байрон, П.Б.Шеллі (Англія), В.Гюго, О.Дюма-батько, гр. А. де Віньї, А. де Мюссе (Франція), А.Міцкевич, Ю.Словацький, гр. З.Красінський (Польща), А.Еленшлегер (Данія), М.Вьоршмарті (Угорщина), М.Лермонтов (Росія), Й.К.Тил (Чехія).

Р.д. зверталася до набутку шекспірівського театру та ісп. драматургії Лопе де Веги та П.Кальдерона де ла Барка. Надзвичайно показовими є факти блискучих **перекладів** Віньї: "Венеційського купця" та "Отелло" В.Шекспіра, незавершеного перекладу Міцкевичем "Ромео і Джульєтта" і перекладу Словацьким драми Кальдерона "Незламний принц". Значний вплив учинила на Р.д. **мелодрама** Р.д. рішуче заперечила закон єдності місця й часу, запровадила вільну побудову **сюжету** з окр. досить самостійних епізодів, відкрити **композицію**. Р.д. зображувала сильні та яскраві почуття, що виявляються чи то в боротьбі за гідність **героя**, за його соц. права та ідеали, за свободу, чи то глибокі душевні переживання, пафос високого кохання. Наголошувало на неповторному у людини, на її спроможності боротися з ворожими явищами. Р.д. прагнула розкривати людські душевні "таємниці". Викликаючи аристотелівсько-класицистичну жанр.-стиль чистоту, автори Р.д. поєднували розмаїті худож. складники, у драм. тканину вводилися епіч. та лір. первні: відбувалася певна епізації та ліризація. Реальне часто-густо сполучалося з фант. Високе, героїчне, майже трагедійне з іронічним, навіть гумористичним. Патетика — з гротеском. Камерні сцени чергувалися з масовими, монументальними. Відтак — переважання дисонансу над гармонією. Все це слугувало відображенню складних ідейно-філос. поглядів, породжувало зіткнення протилежних персонажів, при тому, що кожен з них міг мати свою рацію. На відміну від ін. гатунків драми Р.д. часто писано віршами.

Р.д. посідала одне з чільних місць у літ. системі романтизму. Показово, що "літературні бої" романтиків і класиків точилися насамперед навколо питань драматургії та театр. вистав Р.д. на паризькій сцені. Основним худож. документом

— **маніфестом** Р.д., а по суті романтич. напряду на загаль. була передмова Гюго до драми "Кромвель", де викладено протиставлення л-рі романтизму клас. л-рі. Розроблено теорію романтич. гротеску. Гюго твердить, що саме драма найадекватніше відповідає нов. часу. Найвищим взірцем є "великим джерелом" проголошено Шекспіра, проте ще вище поціновано творчу самостійність: "Насамперед поет повинен уникати копіювання будь-кого — однаково Шекспіра чи Мольєра, Шіллера чи Корнеля".

Тематично Р.д. досить різноманітна. Вагоме місце (як у романтизмі на загаль. посідають тв. на теми історії, переважно своєї, нац., але також історії чужих народів: перша Р.д. "Кромвель" (1827), "Ернани", "Маріон де Лорм", "Король бавиться", "Марія Тюдор", "Анжело", "Рюї Блаз" Гюго; "Жакерія" П.Меріме; "Анрі III та його двір" — перша Р.д., що побачила світло рампи (1829), "Наполеон Бонапарт", "Шарль VII у своїх васалів", "Нельська вежа", "Калігула", "Дон Жуан де Маранья" Дюма-батька; "Дружина маршала д'Анкара" Віньї; "Лоренцаччо" де Мюссі; "Ціліє та Хуняді" Вьоршмарті; "Міндовг — король литовський", "Марія Стюарт", "Мазепа" Словацького; "Іспанці" Лермонтова; "Кривавий суд. або Кутногорські рудокопи", "Ян Гус". "Криваві хрестини або Драгомира та її сини" Тила. Для романтиків аж ніяк не було основним точно відображати минуле. Вони намагалися переносити проблеми сучасності в пройдедне. Водночас у своїх "костюмованих" п'єсах ретельно дотримувалися іст. колориту.

Іст. тематика поєднувалася з "передіст.", із зверненням до джерел нац. міфів, переказів і саг: "Сага про Вьонунді" Еленшлегера, "Балладина", "Ліля Венеда", "Кракус" Словацького; **музичні драми** Р.Вagnera. Поряд з цим існували Р.д. на тогочасні сюжети. "Антоні", "Монте-Крісто" Дюма-батька, "Чаттертон" Віньї, "Маскарад" Лермонтова, "Фантазії" Словацького. Перша за хронологією з цих драм "Антоні", згідно із задумом автора, мала переконати глядача в можливості сильних почуттів і в суч. світі. Цю думку було продекларовано словами персонажа драми романтич. поета-драматурга Ежена д'Еври.

У різних **версіях** розроблялася притаманна романтизмові тема митця ("Кін, або Геній і безпутство" Дюма-батька, "Небожественна комедія" Красінського, "Сірано де Бержерак" Е.Ростана).

Властиве романтикам тяжіння до "поет. філософування" спричинило кристалізування в межах Р.д. філос. фант. драми. Це найпоказовіше для поль. традиції: "Дядя" Міцкевича, "Небожественна комедія", "Гридон" Красінського.

В укр. письменстві перші Р.д. було написано М.Костомаровим на іст. теми рос. мовою: "Кремуший Корд" (1849), "Еліны Тавриди" (1883), незакінчені "Українские сцены из 1649 года" Ці тв. містили тираноборчі мотиви. У створених на основі фольклор. балад драмах

"Лимерівна" (1883) П.Мирного, "Безталанна" (1885), "Наймичка" (1889) І.Карпенка-Карого поєднуються романтич. й реаліст. первні.

Нова хвиля іст. Р.д. виникає на межі XIX-XX ст. у **неоромантизмі**: "Сірано де Бержерак" і "Орленя" Ростана, "Варшавянка", "Легион", "Листопадава ніч" С.Виспяньського, "Голуба троянда", "Кассандра" (1908), "Оргія", "Камінний господар" Лесі Українки.

На основі Р.д. сформувався романтич. театр, виробилася відповідна школа акторства — пристрасного, патетичного, бурхливо-експресивного. Вона надто увиразнювалася при читанні монологів. Манері гри був властивий "стрімкий" жест на противагу майже "кружлості" та "величній шляхетності" жестів класицистичного театру. Романтич. театр розробив свої постановочні засади, виховав плеяду славних акторів: Е.Кіна (Англія), Л.Девріента (Німеччина), П.Бокажа, М.Дорвіля (Франція), Ф.Леметра, Г.Модени, А.Рісторі (Італія), Г.Егреші (Угорщина). Серед рос. романтич. акторів П.Мочалов, М.Ермолова, О.Сумбатов-Южин, Ю.Юр'єв, О.Остужев. У театрі кавк. народів вірменин В.Папазян, осетин В.Тхапсаєв, грузин А.Хорава. Традиції романтич. драматургії і акторства дотепер тривають в іст. костюмованих кінофільмах.

Жанрологічний термін Р.д. належить відрізнити від широкою поняття **романтична драматургія**, що містить у собі й ін. драм. гатунки, зокрема численні в романтиків та неоромантиків драм. **казки**, **басорки**, **фєєрії**, **фьяби**.

Див.: **Епічна драма**, **Лірична драма**.

Людмила Волкова

РОНДЕЛЬ або **РОНДЕТ** (франц. *rondelle* — щось кругле від лат. *rotundus* — круглий) — тверда вірш. форма:

1. У ст-франц. поезії (до XIII ст.) різновид **октави** на дві рими з повторенням першого рядка на четвертій і сьомій позиції, а другого — на заключній восьмій: АВАААВ.

2. З XIX ст. — 12-15 (здебільшого 13) рядків на дві рими: АВВА + авВА + авВА, де вел. літерами позначаються рядки, що повторюються, генетично пов'язані з пісенним приспівом. Досягла завершеності у поезії Карла Орлеанського (Франція, XV ст.). У 2-й пол. XIX ст. зазнає ренесансу: Т. де Банвіль, С.Маларме (Франція), Г.О.Добсон, Р.Л.Стівенсон (Англія), А.Жіро (Бельгія).

Р. репрезентований в укр. л-рі XX ст.: П.Тичина, О.Масикевич, М.Боровко, що створив цілу зб. "Ронделі" (1994).

Осінній рондель

Моєї казки журавлі

Летять вечірньою порою

Жалем трійливого настроя

Я ваблю тінь їх до землі.

Летів би я на їх крилі.

Колі, кутаю стілю.

Моє казки журавлі
Летять вечірньою порою

Жалів осінніх скрипали
Скндають з неба крик луною
Як перед безвістю глухою
І губляться в вечірній млі
Моє казки журавлі...

(О.Масикевич)

Див.: Рондо. Рундель.

Анатолій Волков

РОНДО (франц. "коло") — тверда строф. форма, що складається з двох п'ятивіршів та тривірша між ними на дві рими; при цьому початкові слова першого вірша повторюються після тривірша та другого п'ятивірша, через що утворюються скорочені рядки, які не римується з іншими. Схема клас. Р. така: аавва аавх аавх, де х — скорочені неримовані рядки. Ці повтори відіграють не тільки формальну, але й змістовну роль: вони позначають лейтмотив всього тв. Іноді другим можливим варіантом Р. називають строф. форму, яка складається з 13 на дві рими повновіршов. рядків, що згруповані у двох п'ятивіршах та тривірші між ними; початкові слова першого вірша входять до дев'ятого та тринадцятого рядків.

Своє походження Р., як і ін. тверді строф. форми, веде від заснованої на приспіві та наскрізному римуванні пісні, що супроводжувала давн. нар. танці (гіпотеза М.Гаспарова). В процесі руйнування синкретичної єдності пісня стає літ. (в творчості прованс. **трубадурів** XII ст.), а потім поступово розподілюється на низку строф. форм (поч. XIV ст.). Однією з них стає **рондель** (або рондет), що збереглася донині як самостійна строф. форма. З ронделя в XIV ст. утворюється Р., яке канонізується в кін. XV ст. Віршов. розміром Р. був 10-складовик (ронделя — 8-складовик). Після забуття в епоху Ренесансу настає в XVI-XVIII ст. (в поезії **бароко** та **рококо**) розквіт Р. (ронделя — в період **романтизму**), який повторився ще раз на поч. XX ст. Зараз особливого знач. обидві форми не мають.

Р. зустрічається у франц. поетів К.Маро (XIV ст.), Карла Орлеанського (XV ст.), у т.зв. риториків Ж.Шателена, Ж.Мешино, К.Моліне (XV-XVI ст.), у Ф.Війона (XV ст.), В.Вуатюра (XVII ст.); у румун. — А.Мачедонського (XIX ст.), у рос. — В.Тредіаковського, О.Сумарокова та поетів його школи (XVIII ст.), П.Катеніна (XIX ст.), В.Брюсова, М.Кузьміна, Вяч.Іванова, І.Северяніна (XX ст.); англ. — А.Суїнберна (XIX ст.), укр. — М.Рудницького, А.Казки (XX ст.). Рондель зустрічається у франц. поета Війона, англ. — Суїнберна, рос. — Вяч.Іванова, Северяніна, А.Пахомова (XX ст.), укр. — П.Тичини, М.Рильського. Застосовується ця строф. форма й при **перекладах**. Існують різні модифікації Р. та ронделю, а також строфоїди, що наближаються до них.

Прикладів самоусвідомлення Р. є "Рондо про рондо" Вуатюра, у якому викладені правила написання цієї строф. форми.

Борис Іванюк

РОНСАРОВА СТРОФА (від. імені франц. поета XVI ст. П. де Ронсара, що полюбляв цю строфу) — різновид **секстини**, коли рядки римується аавсв. В укр. поезії Р.с. застосовували О.Олесь, Г.Чупринка (поема "Лицар Сам"), Л.Первомайський ("Партизанська балада").

Косять коси
Луг голосе
Косять, косять косарі.
А в мой душі співають,
Срібла струн перебирають
Грають, грають косарі.

(О.Олесь)

Анатолій Волков

РУБАЇ, множина **РУБАЯТ** (араб. чотиривірш, буквально — почетверений) — одна з найпоширеніших форм лір. поезії бл.-сх. культ.-літ. зони. Запозичені з фольклору таджиків і персів (фольклор. назви — дубайті та таране), Р. входять до складу л-ри в IX-X ст. (Ханзале, Рудакі, якому традиція навіть приписує створення цього жанру, та ін.). Лір. тема зазнає в Р. філос. осмислення, при цьому, як правило, перший бейт (дворядковий вірш) являє собою засновок, а третій рядок — висновок, що підкріплюється афористичним виразом в останньому. Чотири піввірші римується здебільшого за схемою **а-а-х-а** (згодом стають можливими ін. варіанти: **а-а-а-а**, **а-в-а-в**, **а-в-х-в**, **а-в-в-а**). Теорет. можливими є 24 метричні варіанти Р., але в абсолютній більшості випадків використовується один з двох:

— UU / — UU / — UU / —
або

— UU / — U — U / — UU / —

Можливе вживання реди́фа, тобто повторення слова або словосполучення в кінці кожного вірш. рядка після рими. Розквіт Р. припадає на XI ст. і пов'язаний з творчістю неперевершеного майстра цієї жанрової форми Омара Хайяма та поета-містика Абу Саїда. З сер. XII ст. Р. втрачають провідну роль і поступаються місцем **газелям**, хоча й не зникають. Так майстром Р. був азерб. фарсімов. поет Нізамі Ганджеві (1141-1209). З фарсімов. поезії Р. перейшли до ін. л-р Бл. Сх.: араб., багатьох тюркомов. (у т.ч. староузб. поет Захиреддин Мухаммед Бабур, 1483-1530), л-ри урду. У казах. поезії застосовується силабічний варіант Р. — ельон — одинадцять складів у рядку, після 6-го рядка цезура. Р. відомі також у л-рах Пд.-сх. Азії. Європ. поезія засвоювала Р. спершу через зб. переспівів нім. поета Ф. Рюккерта "Сліди троянд" (1829), згодом з англ. вільного перекладу Е.Фіджеральда "Рубаят Омара Хайяма" (1859). Цей переклад вважалося одним з найліпших здобутків англ. поезії. Укр. переклади Р. Хайяма зроблено акад. А.Кримським, Т.Масенком,

В.Мисиком. Серед авторів укр. Р. — В.Мисик, Д.Павличко, буковинський поет О.Лукул.

Олександр Бойченко,
Анатолій Волков

РУНДЕЛЬ (англ. *roundel*) — тверда форма у ст-англ. поезії, відповідник франц. **рондо** та **ронделя**. У новітній англ. поезії, починаючи від А.Ч.Суїнберна (2-а пол. XIX ст.) Р. канонізований як вірш. побудова з трьох строф. заг. обсягом 11 рядків. Двічі повторюється, як рефрен, перше слово або частина першого рядка: аваR вав аваR.

Анатолій Волков

РУСАЛЬНА ПІСНЯ — відомий усім слов'янам кількісно невел. вид календарно-обрядового фольклору. Виконувалися Р.п. на межі весни та літа, протягом русального або гряного тижня, переважно дівчатами.

Іст. Р.п. пов'язані з давн-слов'ян. ігрищем **русаліями**. Це слово, на думку відомого словен. філолога акад. Ф.Міклошича, було запозичене пд. слов'янами з лат. мови (від *rosalia*, первісно свято роз — назва поминального обряду). Із русаліями пов'язане слово русалка — персонаж нижчої міфології слов'ян, що в ньому, очевидно, поєдналися три різні вірування: культ мертвих (предків), віра в духів води та віра в духів рослинисті: водяні та лісові русалки. Відображені в Р.п. вірування, що предки роду віддячують живим за шану добром, а за нешану - чинять лихо, згодом, очевидно, під впливом християнства русалок почали сприймати лише як ворожих істот. Тема зустрічі з ними є однією з провідних. Русалок уявляли як гарних дівчат з довгим зеленим волоссям, які, надто в русальний тиждень, можуть затягнути у воду чи болото та утопити або ж залоскотати людину, особливо парубка. Наявність трьох різних міфол. джерел пояснює, чому уявлення про русалок, а вітак Р.п. різноманітні, їх важко звести до купи. Інші назви русалки: **житня матка**, **мавка**, **купалка**, **водяниця**, **лоскотуха**. У чехів — **житня баба**, **лісова дівчина**. В поль. фольклорі русалки мають ще регіональні назви - **світезянка**, **гопьянка**. Спори́днені з русалкою фантастичні істоти - зх-європ. **ундіна**, пд-слов'ян. **віла** (водяні чи приськолісові русалки).

За часом побутування та за наспівом Р.п. поділяються на **провідні** та **гряні**. Провідні супроводжували **проводи русалки** (в останній день русального тижня або в наступний понеділок). Дівчата вибирали поміж себе одну, яка зображувала русалку, розпускали їй волосся, уквітчували вінок, одягали саму сорочку та відпроваджували до лісу зі співом: "Проведу я русалку до бору". Другим варіантом провідів русалки було зображення її весняним деревцем. Для цього одягали в червоне і нове дівчину, водили по селу з піднятими над головою перев'язаними червоною хусткою руками. Відпровадивши русалку до бору, дівчата поверталися в село із співом:

Проводили русалочки, проводили,
Щоб вони до нас не ходили,
Да нашого житечка не ломили,
Да наших дівчаток не ловили.

Ширший діапазон русально-гряних пісень. Часом вони нагадують **петривчані** та **купальські пісні**. Часто вживається рефрен, що характерний для **веснянок** "Рано рано", "Рано раненько". Напр., такий мотив: мавки, або лісові русалки гойдаються на гіллі дерев і прохають у молодичь намітки, а в дівчат сорочки. Популярними були й мотиви русалки-лоскотухи та змагання в **загадках**:

Ти послухай мене, панночко,
Загадаю тобі три загадочки,
Як угадаєш - до батька пушу,
Не угадаєш - до себе візьму".
Дівчина загадок не вігадала,
Русалочка дівчину залоскотала.

Найбільш поширені та багаті за змістом Р.п. сх. (білор., укр., рос.) Полісся - регіону багатого на ліси та води. Не випадково, саме спираючись на сх.-волинський фольклор, Леся Українка створила образ Мавки - гол. героїні "Лісової пісні".

Образ русалки або віли зустрічаємо й у багатьох інших слов'ян. письменників: О.Пушкін (**поема** "Русалка", "Яниш-королевич" з **циклу** "Пісні західних слов'ян" — переклад з "Гузлі" П.Меріме), М.Лермонтов (поезія "Русалка пливе"), М.Гоголь (**повість** "Майська ніч, або Утоплена"), О.Сомов (малорос. **переказ** "Русалка"), В.Даль ("Башкірська русалка"), П.Мей (поезія "Русалка"), В.Хлебніков (поема "Віла і леший"), А.Аверченко (гумор. оповідання "Русалка"), А.Міцкевич (**балади** "Світезянка", "Рибка" з простолюдного співу), К.Ербен (балада "Лісова панна"), Є.Гребінка (балада "Рибалка" — **переспів** з Й.В.Гьоте), Т.Шевченко (балади "Причинна", "Утоплена", "Русалка"), М.Старицький ("Утоплена" - інсценівка повісті Гоголя), Леся Українка (поема "Віла-посестра"), В.Король-Старий (**казки** з циклу "Нечиста сила", п'єса-казка "Русалка-жаба"), Р.Братунь (лір. поезії). Русалки оспівані й у Зх.Європ. мист-ві (балада Г.Гайне "лорелай"). Статуя Русалоньки з одноімменною казкою К.Андерсона стала своєрідною емблемою Данії.

Коли 1837 "Руська трійця" видала альманах, який замість **язичія** ввів у галицький друк нар. укр. мову, то назвала цю кн. "Русалкою Дністровою"

Сюжети про русалок відбилися також в опері. Австр. композитор Ф. Кауер написав (1798) на лібретто Генслера одну з перших романт. опер "Дунайську русалку" ("Donauweibchen"). Сценічна популярність цієї опери була велика. Зокрема в Росії М.Краснопольський переробив її під назвою "Леста. Дніпровська русалка". Були спроби розширити вставними номерами цю оперу (С.Давидов, К.Кавос). Від "Дунайської русалки" відштовхувався Пушкін у своїй поемі. У свою чергу за поемою Пушкіна О.Даргомижський написав однойменну нар.-побутову муз драму (1855). На основі повісті Гоголя створені опери М.Римського-Корсакова "Майська ніч" (1878) та М.Лисенка

"Утоплена" (1884). Римському-Корсакову належить також романс "Світезянка" на слова Міцкевича. За повістю нім. романтика Ф. де Ламот-Фуке "Ундіна" були створені однойменні опери нім. композиторами Е.Т.А. Гофманом (1816) та А.Лортшінгом (1845). За лібрето казки Я.Квапіла чеськ. композитор А.Дворжак створив 1901 лірич. оперу "Русалка" (її було поставлено укр. мовою в Харківському оперовому театрі 1957). На сюжет казки Б.Грінченка (лібрето Н.Танашевич написав оперу "На русалчин тиждень" М.Леонтович.

Серед малярських тв. про русалок відомі є картина "Русалки" К.Маковського, малюнок Т.Шевченка (1859) — ескіз сепією до розпису плафону та стін у будинку П.Кочубея, малюнок П.Іоановича "Віла".

Людмила Волкова

РУССОЇЗМ — система соц.-політ., філос., рел., педагогічних та естет. поглядів Ж.-Ж. Руссо (1712-1778). У XIX-XX ст. термін Р. набуває вужчого значення, йдеться лише про певний погляд Руссо та його послідовників на людину, її ставлення до природи та цивілізації.

Оригінальний соц.-політ. мислитель, що сформувався під впливом ідей Г.Гроція, Т.Гоббса, Д.Локка, Ш.Монтеск'є, один із засновників теорії "сусп. договору", прихильник народоладдя, один з найрадикальніших представників франц. Просвітництва, Руссо відомий перш за все завдяки вельми суперечливій частині своєї філос. спадщини. В трактаті "Міркування про науки і мистецтва" (1750) він прагне обґрунтувати тезу про те, що успіхи цивілізації призводять до занепаду моралі, породжують у людини розбещеність та нелюбов до праці. Як ідеал Руссо висуває т.зв. природну людину, незайману руйнівним впливом цивілізації. Таких людей він знаходить в давн. Спарті та суч. йому Корсиці. Т.ч., Руссо констатує розчарування просвітителів у можливостях людського розуму, яке, з ін. боку, відбилосся у виникненні сенсуалізму в філософії та **сентименталізму** в л-рі. Слід відзначити також, що Руссо не був першовідкривачем ідеї неприйняття цивілізації, а скорше сконденсував те, що певною мірою вже було в духов. атмосфері європ. сусп-ва кін. XVIII ст. ("Простодушний" Вольтера). Корені такого погляду сягають у глибини віків: це і примат інтуїтивного осяяння над розумним у **Біблії**, і вчення стоїків та ранньохрист. теологів (Тертуліан, Августин та ін.), й практика анахоретства. На цій же основі базується і педагогічна теорія Руссо, що викладена в трактаті "Еміль, або Про виховання" (1762). Вона вміщує чимало позитивних моментів (періодизація етапів розвитку дитини, відмова від схоластики в навчанні, трудове виховання, виховання підлітка в тісному зв'язку з природою тощо), але знову ж таки в ній домінує ідея неприйняття міської цивілізації та кн. освіти (за винятком своєрідно трактованого "Робінзона Крузо" Д.Дефо).

Очевидна парадоксальність та провокаційність теорії Руссо (критикуючи цивілізацію взагалі, він мав на увазі перш за все її носіїв — франц. аристократію XVIII ст.) була помічена ще його сучасниками — Вольтером і Д.Дідро, які дотепно висміяли її. Але з ін. боку, в Руссо з'явилась величезна кількість прихильників, які цілком серйозно сприйняли заклик "назад до природи", про що свідчать як численні літ. робінзонади та сільськогосподарські утопії ("Кратер" Ф.Купера, "Вісті нізвідкіль" В.Морріса), так і реальні спроби ентузіастів-послідовників Р.Оуена та Ш.Фур'є створити руссоїстські за духом колонії в США та Австралії. Вплив Р. на формування утопічного соціалізму важко переоцінити. В естет. відношенні тема втечі на лоно природи, культ почуттів, "природної" людини разом з ідеєю Й.Гердера про "дух народу" та відкриттями Я.Грімма в галузі міфології лягли в основу творчості сентименталістів і, особливо, романтиків. Будучи сам талановитим письменником (його епістолярний роман "Юлія, або Нова Елоїза" (1761) зворушив всю Європу), Руссо здійснив великий вплив на подальший розвиток л-ри.

Відлуння вчення "савойського вікарія" так чи інакше присутнє в "Стражданнях молодого Вертера" Й.-В.Гьоте та драматургії Ф.Шіллера, "Полі та Вірджинії" Бернадена де Сен-П'єра та повістях Ф.Р.Шатобріана, поезії "лейкістів", Д.-Г.Байрон присвячує Руссо палкі рядки в "Прочанстві Чайльд-Гарольда". Очишувальна функція природи та "природна" людина — найважливіші теми л-ри США 1-ої пол. XIX ст. Вони проходять червоною стрічкою через творчість Ф.Купера (пенталогія про Шкіряну Панчоу), Н.Готорна ("Шасливий Діл"), Г.Торо ("Уолден, або Життя в лісі"), Г.Мелвілла ("Тайпі"). Ті ж мотиви притаманні поезії трансценденталістів та В.Вітмена. В Росії ідеї Руссо були підхоплено О.Радішевим, декабристами, О.Герценом, М.Чернишевським, М.Добролюбовим, однак рос. мислителів перш за все цікавили соц.-політ. погляди франц. просвітителя. Власне "руссоїзм" як взаємовідносини людини, природи та цивілізації глибоко зворушив Л.Толстого, який називав Руссо своїм учителем. "Народництво" Толстого мало багато спільного з системою поглядів Руссо, схожі і їх педагогічні ідеї. В худож. творчості Толстого Р. виразно простежується в "Дитинстві", "Козаках", "Війні та мирі", "Анні Кареніній" (образ Левіна). У поль. л-рі педагог. ідеї Р. знайшли відбиття вже в "Подольці, вихованій в природному стані" (1784) Д.Кривявського. Автобіографічна "Сповідь" Руссо спонукала появу "Спогадів" (1844) зачинателя поль. сентиментальної поезії Ф.Карпінського.

Особливо цікавою є проблема впливу ідей Руссо на укр. письменників та мислителів 1-ї пол. XIX ст. Типол. проблематика укр. л-ри цього періоду вельми близька руссоїстській: теми народу, природи, землі, патріархальних селянських звичаїв, неприйняття міської цивілізації, певна недовіра до

розуму так чи інакше присутні в творчості Є.Гребінки, І.Котляревського, Л.Боровиковського, Г.Квітки-Основ'яненка, П.Гулака-Артемівського. Однак укр. письменники не приймають політ. радикалізму франц. просвітителя: І.Франко з острогою говорить про вплив Ж.Ж.Руссо на Г.Сковороду, Котляревський в "Енеїді" опосередковано, а П.Білезький-Носенко в "Горпиниді" прямо критикує Вольтера та Руссо.

У 2-й пол. XIX-XX ст. відбувається певна переоцінка поглядів Руссо. Ряд письменників та мислителів (Г.Флобер, Г.Мопассан, Т.Манн) досить критично ставились до системи виховання "за Руссо" та всього комплексу його ідей. Бурхливий розвиток науки та техніки, позитивізм О.Конта, економічний детермінізм К.Маркса відновили певною мірою престиж цивілізації. Проте не можна заперечувати впливу Р. на формування природничо-наук. та іст.-культ. теорій Ч.Дарвіна, Г.Спенсера, І.Тена, Ф.Ніцше, Г.Менделя, а на поч. XX ст. — А.Бергсона та З.Фрейда. В л-рі в цей же час формується теорія натуралізму Е.Золя. Головне, що зближує всі ці досить різномірні концепції — перебільшена увага до природного, натурального елементу в людині. При цьому з'ясувалося, що природний, інтуїтивний елемент не такий вже піднесений та благородний, як це здавалося сентименталістам та романтикам, він містить у собі цілу безодню патологічного, руйнівного, аморального. Інакше кажучи, відкрилося те, що за термінологією З.Фрейда отримує назву "підсвідомого". В сполученні з чинниками "раси", "нац. духу", "грунту" проголошена Руссо "природність" межувала з "бестіальністю" і призвела в XX ст. до войовничого нігілізму, аморалізму, націоналізму, бездуховності і, врешті, до фашизму (показова еволюція теорії Ф.Ніцше, джерела якої більшість дослідників виводять з Р.).

Своєрідно відбився Р. у теорії та практиці комунізму, який еkleктично намагався поєднати непеєднуване. Сама спроба ідеологів комунізму створити "нову людину" чимось подібна до пошуків Руссо ідеалу "природної" людини. Потреби цієї " нової людини" обмежувалися суто фізичними, матеріальними чинниками ("буття визначає свідомість"), культура та цивілізація минулого відкидалися (найяскравіше це відобразилося в діяльності Пролеткульту, але неявно було присутнє протягом усього радянського періоду). Все це якоюсь мірою збігалось з просвітницькою ідеєю. Але, з ін. боку, людина повністю відривалася від природної своєї суті і визначалася лише соц.-класовими параметрами; природа ж розглядалась лише як джерело невичерпних матеріальних благ, досить згадати сумнозвісну мічурінську тезу: "Нам не треба чекати милості від природи ..." Образно кажучи, в советський період сформувалася теорія "Р. навиворіт": не людина — частина природи, а природа стає другорядним компонентом соц. буття людини, що не могло не призвести до траг. наслідків (Чорнобиль та ін. екологічні катастрофи).

В 2-й пол. XX ст. ідеї Руссо знову набувають особливого значення у зв'язку з загостренням екологічних проблем у всьому світі. В цих умовах руссоїстський заклик до гармонічних взаємовідносин людини та природи як ніколи актуальний і навіть його вимога загрози від надмірної розкоші набуває сенсу для т.зв. багатих країн. Цей комплекс ідей виходить за рамки чистого теоретизування, його втіленням в життя займаються численні екологічні ("зелені") партії, рух "Green peace". З ін. боку, Р. певною мірою зумовив такі явища, як рух хіппі та сексуальну революцію 60-х рр.

У наук. відношенні інтерес Руссо до "природної" людини стимулював розвиток етнографічних досліджень народів, що знаходяться на первісній стадії розвитку (роботи Д. Фрезера, Е.Тайлора, Л.Леві-Брюля, К.Леві-Строса та ін.).

В л-рі XX ст. так чи інакше інтерпретовані руссоїстські ідеї наявні у творчості Р.Роллана, Д.Лондона, Е.Гемінгвея, Д.Лоуренса, О.Гакслі, А.Сент-Екзюпері, Е.Базена, М.Турньє, Л.Леонова, О.Гончара тощо.

Юрій Попов

САГА (давн.-сканд. *Saga* — історія, переказ) — давн.-ісл. проз оповіді або родові історії, що виникали в середовищі родової аристократії Ісландії впродовж XI-XII ст. спочатку в усній формі, а згодом і в писемному вигляді. За структурою та змістом С. нагадують нар. **перекази**, які займають немовби проміжне місце між іст. **хронікою**, **героїчним епосом** та **лицарським романом**, оспівуючи переважно військову доблесть, далекі мандри та численні авантюри ісл. героїв. Щоправда, стиль С. відзначається більшою економічністю, тверезістю зображення, він позбавлений пишних епітетів і порівнянь.

Незрідка, об'єктом зображення в С. є також родинно-родові стосунки, де домінують мотиви кровної помсти. Найбільш ранні зразки жанру — С. про святих, апостольські С., записані христ. духівництвом С. здебільшого перекладені з латини (XI-XII ст.), пов'язані з християнізацією Скандинавії, а також родові С. ("С. про ісландців") та королівські С., які відтворюють етапи заселення Ісландії (900-1050). Поряд з реаліст. епізодами зустрічаються легендарні та казк. (С. про вікінгів), які компенсували брак переказів. Хоча в С. ще відсутні елементи психол. аналізу, однак внутр. світ героїв розкривається глибоко й багатогранно, передусім за допомогою розлогих діалогів ("С. про Ньяла", "С. про Егіля", "С. про Греттіре").

Епіч. засади С. — діахронне зображення багатьох поколінь, фаталізм родової долі, іст. та побутовий реалізм, простота і об'єктивність оповіді — були засвоєні нов. сканд. л-рою і збагатили оповідне мист-во назавгалі. Як наслідування взірців давн.-ісл. С. в XIX-XX ст. виникла низка різножанр. тв., які вже назвами виказують спорідненість з С. "С. про Вьолундура" А.Г.Еленшлегера, "С. про Фрітьофа" Е.Тегнера, "С. про Фолькунгів" А.Стріндберга, "С. про Йесту Берлінга" С.Лагерлеф, "С. про святих" С.Унсет, "С. про героїв" Х.Лакнеса. "С. про Форсайтів" назвав багатотомову історію однієї родини англ. романіст Дж.Геллсворсі. Серед укр. дослідників С. можна назвати І.Шаровольського ("С. про Хервера і конунга Хейдрекє", 1906), І.Франка ("Смерть Олега і ст-дана зага про фатального коня", 1912), серед рос. — М.Стебліна-Каменського ("Исландская литература", 1947; "Мир саги", 1971).

Петро Рихло

САМОЗАРОДЖЕННЯ СЮЖЕТІВ теорія — відгалуження **антропологічної школи**. Цю теорію висунув на основі досліджень Е.Б.Тейлора шотл. учений Е.Ленг (1844-1919). За Ленгом, у всіх народів, у т.ч. у тих, що мовно неспоріднені та не мали взаємних контактів, існує близькість чи навіть збіг сюжетів **міфів**, **переказів** і **казок**: закономірний вислід проходження етносами однакових стадій мислення й світосприйняття. С.с.т. є важливим етапом історії **компаративістики**, насамперед, **порівняльної фольклористики**. Положення цієї теорії

зберігають вартісність дотепер. Проте вона має два засадничі ганджі. По-перше, сполучивши дослідження нар. творчості з вивченням нар. світосприйняття, з його стабільністю, С.с.т. майже не зважала на соц.-іст. чинники. По-друге, абсолютизувала чинник самозародження, не враховувала чинники генетичної спорідненості, міграції та рецепції.

Анатолій Волков

САПФІЧНА СТРОФА — ант. строфа, назва якої походить від імені давн.-грец. поетеси Сапфо (Сафо, бл. 600 р. до н.е.): чотирирядкова одична строфа, що складається з трьох сапфічних одинадцятискладників (дві трохеїчні диподії з дактилем посередині) і заключного п'ятискладника — адонічного вірша, який поєднує дактиль і трохей і служить мовби рефреном:

*З Криту ти сюди завітай, богине,
В храм святих, де яблунь квітучі віти
Стелють тін, де з вітарів нижній дине
Ладану подих.*

(Пер. А.Содомори).

Зрідка зустрічається і т.зв. вел. С.с., що містить аристофанічний вірш (перший і третій рядки) і вел. сапфічний вірш (другий і четвертий рядки). — Крім Сапфо використовувалась її сучасником Алкеєм, в рим. л-рі — Катуллом і Горациєм. В Сер.-віччі С.с. часом писались лат. церк. пісні. До неї вдавались нім. поети Й.Клай, Ф.Т.Клопшток, Й.Х.Ф.Гольдерлін, А.Г. фон Платен, Р.А.Шредер, Й.Бобровський, австр. поет Н.Ленау, Е.Шьонвізе, англ. лірики А.Теннісон, А.Ч.Суїнберн. С.с. засвоєна й у слов'ян. світі. В Польщі вона з'являється на поч. XVI ст. і використовується майстрами поезії XIX (Ц.К.Норвід) і XX ст. (Я.Івашкевич).

*Nie bluźń, zem zranil cię, lub jeszcze ramię,
Bom ci ustąpił na mił szczer tyściecy
I pochowałem ty me w oceanie
Na peret włencej! ...*

(Норвід "Три строфи").

У сх. слов'ян С.с. застосовує С.Полоцький. Досить часто її зустрічаємо в рос. поезії XVIII-XX ст. У О.Радішева, О.Востокова, Вяч.Іванова, В.Брюсова. В Україні зберегти особливості цієї строфічної будови намагався у перекладах з Сапфо І.Франко, жартівливий вірш "Sapphicus minor" у формі С.с. написав М.Зеров.

Петро Рихло

САТАНИЗМ — семантична ознака певного типу сюжетів, генетично пов'язаних з ідеями та сюжетикою Біблії. **Циклізацію** таких сюжетів можна здійснити навколо постаті бібл. Сатанаїла, улюбленого янгола Божого, створеного на початку віків, який майже дорівнював Богові красою й силою, але не сховався бути "творінням" і зчинив богоборчий бунт. С. у системі цінностей христ. культури виступає однозначно негативною рисою. Сатана є "антигерой" в численних тв. сер.-віч. л-ри, напр. — у трактатах Отців Церкви, в житіях

святих, у легендах і т.д. Виняток становлять еретичні писання, напр., богомилів. З початком Нов. часу спостерігається менш ригористичне ставлення до цієї постаті: характерним є ренесансний тип "вченого-фауста". Літератори починають осмислювати постать Сатани більш діалектично. Не позбавлений рис похмурої величності Сатана в Дж.Мільтона. В епоху Просвітництва атеїстичне богоборство розглядає С. часом як "справедливе повстання" пригнобленої сили проти тиранічного Творця Всесвіту, який нерідко ототожнювався з катол. авторитарністю. Ще далі йдуть європ. романтики, які ладні проголосити Сатану й С. джерелом свободи й вітхи вільної особистості (постаті на зразок Каїна й Манфреда у Дж.Байрона, Демон М.Лермонтова, Лучаферул М.Емінеску тощо). Поширення окультизму у європ. свідомості Нов. часу призвело до традиції виправдання С. (**Еретична література; Окультна л-ра**), що є ознакою серйозної культ. кризи.

Семен Абрамович

САТИРА (лат. *satura laus* — наповнена різноманітними фруктами жертвна чаша) — вид коміч. специфічна форма худож. відображення дійсності, в якій викриваються і висміюються негативні сторони життя; нешадна, нишівна критика зображуваного, яка розкриває його нікчемність, недостатність, неадекватність своїй природі або внутр. законові. Основним формотвірчим принципом С., поряд з викриттям і засудженням іст. приреченого, морально недосконалого, естет. недолугого і т.п., є сміх — іронічне, гротескне або саркастичне глумління над яким-небудь об'єктом, явищем чи особою, котрим притаманне порушення органічності, зовн. або внутр. гармонії, розлад між явним і сутнім, формою і змістом, дійсністю та ідеалом. В праці "Про наївну та сентиментальну поезію" Ф.Шіллер протиставляє С. **елегії**, стверджуючи, що в С. дійсність як певна недосконалість протистоїть ідеалові як вишій реальності". С. живиться енергією ідеалу, який в ній фактично незримий, відсутній, але його масштаб і параметри немовби проектуються на зображуване явище, яке повсякчас співвідноситься з ним (через негативний ідеал, "антиідеал"). На відміну від **гумору**, для якого характерне амбівалентне ставлення до зображуваного (поряд з негативними гумор може містити в собі й деякі позитивні елементи, внаслідок чого гумор, сміх не вбивчий, а радше добродушний), С. притаманне повне заперечення зображуваного як такого, що не має права на існування. Однак природа С. також неоднозначна, тому що сміх у ній нерідко затінюється траг. світовідчуттям.

Поняття і сутність С. належить до досить запутаних і дискусійних проблем теорії л-ри. Ще Г.В.Ф.Гегель вказував, що траг. теорії "не знали, як бути з сатиною, і вагались, куди її віднести. Адже в сатирі немає нічого епіч., а до лірики вона, власне кажучи, також не підходить". Зародившись в ант.

л-рі як жанр. категорія (глузливий або викривальний вірш, що таврував порядки, звичаї, погляди, події, людей, літ. тв.), С. згодом втратила жанр. природу і почала включати в себе цілу низку ін. жанрів (**байка**, **епіграма**, **пародія**, **памфлет**, **фейлетон**, **комедія**, сатир. оповідання, сатир. роман та ін.). Саме тому Гегель твердив, що "сатир. точку зору неможливо осягнути виходячи з названих родів поезії, вона повинна бути осягнута більш загально, як перехідна форма клас. ідеалу".

Сатир. зображення дійсності, як правило, суб'єктивне й тенденційне, воно залежить в першу чергу від світоглядної позиції, політ. орієнтації, моральних засад автора, психол. складу його характеру, темпераменту, ерудиції і т.п. Засуджуючи те чи інше негатив. явище сусп. життя (а С. спрямована найчастіше проти сусп. пороків), письменник різко відділяє його від себе, розглядає як антипод свого сміх. чи людського ідеалу. Якщо гумор пробуджує сусп. на основі симпатії, то в С., навпаки, всяке співчуття, терпимість, поблажливості відсутні. "Гумор релятивний, сатира ж, навпаки, абсолютна, вона виносить остаточний вирок, не беручи до уваги ніяких пом'якшуючих обставин", — вважає голланд. дослідник В.Панненбург. С. має свої специфічні принципи типізації, основою яких завжди є певне "спотворення", "викривлення" дійсності. Сатир. ефект виникає лише тоді, коли той чи ін. життєвий об'єкт "пародіюється", коли гіпертрофовано або деформовано його реальні співвідношення. Цієї деформації письменники можуть досягти різними шляхами — гіперболічним загостренням, прийомами фантастики, алегоричним трактуванням, гротескним осмисленням, дошкульною іронією, саркастичним зображенням С. може бути, звичайно, і жителюподібною, як, напр., в сатир. романах крит. реалістів XIX ст., де основним сатир. засобом є згущення в деталях, концентрація негативного й відрозливого в людських типах, що викликають у читача природне почуття огиди саме завдяки своїй худож. достовірності й переконливості. Проте С. допускає й ототожнення правдоподібного й нереального, конкретного і абстрактного, живого й неживого, органічного й механічного, вдаючись до містифікації, очуження, худож. умовності, абсурду тощо, тобто широко використовує багатий арсенал худож. засобів, вироблених л-рою за весь час її еволюції. Хоча історики л-ри вважають С. суто суч. явищем, її генезу можна простежити вже в давн.-грец. л-рі. Так, скажімо, знаменита сцена з Терсітом в "Іліаді", яка спрямована проти ненависної вже для Гомера демагогії, містить у собі явно сатир. риси. Вони помітні і в давн.-грец. викривальних **ямбах** (Архілох), у **діатрибах** кінічних і стоїчних мандрівних проповідників, у дав. аттичній комедії (Евполід, Кратіт, Аристофан), у філос. сатирі Меніппа, що являла собою поєднання віршів і прози (**Меніппова сатира**), в проз. **діалогах** Лукіана з Самосати. В рим. л-рі походження С. пов'язане з іменем Еннія, який біля

200 р. до н.е. уклав збірку мішаних віршів для розваги і повчання, що були написані різними метрами і відзначалися різноманітним змістом. Цій зб. він дав назву "Сатири", вкладаючи в неї значення "суміш". Справжнім засновником С. в суч. значенні терміну був рим. поет Луцій, сатири якого, написані гекзаметром (біля 139 р. до н.е.), поєднали зободеність, гостроту сусп. критики з особистим пафосом і містили в собі основні характеристики даного літ. явища, яких воно згодом набуло у багатьох рим. авторів: дидактичне повчання, дотепну критику, суб'єктивні нотки, форми і інтонації розмовної мови. Варрон, шоправда, трактує С. як "меніппею", змішуючи вірші з прозою, в такому ж дусі її сприймають Сенека і Петроній. Горация свої "Сатири", написані гекзаметром, спрямовує проти загальнолюдських вад, надаючи їм витонченого характеру з домішкою легкої самоіронії, внаслідок чого сучасники називали сатири Горация "безумисними". Лише в Персія (I ст. н.е.), який в темному, дещо манірному стилі критикує пороки часу, виходячи зі стоїчних ідеалів, і особливо в Ювенала (60–140 рр. н.е.) з його в'їдливими, дошкульними характеристиками морального занепаду Рим. держави, де перелічено й затавровано всі можливі пороки рим. патриціїв, проривається серйозний сатирич. тон. Нишівну крит. лінію сатири зображення розвивав у своїх епіграмах Марціал (40–102 рр. н.е.).

У Сер-віччій сатирич. елементи з'являються спочатку в тваринному епосі ("Райнеке-Лис"), де піддаються критиці феодальні порядки, в таких жанрах міської й нар. л-ри, як **фабльо**, **шванки**, **фастнахтшпілі**, **фарси**, **фрашки**, **фіглики**, тощо. Тут домінує, як правило, станова С. або ж антиклерикальна С., до якої властиві **блезенська**, і **лубочна** л-ри, і поезія **вагантів**. Особливо багато представлено С. в л-рі гуманізму і Реформації, коли вона побутувала в таких жанрах, як **байки**, **діалоги**, **фактивні листи**, **листівки**, **памфлети** (У. фон Гуттен, М. Лютер, анонімні "Листи темних людей", Еразм з Роттердаму), в дидактиці (С. Брант, Т. Мурнер, М. Рей). В сатирич. ключі формуються нові літ. жанри — **новела** ("Декамерон" Дж. Боккаччо), **роман** ("Таргантоа і Пантагрюель" Ф. Рабле, Дон Кіхот М. де Сервантеса), які згодом знаменуватимуть вершинні досягнення ренесансної л-ри.

В добу **класицизму** С. завойовує сцену, і в комедіях Ж. Б. Мольєра маніфестується в однолінійних, гіпертрофованих характерах (Скупий, Тартюф, Журден), розвивається і в вірш. жанрах (сатири Н. Буало, байки Ж. де Лафонтена, І. Красіцького), в моральних сентенціях і максимах (Ж. Ларошфуко, Г. К. Ліхтенберг). В л-рі XVII–XVIII ст. С. стає неодмінним складником **шахрайського роману** (М. Алеман, Ф. Кевело, Л. де Гевара, Г. Грімельсгаузен, А. Р. Лесажа) у просвітницькому романі "великої дороги" ("Моль Флендерс" Д. Дефо, "Історія Тома Джонса" Г. Філдінга, "Пригоди Перегріна Пікля" Т. Смоллета та ін.). Пробудження самосвідомості "третього стану",

боротьба з заскорузлими формами феодально-дворянських відносин, звичаїв породжує пародійну, гротескову С. ("Перські листи" Ш. де Монтеск'є, "Небіж Рамо" Д. Дідро, "Кандід", "Простодушний", "Мікромегас" Вольтера, комедії П. Бомарше, "Сентиментальна подорож", "Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена" Л. Стерна, "Мандрі Гуллівера" Дж. Свіфта).

В епоху **романтизму** С. втілюється передусім у формі т.зв. "романтичної іронії" (Дж. Байрон, Е. Т. Гофман, Жан-Поль, Г. Гайне), яка несе в собі значний заряд соці. С. У представників крит. реалізму елементи С. проникають переважно в прозу і драм. жанри і нерідко визначають собою пафос тв. Ч. Дікенса, В. Теккерея, М. Гоґоля, М. Салтикова-Щедрина, А. Франса, М. Твена, Б. Шоу, О'Генрі, Г. Манна, К. Крауса, Р. Музіля, Я. Гашека, К. Чапека, Б. Нушича, Р. Домановича, Й. Л. Караджале, Б. Брехта, М. Булгакова, М. Зошенка, та ін. Найвні сатирич. елементи і в жанрі байки (І. Крилов, П. Славейков, Г. Александреску, Е. Штейнбарг). В модерністській л-рі С. набирає похмурих тонів траг. зневіри в перспективах розвитку людства, нерідко межує з абсурдом або чорним гумором (Е. Йонеско, С. Беккет, Ж. Жене, С. Мрожек, Ф. Дюрренмат та ін.). Дедалі частіше сатирич. рис набувають тв. наук. фантастики, суч. **антиутопії** (Дж. Оруелл, Є. Зам'ятін, А. Азімов, Р. Бредбері, О. Хакслі, К. Воннегут, С. Лем, бр. Стругацькі, Кобо Абе та ін.).

С. як спосіб зображення дійсності здавна була притаманна і сх. л-рам, де вона постала з фольклор. джерел ("Тисяча й одна ніч", "Панчатантра", нар. анекдоти і притчі про Ходжу Насреддіна), а згодом виробила літ. форми в інл. "Повісті про шахраїв" Харібхадри Сурі (VIII ст.), в сирій. оповідках Абу-ль-Фараджа (XIII ст.), в ліриці перс. поета Убейда Закані (XIV ст.), в новелі китайця Пу Сунліна (XVII ст.), новелах та оповіданнях японця Акутаґави Рюноске та турка Азіза Несіна (XX ст.) та числ. ін.

Перші зразки укр. С. відносяться до XVI–XVII ст. Єдина писемно зафіксована С., що дійшла до нас з XVI ст. — це невел. "промова" старосвітського "каштеляна Смоленського Мелешка" на сеймі 1589 перед королем Жигмонтом III, яку можна розглядати як своєрідну паралель до С. з Європ. Ренесансу з тою різницею, правда, що її тематика звужена до критики тогочасних побутових звичаїв. Чимало гострих сатирич. тв. вийшло з-під пера письменників-полемістів, зокрема І. Вишенського. У XVIII ст. укр. С. розвивається в таких нар. жанрах, як **інтермедія**, **вертепна драма**, проз. байка (Г. Сковорода), сатирич. вірш (І. Величковський, К. Зіновіїв та ін.). Важливу віхою в іст. становленні укр. С. стала "Енеїда" І. Котляревського, яка в трагедійній формі дотепно висміювала тогочасні сусп. вади і суто людські недоліки. Укр. С. XIX — поч. XX ст. була наснажена пафосом боротьби за соці. й нац. визволення, політ. й духов. розкріпачення. Видатні укр. сатирики цього періоду — Г. Квітка-

Основ'яненко, П. Гулак-Артемівський, Є. Гребінка, Л. Глібов, С. Руданський, І. Нецуй-Левицький, І. Карпенко-Карий, Лесь Мартович, О. Маковей — не раз гнівно засуджували всі ст., хуторянське, консервативне, політ. і духов. відсталі, що культивувалося на догоду правлячим колам Російської та Австро-Угорської імперій. Найбільшою викривальною силою досягли сатирич. тв. Т. Шевченка ("Сон", "Кавказ" та ін.), І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, В. Самійленка. Чималий внесок у С. зробили Ю. Вухналь, Остап Чималий, С. Олійник, М. Годованець, С. Воскресенко, В. Минко, О. Черногуз, О. Ковінька, Ф. Маківчук, Ю. Івакін, Ю. Андрухович, Ю. Винничук; у діаспорі — І. Керницький, Федь Триндак. Деякі сатирич. жанри (напр., **співомовка**, заснована Руданським, або **усмішка** — Остапом Вишнею), які притаманні укр. л-рі, збагатили спектр жанр. різновидів С. і можуть вважатися вкладом укр. л-ри у світ. жанротвірний процес.

Петро Рихло

САТИРА ВІРШОВАНА (лат. *satira*) — лір. жанр з настановою на тотальне і викривальне засудження сміхом будь-якого явища колективного життя.

Разом з ін. вірш. жанрами сатирич. **типології** вона підпорядковується метародовому поняттю **сатири**, але відрізняється від них певними ознаками, які у комплексному співвідношенні з ними визначають її жанр. специфічність. Так, напр., у порівнянні з сатирич. **епіграмою** з її висміюванням приватних вад конкретного адресата об'єктом С. в. є типове, навіть якщо воно має персоналізовану маску, на відміну від вірш. — **фейлетону**, сатирич. **поєми**, **байки** та ін. жанрів ліро-епіч. орієнтації. С. в. характеризується безпосереднім виразом автор. модальності, що, власне, і є основним аргументом її приналежності до лір. методу; не схожа вона на **інвективу**, навіть сатирич. з її полемічним зверненням до індивідуального чи колективного супротивника, оскільки не передбачає діалогічної поваги до об'єкту своєї рефлексії і є за характером тенденційним монологом незалежно від форми автор. вислову, **жанрової модальності** (напр., персональний **монолог** — в сатирич. піснях франц. поета XVIII – XIX ст. П. Ж. Беранже "Маркіз де Караба", "Пузан на виборах 1819 року", в **циклі** сатирич. пісень рос. поета XX ст. О. Галича "Коломийцев у повний зріст"; персональний діалог — у "Короткій бесіді між Паном, Війтом та Плебано" поль. поета XVI ст. М. Рея). І все ж жанр. межі С. в. є відносні, що й спричиняє її постійну дифузю з ін. жанр. формами і не тільки сатирич. (поема нім. поета XV–XVI ст. С. Бранта "Корабель дурнів" складається з низки окр. С. в., сатирич. мініатюри нім. поета XIX ст. А. Гласбреннера, сатирич. послання азерб. поета XIX ст. К. Закіри, сатирич. "Похвала тим, хто дерється по канату" в'єтнамського поета XVIII–XIX ст. Нгуєн Конг Чи і т.д.). Спроможність С. в.

сполучатися з ін. жанрами, зокрема, сатирич., пояснюється насамперед тим, що такі наскрізні і усталені теми світ. л-ри, як глупота, лицемірство та ін., що відбивають заг.людські вади, належать до тем багатьох жанрів, принаймні, сатирич. Залежно від проблемної концептуалізації теми С. в. набуває видової варіативності. Розрізняють моралістичну С. в. (рим. поет I ст. до н.е. Гораций), політ. (поль. поет XVI ст. К. Яницький), антиклерикальну (італ. поет XIX ст. Дж. Беллі), соці. (курдський поет XIX ст. Шейх Реза Талібани), антимішанську (рос. поет XX ст. Саша Чорний) тощо. Тематична типовість С. в. пояснює і її географічну розповсюдженість: П. Генгенбах (Швейцарія, XV–XVI ст.), Й. Фішарт (Німеччина, XVI ст.), Д. Златарич (Далмація, XVI ст.), О. Нагаш (Вірменія, XVII ст.), І. Гупто (Індія, XIX ст.), Кім Саккат (Корея, XIX ст.), Н. Турк (Сирія, XVIII–XIX ст.), Укр. С. в. представлена іменами Т. Шевченка, І. Франка, П. Тичини, В. Сосюри та ін.

Не можна не враховувати й те, що по суті відносно незмінними за змістом є моральні імперативи та сусп. ідеал, які опосередковано корелюють з С. як такою і з позиції яких і відбувається крит. засудження об'єкту жанр. рефлексії. Ці причини забезпечили перманентну актуальність С. в., однак особливого значення вона разом із спорідненими жанрами набуває у т. зв. перехідні доби нац. історії з характерним для них просвітницьким пафосом.

Своє походження Європ. С. в. веде від давньогрец. сатири (букв. лат. — *satira* — страва з різних плодів, суміш) — фольклор.-синтетичного жанру, який вплинув на зб. несхожих за змістом та формою (вірш. та проза) тв. рим. письменника поч. II ст. до н. е. Еннія, яка наслідувала "Ямби" Каллімаха (IV–III ст. до н. е.), та **меніппові сатири** Варона, "Сатирикон" Петронія і в кін. того ж ст. у Луційя набуває жанр. ознак сатирич. вірша (за його назвою — *sermones* — розмови), який пізніше трансформується у вірш. С. Горация, Персія та Ювенала. В подальшому Європ. С. в. буде постійно орієнтуватися на ант. зразки, особливо в добу **класицизму** (франц. поет XVII ст. М. Реньє, франц. поет та теоретик літ-ри XVII–XVIII ст. Н. Буало, рос. поети XVIII ст. А. Кантемір, О. Сумароков, Г. Державін). Але назагал розвиток **жанрового стилю** С. в. зумовлюється нац. традиціями та "цеховими" пріоритетами того чи ін. літ. **напрямку**, **течії**, **школи**. Напр., барокової С. в. англ. поета XVII ст. С. Батлера, романт. — франц. поета XIX ст. О. Барб'є, хоча С. в. неодмінно використовує заг.поширені і типові для С. як такої виразні фігури — **гіперболу**, **гротеск**, **травестування**, **алегорію**, **іронію**, зокрема, її граничний різновид — сарказм та ін., тобто ті, що здатні продемонструвати навиворітну суть явища з метою його публічного упослідження. Що ж до вибору метр., строфічних та ін. форм версифікації, то він є факультативним. Так, метр. основою С. в. Луційя був **гекзаметр** (гекзаметрична С.), існують С. в., написані пісенними **ритмами** (лат. поет XII ст. Вальтер Шатильонський, рос. поет XX ст.

В.Висоцький), сонетом ("Муртенеїда" італ. поета XVI-XVII ст. Дж.Маріно), **терциною** ("Заздрість" італ. поета XVII ст. С.Роза), білими віршами ("Сатири. або Перестороги, що призначені для виправлення влади та звичаїв у Польщі" поль. поета XVII ст. К.Опалинського) тощо. Нерідко С. в. утворюють **цикл** та окр. зб. (зокрема, з ін. сатир. жанрами), напр., "Вигнана **газель**" гебр. поетів-братів XVII-XVIII ст. Франсіс, двотомна зб. "Вірші" англ. поета XVIII ст. У.Каупера, "Голосіння" — цикл кит. поета XIX ст. Бей Цин-цзяо, зб. "Стовпці" рос. поета XX ст. М.Заболоцького), а також входять у склад сатир. журналів.

Борис Іванюк

САТИРИЧНА КОМЕДІЯ — комедійний жанр, у якому об'єктом осміяння є сусп. стосунки певного місця та часу, або рідше — цілих глобальних категорій: епох, соц. структур, народів (етносів), людства в цілому. Автор прагне не виправдати чи поліпшити зображуване явище, але його знищити за допомогою висміювання. Основні прийоми, що до них звертається автор, — зла іронія, сарказм. С.к. може бути **політичною** чи **побутовою**.

Людмила Волкова

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА — поняття, що характеризує іст. розвиток л-р світу від самих початків словесності до сучасності і виявляє провідні закономірності цього розвитку. Методологічною основою вивчення С.л. є положення про єдність соц. літ. процесу, погляд на явища л-ри як системну сукупність багатьох нац. та місцевих л-р з давніх часів, яка оцінюється не простою механічною сумою, а особливостями внутр. взаємозв'язків її частин, закономірностями сусп. та худож. еволюції, врахуванням їх різних часових темпів (у т.ч. й прискорених) і самого складу л-ри, який в ході її багатовікового розвитку був змінною величиною. Термін С.л. вперше застосував Й.В.Гьоте (1829). Він висунув продуктивну ідею органічної єдності літ. процесу. Гол. стимулом розвитку цього явища він вважав "швидкість руху засобів пересування, яка все збільшується; взаємний вплив і спілкування культур". Пізнання л-ри ін. націй для Гьоте можливе лише в сукупному вивченні різних явищ їхнього життя: сусп. відносин, праць істориків та філософів.

Історія С.л. вимірюється "вел. часом". Вже в епоху Сер-віччя на основі христ. та ін. світ. монотейстичних релігій створюється певна єдність л-р Ст. Світу, посилюються міжнар. зв'язки на "стиках" культур, які прилягають одна до одної, за допомогою латини, санскриту, араб. та церк.-слов. ян. мов (**Середньовічна л-ра**). Наук. вивчення С.л. розпочато вже на ранньому етапі **системного підходу**, який поєднує іст. та теор. осмислення літ. процесу. Тут треба відзначити дослідження Г.Гегелем трьох форм співвідношення між ідеєю та її формоутворенням у мист-ві: символічної, клас.

та романт. Це вже дозволяло укрупнено розглядати літ. процес не лише в країнах Зх. Європи. Успіхи **порівняльного літ.-знавства** в XIX-XX ст. давали значний матеріал про взаємозв'язки та взаємопливи л-р різних регіонів, про їх типол. сходження.

Окремі соціокульт. дослідницькі методології XX ст. також висували продуктивні судження, по-новому узагальнюючи етапи розвитку світ. культури, що також допомагало вивчати С.л. Рос. соціолог П.Сорокін у чотиритомовій "Соціально-культурній динаміці" (1937-1940) подав історію світ. культури в тривалих часових етапах послідовно змінюваних культ. систем: "ідеаціональної" з царством Бога та символічністю стилю, "ідеалістичної", з висуненням реальної людини в її ідеальному прояві, та "чуттєвої", вільної від релігії, заклопотаної лише прагненням до чуттєвих насолод. Подібна класифікація культ. епох може бути одним з методолігічних аспектів вивчення С.л. Поряд з інтеграційними методологіями висувались і такі, які власне заперечують єдність соц. та культ. розвитку. Рос. історик та етнограф Л. Гумільов у своїй теорії етносів вважав нелогічною ідею світ. культури, а етнічну барвистість і своєрідність культури кожного етносу — оптимальною формою існування людства ("Етногенез і біосфера Землі").

В літ.-знавстві вивчення С.л. ведеться в основному з відхиленням від широких іст. узагальнень, утвердженням європоцентристської позиції зх. вишості, з розумінням С.л. як суми найбільш репрезентативних тв. народів, "заг. зводу худож. л-ри всіх націй".

До ранніх спроб створення історії С.л. треба віднести "Історію заг. літератури" в 15 випусках під редакцією А.Корша та А.Кірпичнікова (1880-1882). Останній, будучи автором більшості розділів, уважав історію л-ри окр. народу тільки навчальною, а не наук. дисципліною, визнавав за науку лише порівн. або всезаг. історію л-ри, об'єктом її дослідження повинні бути видатні тв., що відбивають "розвиток, погляди, ідеали людства, ...переконання сучасників". Кірпичніков був прихильником порівн.-іст. методу, що веде "від маси однорідних фактів до висновку, спільного не тільки для них, але й для всіх до них подібних", в позитивістському варіанті методології І.Тена використовував також соціологічний аналіз. Велетенська ерудиція вченого не проявилася однак в широті осягнення явищ С.л., через очевидний потяг до **європоцентризму**. В XX ст. в зарубіжному літ.-знавстві стає впливовим дослідження П.Ван Тігема "Історія літератури Європи та Америки від Ренесансу до наших днів" (1925, Париж). Автора приваблював лише заг.-європ. матеріал, решта країн розглядалися як периферія європ. розвитку з особливими духом, цінностями "малих" народів. Той же європоцентризм з роз'єднанням л-р Сх. і Зх. підкреслював А. Герар у "Вступі до світової літератури" (Нью-Йорк, 1940). Л. Лавалетт у "Літературній історії світу" (Цюрих, 1948) подає

сх. л-ри не в "органічному" процесі їх розвитку, а в зв'язку з тим, коли ті чи ін. імена та тв. увійшли в сферу зх. культури. Цю ж позицію займає щодо сх. літ-ри Є. Лаатс, що розбиває літ. процес на "автономні" складові частини та стверджує існування декількох світ. л-р, напр., інд. або сх.-азій. ("Історія всесвітньої літератури"; Мюнхен, 1953). Е. Тунк в "Ілюстрованій всесвітній літературі" (Цюрих, 1954) подає С.л. як "суму найбільш репрезентативних тв. народів".

Наук. вивчення С.л. пов'язане із збільшенням масштабу дослідження на основі **системного підходу**, який поєднує іст. та теор. осмислення літ. процесу. Ці принципи лягли в основу створення унікального видання — дев'ятитомової "Історії всесвітньої літератури", підготованої ІСЛІ (з 1983 до 1991 вийшло 7 тт.) за участю акад. Н. Конрада, Д. Ліханова, Ю. Віппера, Б. Сучкова та ін. В основу видання покладено уявлення про С.л. як про змінну величину. При цьому "малі" л-ри можуть висувати худож. цінності світ. значення. Підкреслена шкідливість крайностей як європоцентризму, так і **сходоцентризму**. Автори "Історії світової літератури" прагнули уникати, з од. боку, прямолінійного зближення Сх. і Зх., та, з ін. боку, не підтримували упереджену т. з. згідно з якою Зх. та Сх. нібито споконвіку чужі од. одному. Розвиток л-ри цих регіонів у типол. узагальненому плані йшов від давнини через Сер. віки до Нов. часу у стабільному відношенні в єдиному напрямку. Авторами видання використана раціональна частина теорії С.л. як уявленні про певний "золотий фонд" худож. культури людства. Світ. л-ра — поняття, що має поряд з синхронічною ще й діахронічну протяжність. Враховувались не тільки нац. специфіка, а й особливості подібності жанр. типології. Так, провідна роль в сер-віч. л-рі належить **героїчному епосові**, лицарській ліриці, **лицарському романові**, міській **сатирі** латиною. Характеристика ж нац. **варіантів** цих жанрів у дану епоху відіграє другорядну роль. Нац. л-ри вивчаються як складові частини культ. спадщини більш широких територіальних **регіонів, зон**, а також в світлі втілення естет. форм, **напрямів, методів, стилів, жанрів**. Значну увагу в "Історії світової літератури" звернено на вивчення взаємодії окр. нац. л-р, на контактні та генетичні зв'язки між ними. Наявність таких зв'язків у далекому минулому підтверджує правомірність розповсюдження терміну С.л. на всю літ. історію людства. Поняття "літ. впливи" та "типол. сходження" тісно пов'язані між собою (**Історико-типологічний підхід**). Створення капітальної праці, що не має аналогів у світ. науці про л-ру, в якому брали участь також укр. літ.-знавці В. Микитась, В. Крекотень, О. Мишанич, М. Яценко, А. Засенко, дало імпульс для інтенсивної розробки цілого ряду кардинальних питань порівн. літ.-знавства.

Микола Нефьолов

СВІТОВІ СЮЖЕТИ ТА ОБРАЗИ — наук. некоректний вираз, який аживають щодо найпоширеніших **традиційних сюжетів** та

образів. Цей вираз є породженням літ.-знавчого європоцентризму. Не існує жодного сюжету чи образу, поширеного в усьому світі; навіть найвідоміші ант. та бібл. сюжети відомі лише європ. і дещо меншою мірою бл.-сх. л-рам. Але, далекосх. регіону вони чужі.

Див. **Вічні сюжети та образи**

Анатолій Волков

СЕКВЕНЦІЯ — жанр. різновид **гімну**. З'явилася у VIII ст. в Пн. Франції та була блискуче розроблена **санкт-галленською поет. школою** у Пд. Німеччині на чолі з Ноткером Заїкою (IX-X ст.). Виникла як проза вставка, котра мала заповнити виконавчу довготу при співанні звуку "а" у слові "алілуйя", яке увінчує **псалми**. Позаяк церк. хор поділявся на два півхори — дорослих та хлопчиків, складалася ізоритмічні строфи та антистрофи — структурна основа антифонного співу. Прикладами С. можуть служити "С. на Різдва Господнє", "С. на свято П'ятидесятниці" Ноткера Заїки, "С. про одинадцять тисяч днів", "С. про святого Максиміана" лат. поетеси Гільдегарди фон Бінген (XII ст.), "Пасхальна секвенція" та "С. Діви Марії" лат. письм. X ст. Вілона, "С. про Святу Трійцю" лат. письм. XI ст. Германа Розслабленого та ін.

Борис Іванюк

СЕКУЛЯРИЗАЦІЯ — від лат. *saecularis* — світський, "не-церковний" — власне, юридичний термін, котрий означає відчуження церк. майна — як правило, на користь держави. Проте дане слово давно широко аживається й в літ.-знавстві — для окреслення ідентичних явищ у сфері культури й, зокрема, л-ри. Отже, перед нами термін, який потребує певної конкретизації. В літ.-знавстві С. означає вивільнення письменника від церк. світогляду й "соц. замовлення" церкви, його прагнення до ствердження суто гуманістичних цінностей.

Типол. подібні явища зустрічаються в історії культури та л-ри досить часто, напр., антропоморфізація богів та поетизація священних міфів у давньогрец. культурі. Проте термін С. більше стосується не стільки явищ десакарлізації як таких, скільки певного моменту в духов. житті Європи XVII-XX ст. Хоча основні спрямування С. визначалися досить виразно вже в Ренесансі, рубежем тут стало складання естетики та поет. системи класицизму, який устами Н.Буало заборонив поетові спиратися на засади Біблії й навірнув його до вивчення "вільної" системи ант. мист-ва. Цьому спрямуванню надала загостреного характеру ідеологія Просвітництва: у XVIII ст. боротьба зі спадщиною христ. Сер.-віччя стає в Зх. Європі одним з вирішальних моментів у процесі формування нової, "обмиршеної" культури. Це виливається у створення мист-ва, що базується на суб'єктивних враженнях митця від "живого життя". Створюється принципово нова л-ра, яка ґрунтується на підкреслено "природних" засадах

романно-проз мови, вивченні світу людини (як у соц., так і в психол. вимірах). Вже на таких прикладах, як роман Д.Дідро "Черниці", боротьба Вольтера проти клерикалів, або цілком десакралізована постать "Векфільського вікарія" О.Голдсмита, ми бачимо "тріумф чисто людського" — формула, якою Й.В.Гьоте визначав основний пафос своєї творчості. Це пов'язано зі становленням не лише самої "розкріпаченої" худож. мови, а й зі становленням нов. літ-знавчої думки, літ. критики й — у перспективі — нов. теорії л-ри, вільної від Аристотелевих, ант. засад.

Мист-во XIX й почати XX ст. багато в чому розвиваються під знаком С. Зокрема, розчарування у сер-віч. спробах створити незримий "Civis Dei" приводить до захоплення соц. проблематику, прагнення вивчення реального стану речей. Паралельно до боротьби радикалів проти кастової системи, засилля клерикалів в сусп. житті складається широкий мистецько-літ. рух, що з різним ступенем худож. свободи розгортається в таких напрямках, як **сентименталізм**, **романтизм** та **реалізм**. Власне, ці напрями становлять, попри відомі контраверзи, немов-би етапи одного процесу, який ставить за мету повне зречення дегуманізуючих моделей міфології та релігії й спрямований на утвердження суто гуманістичного світогляду. Ін. справа, що й тут виникають власні міфол. й навіть рел. за суттю концепції та естет. догми. Чи не найвишого розвитку така худож. свідомість набуває в натуралізмі на зламі XIX-XX ст., що в дусі позитивізму вище за все цінує "голий факт", не спростерігаючи власного тяжіння до міфотворчості (напр., "Нана" Е.Золя: це "натура" чи "міф"?). Проте вже в **символізмі**, "ірраціональних" напрямках 1-ої пол. XX ст. й у творчості таких катол. письменників, як Ш.Пегі, Г.Честертон, Ф.Моріак, Г.Бьоль, Г.Грін та ін. спостерігається зневіра в досягненнях С. й намагання реабілітувати цінності Сер.-віччя. Цікаво порівняти їхній пошук з творчістю такого абсолютно секуляризованого письменника, як А.Франс, у якого спадщина Сер.-віччя використовується лише як матеріал для блискучих формальних стилізацій. Проблематично, Франс чи, скажімо, Моріак репрезентує більш глибоко духов. пошук зх.-европ. сусп-ва; проблематично, також, що С. сказала тут своє останнє слово.

На Сх. Європи С. штучно затримувалася — або в умовах тоталітарних режимів на зразок того, що існував у Рос. імперії, або, як у пд. слов'ян, в умовах чужоземного мусульман. панування. Проте й тут спостерігаються принаймні її паростки. В укр. словесності С. позначається певною мірою в часи **Відродження** (XVI ст.), коли виникають **публіцистика**, вірш. лірика та драма, іст. проза, особливо з поширенням друкованої книги. Загалом, кризові явища у православ'ї після падіння Візантії викликали поживлення рел.-полемічної думки (Г. та М.Смотрицькі, Х.Філалет, З.Копистенський, Клірик Острозький, у XVII ст. — Й.Галатювський, Л.Баранович, В.Ясинський та ін.). У руслі

суперечок про католицизм, унію, протестантизм, юдаїзм, іслам формувалися такі майбутні діячі С., як Ф.Прокопович, що, навчаючися на Зх., перейняв чимало протестантських поглядів щодо участі Церкви у сусп. житті й згодом проводив їх в Україні та Росії за підтримки Петра I. Можна погодитися також з твердженням Д.Ліхачова, що **бароко** на укр. та рос. ґрунті виконувало функцію Ренесансу, стимулюючи занепад суворих візант. форм та становлення більш світського за змістом мист-ва та л-ри. Проте такі явища гальмувалися самою структурою сер-віч. свідомості й літ. етикету. Так, у Росії XV-XVI ст. розгорнулася справжня боротьба проти "неполезных повестей" (Й.Волоцький та ін.), проти "люторства" та "латинства", яка тривала аж до часів Петра I та Прокоповича. Тут особлива роля належала Україні та частині Білорусії, які протягом XVII-XVIII ст. постачали основний склад культ. кадрів до Росії. С. поступово й невблаганно підточує підвалини сер-віч. свідомості в Росії саме завдяки укр. впливам (навіть реформи Нікона й одчайдушну проповідь Авакума викликано було саме ними). Хоча митрополіт Філіп (Романов) наказував був палити все, що з укр. книжок до Москви надходило, "древлеє благочестіє" було приречене, й православ'я у Росії набуло того ж вигляду, що в Україні після П.Могили. Остаточо було закріплено цей процес радикальними реформами Петра I, що до дрібниць регламентував у життя зх. форм культури (згадаймо хоча б зречення церк.-слов'ян. азбуки).

В укр. та рос. літ.-культ. сфері на поч. XVIII ст. ще розвиваються й суто церк. словесність (Д.Туптало, С.Яворський), й почати мист-во. Та більш характерними стають постаті на зразок М.Ломоносова, що, зберігаючи певну пошану до "книг церковных", енергійно обмежує сферу слов'янщини. Характерна постать В.Тредіаковського, який часом роздірається між симпатіями до "глибокодумної слов'янщини" та відразою до неї. Своєрідною є позиція Г.Сковороди, що, далеко відходячи від тих, кого йменував "столпами неотесаними", проте був у програмі особистого самовдосконалення далекий й від світу сього, котрий його "ловив, але не спіймав". Остаточна духовна перемога над церковністю й орієнтація на просвітництво в Україні та Росії спостерігається від початку XIX ст., коли відверте **пародіювання** церк. стилю і кепкування над бібл. концепцією людини й світу помножено на революційне поривання в дусі байронізму. Останній у XIX ст. спалах антирел. настроїв у культурі пов'язаний з хвилею наук. позитивізму сер. століття; він позначився на світогляді Лесі Українки, частини І.Франка, П.Грабовського, багатьох письменників Росії. Але все це не закрило шляху тому "рел. ренесансові" у рос. думці та мист-ві, який спостерігається на початку XX ст. (М.Бердяєв, С.Булгаков, М.Лосський, П.Флоренський та ін.). Потрібно було активного більшовицького насильства, аби

зруйнувати ці процеси. С. в сх.-слов'ян. краях розгорнулася на повну силу лише в умовах комуністичного тоталітаризму, набувши не стільки характеру духов. герцю, скільки фізичного знищення всього, що належало християнству, хоча ідеологія, мист-во й культура тої епохи базувалися на "перевернутих" сер-віч. засадах (**Соціалістичний реалізм**).

Укр. культура, прагнучи засновуватися на власних, в тому числі нерідко фольклор. основах, стоїть сьогодні перед проблемою ґрунтового й серйозного осмислення даного явища. Це ж можна сказати й про культ. ситуації Сх. Європи та й деяких країн Азії, що будували свою боротьбу з релігією на подібних моделях.

Семен Абрамович

СЕЛЯНСЬКИЙ СИНДРОМ (або рустикальний синдром — від лат. *rusticus* — простий, селянський). Специфічний феномен у країнах постсовєтської **ойкумени**, зокрема в Україні та деяких країнах "третього світу", коли переважна більшість літераторів (письменників, редакторів часописів, критиків), завдяки їхньому селянському походженню зумовлена у своїй творчості рустикальним світоглядом. Наслідками С.с. в укр. л-рі є: 1) вел. кількість тв. квазііст. тематики, 2) домінування псевдокласицизму, формально зорієнтованого на взірці XIX ст., антиурбаністичний контекстуалізм, 4) дидактична обтяженість худож. текстів, 5) соц.-політ. заангажованість л-ри ("соцарт", "нацарт"), 6) вузькість нац. складової, 7) присутність держави в організаційній сфері літ.-видавничого процесу, 8) нерозвиненість літ. критики, її спрямованість на взаємозаквалювання. Особливістю феномену С.с. є ворожість рустикальної літератури до побудови будь-якої ієрархії якості літ. текстів, настанова на сприйняття худож. **тексту** за його інформаційним наповненням, етич. змістом, але не за формою. Текст сприймається не як річ-у-собі, що існує за власними законами (мов., тропними, герменевтичними, деміургійними), а як річ-для-чогось, що має виконувати дидактично-освітню, соц., напр., "визвольну" функції.

Володимир Єшкілев

СЕМІОЛОГІЯ (від грец. *semion* — знак, *logos* — слово, знання). Наук. дисципліна, котра вивчає заг. принципи, що становлять основи знаків. Іноді використовується синонім — семіотика. Греймас та Курте вважають, що семіотика як математизована теорія логічних мов протилежна С., що вивчає природні мови та їх універсальні посередницькі функції. Згідно з Ч.В.Моррісом (США) для семіологічного методу притаманне виокремлення трьох рівнів дослідження знакових систем: 1) синтактика вивчає відношення між знаками та їх мов. операбельність, 2) семантика інтерпретує знаки і повідомлення, 3) прагматика вивчає відношення між знаковими системами та їх інтерпретаторами. Основи С. було закладено

Р.Я.Якобсоном, Я.Мукаржовським, В.Шкловським, В.Проппом, М.Бахтінім, К.Леві-Строссом.

Володимир Єшкілев

СЕНТЕНЦІЯ (лат. *sententia* — думка, судження) — вид **афоризму**, короткий повчальний вислів. Нерідко С. ускладнюється прикладами, порівняннями, утворюючи парекезу ("Роздуми" Марка Аврелія). Протоаналогом С. є **прислів'я**, спорідненими жанрами — **гнома** та **афоризм**, різновидом — **максима**. Як логотерапевтичний прийом, що має характер владної поради, С. — жанр широкого практичного призначення, він пов'язаний з багатьма сферами людської життєдіяльності.

Особливої ваги С. набула в рел. та етико-філос. писемності (Талмуд, Біблія ("Кн. притч. Соломонових", заповіді Христа та св. Павла), Коран, "Луньюй" (вислови Конфуція), бесіди Епіктета, "Листи" Сенеки, "Тускуланські бесіди" Цицерона тощо). Виключно сентенційним є жанр повчання (напр., давн.-єгип. "Повчання Птахотепа", "Повчання Кагенії"), його варіантами були "повчання від батька до сина" (англосаксонські "Батьківські повчання", повчання Володимира Мономаха до своїх синів), а також повчання "отців церкви" ("Стословесь" Геннадія в "Зборнику 1076 р.", С. Іоанна Златоуста, що ввійшли в сер-вічний давн.-рус. зб. "Ізмарагд"). Багаті С. зх.-европ. "домострої" Егілія Колонна, Франческо да Барберіні, Леона Альберті, Бальтазара Кастильона, Рейнольда Лоріхіуса, а також давньорус. "Домострой" (XVI ст.).

Дуже популярним цей жанр був за Сер.-віччя. В латиномов. поезії відомі С. на зразок римованого прислів'я Віпона, С.-двовірші у формі батьківського повчання Арнульфа, які склали зб. "Утіхи кліра", поема Етберта Лютихського "Човен щедротний", перша частина якої ("ніс") містила в собі С.-одновірші, С.-двовірші, С.-тривірші і т.д., а друга — написані гекзаметром повчальні вірші, що вільно відтворювали байки, проповіді, Соломонові притчі тощо. Сентенційністю визначалися тв. кельт. **бардів**, позаяк за трад. правилами їхньої поезики кожен чотиривірш мав становити завершено цілокупність.

Використовувалися С. і в різних риторичних жанрах прагматичного типу (судова промова, казання тощо). У візант. поетиках-підручниках С. як риторична фігура рекомендувалася на ролі одного з варіантів нормативного зачину (*proverbium*) у вправах з вірш. шкільного тв. В тій же ролі риторичного зачину вона могла виступати і в листах (у XIII ст. існували зб. С. для епістолярного вжитку).

До цього жанру постійно вдавалися Солон, Катон-Старший, Саллюстій Тацит, Лукан, Ювенал, Марціал, Дж.Боккаччо, Бовенарг, Г.К.Ліхтенберг, Й.В.Гьоте, Ф.Шіллер, М.Лермонтов та ін. Багато С. у філос. трактатах Г.Сковороди. У красному письменстві С. часто є структурною частиною байки (**мораль** або **сила**), а також зустрічаються в

медитативній ліриці. С. була одним із витоків формування дидактичної поеми. Просвітницька продуктивність С. спричинила безперервну історію її розвитку та функціонування.

Борис Іванюк

СЕНТИМЕНТАЛІЗМ — (від франц. *sensibilité* — почуття, чуттєвість) — **напря́м** в л-рі та мист-ві 2-ї пол. XVIII ст., орієнтований на внутр. світ та почуття людини. Він з'являється як своєрідна форма протесту проти панраціоналізму 1-ї пол. XVIII ст. Філосо. основою С. були теор. доктрини сенсуалізму та емпіризму (П.Гассенді, Т.Гоббс, Дж.Локк, Дж.Берклі, Д.Юм), згідно з якими чуттєвість та чуттєвий досвід проголошувалися основною формою пізнання. У XVIII ст. чуттєвість (*sensibilité*) починає протиставлятися як метод пізнання дійсності. Психол. причиною появи С. є іст. зумовлена емансипація типового "я", з позиції якої світ сприймається як такий, що втратив гармонію і порядок, що в соц.-іст. ситуації того часу набуло антибуржуазної спрямованості. Тому завдання нов. мист-ва, проголошували сентименталісти, полягає в тому, щоб зворушити людські серця й виховувати чуттєвість та чесноти, які повинні стати противагою меркантилізму, егоїзму тощо. Не пориваючи зв'язків з традиціями раннього Просвітництва, С. вивчає природне невимушене почуття. Слово "природний" стає синонімом слів "прекрасний", "справжній". Виникає інтерес до вивчення вроджених людських можливостей, разом з ним — ідеал природної людини.

В естетичі С. визнавав внутр. переживання людини джерелом твор. натхнення. Мета мист-ва для сентименталістів полягає в самоаналізі та роздумі про місце людини у всесвіті та у формуванні справжніх природних взаємозв'язків між людьми. Розробляється нов. тип літ. героя (чутливої людини, найчастіше вихідця з третього стану). Л-ра С. розробляє нові жанри (сентиментальну **повість**, **драму**, "слізну комедію", інтимну **лірику**, **сповідь**, психол. **роман**, дорожні нотатки, **щоденники** тощо).

Перші прояви естетики С. з'явилися в Англії на поч. XVIII ст. і набули меланхолійних, описово-дидактичних настроїв спочатку в ліриці Дж.Томсона, який 1730 видав першу сент. лір. зб. "Пори року". Е.Юнг 1745 створив філософ.-дидактичну поему "Скарга, або Нічні думки". Частина цієї поеми — "Думки на цвинтарі" лягла в основу т. зв. "цвинтарної лірики", яка характерним чином вплинула не тільки на С., але й на наступні літ. течії та напрями — **передромантизм** та **романтизм**. Т.Грей своєю "Елегією, написаною на цвинтарі" зробив даний жанр провідним в англ. сентименталістській ліриці. Вона глибоко вплинула не тільки на його сучасників. До неї неодноразово звертались поети-романтики: молодий Ф. Р. де Шатобріан, рос. поет В.Жуковський — "Сільський цвинтар"(1802), молодий О.Пушкін, що ними жанр елегії був

широко введений в рос. л-ру. Англ. драматурги-сентименталісти звертаються до проблем повсякденного життя представників третього стану, поєднуючи зображення моральних проблем, емоційних страждань та сподівань героїв з описом буденних справ, з деталями побуту: Дж.Лілло — "Лондонський купець, або історія Джорджа Банрвелла" (1731), Е.Мур — "Гравець" (1753). Справжню революцію в л-рі XVIII ст. здійснив С.Річардсон романом "Памела". Це був перший зразок епістолярного жанру в Англії. Центр. фігурою англ. С. вважають Л.Стерна, автора "Життя та думок Трістрама Шенді" (1767), та "Сентиментальної подорожі" (1768), від назви якої і виникла назва напрямку в л-рі та мист-ві. У Франції найглибше втілення С. віднайшов у творчості Ж.-Ж.Руссо. В тв. "Юлія", або Нова Елоїза" (1761), "Еміль" (1762), "Сповідь" (1766-1770) автор об'єднав в єдине ціле низку питань, найактуальніших в цей період, які вплинули на розповсюдження сентименталістських ідей в європ. л-рі (**Руссоїзм**). Під сильним впливом Руссо з'являються тв. його учнів та прихильників: Л.Мерсьє "Дезертир" (1772), "Бідняк" (1772), "Суддя" (1774); Бернарда де Сен-П'єра "Поль і Віржині" (1814); Ретіфа де ла Бретона "Розпущений селянин" (1775) тощо.

В Німеччині С. має вияви у 2-й пол. XVIII ст. в творчості Й.Гердера, Ф.Клопштока, Й.Фосса, М.Клінгера, Г.Бюргера, молодих Ф.Шіллера та Й.-В.Гьоте. Характерним явищем літ. процесу в Німеччині була поява в 1770-80-х р.р. літ. руху "Бура та тиск" (*Sturm und Drang*). Письменники-штюрмери були органічно поєднані з просвітницькою ідеологією, вважаючи себе духов. спадкоємцями Руссо. В той же час їх чутливий, вразливий герой (напр. Вертер), зображується реалістично, в тісній взаємодії з навколишнім об'єктивним світом. Штюрмери своїх героїв роблять не просто пасивними пропагандистами просвітницьких ідей, а справжніми бунтівниками, боряться проти деспотії (Гец, Карл Моор). Теоретиком "Бури і тиску" вважається Й.Гердер (1744-1803), який у статтях "Фрагменти про новітню л-ру", "Про Шекспіра", "Про Оссіана та пісні древніх народів" тощо звернув увагу сучасників на необхідність відтворення нац.-характерних рис та явищ. Гердер обґрунтував та ввів у л-ру поняття зародності. Перш за все ним. С. проявився в ліриці. Найповніше сентименталістська лірика розквітає в творчості молодого Гьоте ("Зезенгаймський цикл", "Фульський король", "Ганімед", "Прометей", "Вільшаний цар"). Поети-сентименталісти віддають перевагу жанру **цвинтарі** та **балади**. Й.Г.Фосс (1751-1826) — "Луїза" та "Ідилі" С.Геснера (1730-1788). Нім. сент. драма зверталася до зображення добродісних характерів, покликаних зворушити глядача, викликала бажання позбавитися помилки та моральної недовіршеності: Х.Геллерт — "Ніжні сестри" (1747). В 2-й пол. XVIII ст. складаються основні риси нім. роману, в якому помітні елементи

як С., так і натуралістичності: в зразково-сентименталістському романі Гьоте "Страждання молодого Вертера". Перехідною фігурою від С. до **романтизму** в Німеччині був Жан-Поль Ріхтер (1763-1825) — "Життя задоволеного шкільного вчителя Марії Вуда з Ауеталю", в якому Жан-Поль іронізує з приводу суттєвого розладу між мрією та дійсністю. В італ. л-рі XVIII ст. найвиразнішим представником С. був П.Метастазіо (1698-1782). У 2-му періоді свого творч. шляху (30-40 р.р. XVIII ст.) він створив зразки любовно-сент. **мелодрами**: "Едії", "Упізнана Семіраміда", "Олександр в Індії" та лір-сентим. драми: "Деметрій", "Олімпіада", "Демофонт".

В швайц. л-рі XVIII ст. С. зосереджується в Цюриху, де розгортається діяльність Й.Бодмера (1698-1783) — "Крит. роздуми про прекрасне та про зв'язок прекрасного з правдоподібним" (1740), зібрання пісень **міннезігерів** (1747) та Й.Я.Брайтінгера (1701-1776) — "Крит. поетика" (1740). Сентим. настрої відчутні в поезії А. фон Галлера (1708-1777) — поема "Альпи" та зб. "Досвід швайц. віршів", Й.Турільда (1759-1808) — кн. афоризмів "Бажання".

Сентименталістські настрої з'являються в творчості сканд. поетів: К.Тулліна (1728-1865) — "Травневий день"; Й.Евальда (1743-1781) — "Соната Скорботи"; К.Фрімана (1752-1839) — "Хорнель, гора на півночі Норвегії"; Г.Крейца (1731-1785) — "Літня пісня"; Ю.Уксеншерна (1750-1817) — "Ніч"; Т.Турільда (1759-1808) — "Пристрасті"; Ф.Франсена (1772-1847) — "Лик людський"; в інтимній ліриці Е.Баггесена (1764-1826) тощо.

Центром нов. напрямку в поль. літ-рі XVIII ст. стає аристократичний двір Чарториских в Пулавах. Поль. поети-сентименталісти в пошуках нов. емоційно-виражальних засобів, та образів звертались до нац. фольклору: Ф.Князьнін (1750-1807) — "Ошасливлені злидні", "Ода до вусів"; Ф.Карпінський (1741-1825), названий співвітчизниками "поетом серця" — "Оброк", "Альєста"; В.Богуславський (1757-1829) "Генріх VI на полюванні", коміч. опера "Вигадане чудо, або Краків'яни та гуралі"; Я.Ясинський — "Спір", "Чаньча".

В Росії С. остаточно сформувався в 90-ті рр. XVIII ст., хоча перші прояви сентименталістських настроїв були помітні ще в сер. 60-х рр. Однією з особливостей рос. літ. процесу того часу була тенденція до злиття різних стилів (напр., достатньо помітні сентиментальні настрої в останніх тв. Д.Фонвізіна — "Каллісфон", "Широксердне зізнання в справах моїх та думках"). Плідно проявляються сентим. настрої в творчості О.Радішева. Використовуючи жанр. форму мандрів, автор наповнює "Подорож з Петербурга до Москви" не тільки пристрасним засудженням кріпацтва та самодержавства, але й пронизує підвищеною емоційністю. Гол. відмінністю рос. С. був його дворянський характер. Ідея позастанової варьості особистості видозмінюється. Перевага

надається можливості витончено відобразити внутр. світ героя, здатності співчувати. Видатним діячем і теоретиком рос. С. визнано М.Карамзіна (1766-1826). Основний пафос його естетики розкривається в статті "Що потрібно автору?", в якій почуття проголошується гол. рушієм творч. процесу. Засновник "Московского журналу" (1792) та "Вісника Європи" (1803), Карамзін друкує як свої різножанр. тв.(напр., лір. — "Село", "Квітка на домовину мого Агатона", любовно-психол. повісті "Юлія", "Бідна Ліза", незавершений роман про "сентим. виховання" "Лицар нашого часу", "Моя сповідь" та сентим. повість "Фрол Сілін", в якій помітні консервативні погляди автора в селянському питанні, та тв. своїх однодумців і учнів: І.Дмитрієва (1760-1837) — пісню "Стогне сизий голубок", казку-сатиру "Модна дружина"; Ю.Нелединського-Мелецького (1752-1829) — пісню "Виду на річку"; Перші сентим. повісті з'явилися на рубежі 1770-80 рр.: Ф.Емін (1735-1770) створив перший епістолярний роман "Листи Ернеста і Дорарви" (1766), сприйнятий читачами як **переробка** "Нової Елоїзи" Руссо; його син М.Емін (1767-1814) продовжив **традицію** рос. сентим.-психол. роману в "Троянді" та "Грі долі". В кін. XVIII ст. популярним стає жанр мандрів: "Листи російського мандрівника" Карамзіна (1792) стають такими ж характерними для рос. С., як "Сентиментальна подорож" Стерна для зх.-євр., хоча Карамзін набагато більше, ніж Стерн, звернув увагу на натуралістичні замальовки. На поч. XIX ст. сентим. повість продовжує розвиватися в багатьох різновидах: іст., світська, побутова.

Літ. процес в Україні XVIII ст. відображає важливі зрушення, охоплюючи всі жанри худож. творчості. В стильовому відношенні укр. л-ра продовжує традиції **бароко**. В межах барочної свідомості почали зароджуватися риси С. (в першу чергу в інтимній ліриці: елегії та пісні). Укр. поети в своїх творч. пошуках спирались на нар.-поет. традиції. Серед поетів, в творчості яких відчутні мотиви С.; С.Климовський ("Іхав козак за Дунай"); В.Пашковський ("Тяжка річ любити", "Ох, мені жаль не помалу"); деякі поезії Г.Сковороди (зб. "Сад божественних пісень", "Ох, поля, поля зелені", "Ох ти, птичко жолтобока"). Д.Чижевський (1894-1977) в "Історії української літератури" висловлює думку щодо відсутності в історії укр. літ-ри XVIII ст. такого літ. напрямку, як С. Досліджуючи творчість Г.Квітки-Основ'яненка, І.Котляревського та історію культ. взаємозв'язків укр. та рос. л-р. Чижевський наголошує на єдиній рисі, яка наближує Квітку до рос. С. — любов до моральних сентенцій. В усьому ін. творчість Квітки не можна розглядати з погляду естетики С., хоча в його тв. зустрічаються сентим. сцени, але в них немає опису подій з глибокими суб'єктивними проявами почуттів автора. Чижевський вважає, що чуттєвість Квітки походить з укр. пісенної традиції. Незважаючи на певні елементи С. в творчості укр. письменників, автор вважає хибним відносити до С. деякі тв. Квітки та Котляревського.

В мист-ві XVIII ст. теж посилюються елементи С. прагнення зафіксувати повсякденне життя. У Франції ця тенденція виразно і послідовно знаходить свій вираз в творчості Ж.Б.Грьоза (1725-1805) — "Батько, який пояснює своїм дітям Біблію", "Сільська наречена", "Покараний син", "Базиль і Тібо, або Два види виховання". І сам Грьоз, і його учні та послідовники стають проповідниками ідилії, сімейних чеснот: Ж.Б.Шарден (1699-1779) — "Молитва перед обідом", "Атрибути мистецтва"; Ж.О.Фрагонар (1732-1806) — "Виграний поцілунок", "Украдений поцілунок". В англ. малярстві XVIII ст. представники С. продовжували традиції просвітницького **реалізму**, але вважали мірилом явищ не розум, а почуття. В творчості англ. художника Гейнзборо (1727-1788) емоц. начало завжди було сильним. Але, як це найчастіше буває з крупними майстрами, Гейнзборо та його послідовники набагато ширші за цей напрям: Т.Гейнзборо "Віз", "Корнардський ліс" (1748), "Портрет Сарі Сіддонс" (1784), "Блакитний хлопчик" (1770); Дж.Морленд (1763-1804) — "Наблизження грози" (1791), "Селяни біля вікна" (1786); У.Утілі (1747-1803) — серія "Крики Лондона". В укр. та рос. малярстві XVIII ст. провідним жанром стає портрет, у якому майстри пензля в довершеній формі передавали індивідуальні риси людей різного соц. походження: В.Боровиковський (1757-1825): "Портрет сестер Гагаріних" (1802), "Портрет М.Долухіної", "Портрет В.Шидловської" (1798), "Старий, який гріє руки" (1798); Д.Левицький (1785-1822) — "Портрет М.Дяковий" (1778), "Портрет Д.Дідро" (1775), "Кокоринов" (1770), серія портретів вихованців Смольного Інституту (1773-1776); В.Тропінін (1776-1857) — "Портрет сина" (1818), "Весілля в Кукавіці", "Дівчина з Поділля", "Українець", "Молодий український селянин".

Вплив С. на європ. л-ру був широким та всеохоплюючим не тільки у XVIII ст. Елементи С. можна віднайти в естетичні наступних літ. течій та напрямів (**передромантизм**, романтизм, навіть реалізм). В психол. реалізмі XIX ст. багато письменників зосереджують увагу на розкритті психології маленької людини: Стендаль "Червоне і чорне", романи Ч.Діккенса, "Станційний доглядач" О.Пушкіна, "Шинель" М.Гоголя, "Бідні люди", "Зневажені і скривджені" Ф.Достоевського, "Катерина", "Наймичка" Т.Шевченка. Сентиментальні тенденції відчутно відбилися в жанрі мелодрами. Відгомони С. існують і в новітній л-рі (Б.Окуджава).

Людмила Сердюк

СЕРЕДНЬОВІЧНА ЛІТЕРАТУРА — етап розвитку світ. л-ри, який характеризується виникненням єдності л-р Ст. світу на основі христ. та ін. світ. релігій, що тяжіли до монотеїзму. Величезна епоха істориками поділяється на Ранне (III-VIII ст.) та Зріле Сер-віччя (IX-XIV ст.). Л-ри близьких і далеких **регіонів**, "старі" й "молоді", в

цей час підкоряються заг. закономірностям. Однотипний, багато в чому єдиний характер літ. процесу, особливо для Зрілого сер-віччя, відзначається розквітом любовної лір. поезії у провансальців, каталонців, французів, німців, англійців, арабів, персів а також у японців. У одних випадках це результат **впливів** та **запозичень**, в ін. — прояв заг. закономірностей. Єдність світ. С.л. забезпечувалась нов. якістю літ. зв'язків. Для різних регіонів різним був ступінь розриву з традиціями давнини. Залишки ант. культури збереглися головним чином на околицях розваленої Рим. імперії — в Ірландії, Сирії, Єгипті. Проте такого розриву з давниною не було в л-рі Індії та Китаю. В Європі створюються л-ри кельтів, германців, слов'ян; на Бл. Сх. — арабів; у Закавказзі — вірмен, грузинів та азербайджанців; у Центр. та Сер. Азії — тюрків, монголів, тибетців; у Сх. Азії — корейців та японців. У світ. культурі спостерігалось повернення до давн. л-р як зразка й джерела великих естет. цінностей. У Європі в сер. віки ант. спадщина Греції та Риму допомагала формувати нове мист-во. У танському Китаї було звернення до "давн. просвітництва" (рух фуфу). У Сер. Азії Ібн-Сіна звернувся до спадщини ант. Зх. та Сх. Це особливо характерно для доби Зрілого чи Високого Сер.-віччя, яка ще має назву Передвідродження М.Конрад висунув нову концепцію Відродження, ширшу, ніж трад. італіоцентризм. Відкриття людини в цю епоху було швидше відкриттям "світу та людини", "людини й природи", звільнення її від влади теології. Явища подібного ідейно-худож. ряду Конрад знаходив у кит. та япон. л-рах епохи Едо, вищим проявом тут була творчість япон. драматурга Тикамацу (1653-1724). Посилення літ. зв'язків у епоху С. зумовлене низкою причин. Вел. вагу мало розповсюдження релігій, особливо християнства, ісламу та буддизму, їх світогляду, обрядовості, культури та обслуговуючої л-ри: священних книг, церк. легенд, гімнів та повчань. У розвитку зв'язків значення мали прикордонні області, місця "стиків", зіткнень культур. Така "прикордонна" л-ра створювалась на ісп. землях, завойованих арабами. Взаємозв'язки зумовлювались також засвоєнням чужої писемності та мови. В Англії після норманського завоювання розповсюдилася франкомов. л-ра. Особлива роллю в літ. взаємозв'язках С.л. належить міжнар. мовам, які пов'язані зі світовими релігіями, — латини, церк.-слов'ян., араб., санскриту. Розрізняють два види **взаємозв'язків**. З одного боку, запозичення окр. худож. форм, тем, сюжетів (напр., запозичення нім. поетами XII-XIII ст. жанр. форм франц. **лицарського роману**); з ін. боку, запозичення цілих жанрів з безліччю пам'яток і цілою літ. системою (у Пд.-Сх. Азії буддійська пересаджена л-ра складала ядро місцевого літ. процесу). Легко переносилися з однієї л-ри до ін. проз. жанри з фольклор. основою. Літ. взаємозв'язки розвивались як внутрішньорегіональні, так і міжрегіональні. Перші були значно інтенсивніші та різноманітніші. У ранньому С. відбувалася

трансформація **традицій** давнини у ст. народностей та народження словесного мист-ва у народностей молодих. Перехід до Зрілого С. (VII-IX ст.) іноді називають "Відродженням". На цьому етапі л-ра сер-віч. типу складалась як цілісна система з її характерними якостями. Серед них — переважне зображення представників панівних верств сусп-ва, їх світосприйняття, особлива роль фольклору, нац. легенд, які виходять за межі словесності, панування клерикальних напрямів, пов'язаних з тією чи ін. релігією, з **Біблією**, **Кораном**, **Талмудом**. Рел. л-ра створювалась, перш за все, "мертвими" мовами, стикаючись з історіографією, наук. чи ораторською прозою. Придворна (куртуазна) л-ра мала свої функції та жанри: феодальну хроніку ("Завоювання Константинополя" Ж. де Виллардуена), повчання ("Дзеркало поезії" Дандина, "Намісто голубки" Ібн Хазма), лір. поезію з культом лицарської доблесті, витонченого кохання, почуттям природи. Нар. л-ра в епоху С. вирозилася в низці сатирич. жанрів ("сміхова культура"). В процесі розвитку С.л. фольклор, відігравши роль попередника писемної л-ри, поступово відходить на периферію словесності, проте остання продовжує знаходити у фольклорі **образи**, теми, деякі худож. прийоми (**повтори**, **постійні епітети**). Тяжіння до канону, стійких худож. форм, трад. сюжетів, система правил та обмежень формували л-ру до одноманітності, проте "естетика тотожності" пробуджувала й автор. свідомість (що менше було притаманне ранньому С.). Сер-віч. поети посилювали багатозначність худож. слова та образу, алегоричність, символіку, потаємний смисл та повчальність л-ри. Міфол. сприйняття дійсності змінювалась наївно реаліст. Однак С.л. поступово накопичувала досвід більш глибокого та життєподібного відображення дійсності, освоювала нові форми й жанри. Але попри ці заг. риси літ. процесу та міжнар. літ. зв'язків у С. в різних регіонах були свої особливості — Київ. Русь за своїм положенням займала центр. місце на перехресті літ. шляхів Сх. та Зх. Тут локалізувався нормано-слов'ян. рух "з варягів у греки". Він зіткнувся з зустрічним культ. візант.-болг. рухом. За своїми політ. та культ. зв'язками Київ. Русь більше тяжіла до Візантії, котра була центром сх.-середземноморського культ. світу. В процесі взаємозбагачення розвивалися два типи літ. мови: книжно-слов'ян., який обслуговував церк. л-ру, та нар.-літ., близький до нар. мови, мови літописів та світської л-ри. На Русь з Болгарії було перенесено старо-слов'ян. переклади з грец. бібл. кн., житійної, церк.-вчительської, іст. л-ри ("Хроніка" Іоана Антіохійської, "Одкровення" Мефодія Патарського). До завоювання Болг. царства Візантією воно встигло передати Київ. Русі свої основні книжні багатства. З сер. XI до кін. XII ст. давньорус. л-ра зближується зі спадщиною візант. та сх. С. Були перекладені "Хроніки" Амартола (IX ст.), Синкела (VII ст.), "Історія юдейської війни" Флавія (I ст.), "Книга Естер",

сказання про Соломона, Мойсея. З виникненням самостійного Другого Болгарського царства відбувається поживлення сх.-слов'ян. — пд.-слов'ян. літ. зв'язків. Багато літ. пам'яток було повернено Руссю болгарам та сербам. Зх.-слов'ян. — сх.-слов'ян. зв'язки мали більш обмежений характер. З Чехії були перенесені на Русь **переклади** з латини низки церк. пам'яток ("Бесіди на Євангеліє" папи Григорія), життя. Коли ж православ'я в Чехії в кін. XI ст. було пригноблено католицизмом, то культ. спілкування Чехії з Київською Руссю припинилося. Варто відзначити видатну роллю латиномов. поетик і риторик Арістотеля та Горация у розвитку теорії л-ри в Україні в XVII — 1-й пол. XVIII ст., яка була досліджена В.П. Маслюком. У Білорусі в цей період через поль., чесь. та пд.-слов'ян. посередництво проникали не лише рел., а й світські тв. зх. л-ри (повісті про Трою, Аттилу, Трістана та Ізольду). Білорусь та Україна виступали у XVI — XVII ст. у ролі посередників при передачі Росії багатьох перекладених тв. Якщо церк. кн. рос. перекладачі відтворювали якомога точніше, то у світських допускалась самостійність, вводились рос. побутові деталі, термінологія. Літ. зв'язки Київ. Русі мали обмежений характер. Укр.-рус. книжники приділяли гол. увагу перекладам тв. класиків грец. христ. л-ри IV-VI ст., не зачепивши тогочасну, досить багату греч. л-ру. Це було результатом переконаності у всемогутності христ. вчення та монархічної державності. Сприймалась гол. чином публіцистичні проповіді, літописання, житійна л-ра, жанри й теми, пов'язані з інтересами державності. Майже не перекладалася рел. лір. поезія (за винятком ранньо-христ. **гімнографії**). Цілеспрямований відбір київськими книжниками візант.-болг. л-ри вплинув на ідейну спрямованість, жанр. репертуар та заг. структуру писемності Київської Русі, як і наступної давньоруської л-ри аж до XVII ст.

У багатьох л-рах Сх. **традиції** С. у трансформованому вигляді проіснували практично до 1-ої пол. XIX ст. На Зх. теж не було повністю забуто ці традиції.

Микола Нефьолов

СЕРЕНАДА (франц. *serenade*, італ. *serenata* від *sera* — "вечір"):

1. Лір. жанр, вірш. запрошення на вечірне любовне побачення; містить у собі ознаки муз.-вокального виконання. Своє походження веде від серени — "вечірньої", пов'язаної з забороненим коханням, пісні провансальських сер-вічних **трубадурів**, які виконували С. у супроводі лютні або гітари. В подальшому особливого значення для розвитку європ. поезії не мала. Найбільш популярною була в ліриці ром. народів. С. входить у коло похвальних вірш. присвят (**мадригал**, **епіталама**, частково **напис віршованих, дифірамб, ода, гімн** і т.д.). Симетрична "ранковий" любовній пісні — **альбі**. До жанру С. зверталися У.Девенант (Англія, XVII ст.), П.Б.Шеллі

Душа наша / не смутится.

в Бозе силном / утвердится...

Як і в рос. поезії, в укр. ще до поль. впливу існував в кінці XVI — поч. XVII ст. книжний нерівноскладовий вірш, що виділився, очевидно, з римованої прози, подібний за своєю ритмічною структурою до нар. вірш. форм (Г.Смотрицький, К.Транквіліон-Ставровський, Д.Наливайко та ін.). Цей вірш не зник і при культивуванні в укр. поезії ізосилабічного вірша поль. зразка. Крім того, не можна не враховувати і сильну (на відміну від заг. тонічної рос. нар. поезії) традицію фольклор. С., зокрема, 12-складовика, ретельно дослідженого І.Франком, а також коломийкового вірша. Крім "довгих" розмірів розроблялися в укр. поезії і "короткі", зокрема, 8-складовик (також пов'язаний з нар. традицією), що мав обов'язкові наголоси на 3 та 7 складах. Представлений укр. силабічний вірш і врегульованими нерівноскладовиками, напр., в сапфічній строфі (П.Беринда, Т.Земка та ін.). Про органічність С. для укр. вірш. культури свідчить наявність силабічних віршів у XIX-XX ст., надто в поезії зх. земель, які довгий час були під поль. ширше — катол. впливом. Силабічне віршування широко застосовував Т.Шевченко, зустрічається воно у М.Могильницького, А.Метлинського, М.Шашкевича, у неокласика П.Филиповича, силабічні сонети створював молодомузець М.Кічура, силабічним гекзаметром писав Б.-І.Антонич і т.д. Наводимо приклад 13-складового С.в. М.Шашкевича:

Сонця яснє померкло, світ літма насила,

Вшир і довж доокола сум ся розлягає;

Чагарми пустими тьма вовків завила,

Над тинном опустілим галок гамір грас.

Виключно силабічною є япон поезія. Це пояснюється фонетичними особливостями мови, а саме, відсутністю ознак наголошеності — ненаголошеності та короткості — довготи голосних звуків.

Борис Іванюк

СИЛАБО-ТОНІКА, СИЛАБО-ТОНІЧНЕ ВІРШУВАННЯ. (грец. *syllabo* — склад і *tonos* — наголос) — віршування, в основі якого — упорядковане чергування наголошених (сильних) і ненаголошених (слабких) складів у вірші. Термін "силабічно-тонічне" віршування був введений у наук. обіг рос. літ. критиком XIX ст. М.Надеждиним, а на поч. XX ст. він набув завдяки віршознавцеві М.Недзобову суч. звучання.

Трад. одиницею виміру ритм. руху у С-т. вважається стопа, тобто група сильних і слабких (наголошених та ненаголошених) складів, що повторюються у вірші. В залежності від складового об'єму та розташування наголосу розрізняють такі основні модифікації стопи, термінологічні означення яких запозичені із метричного, зокрема, ант. віршування: хорей, або трохей (—U) — двоскладова стопа з наголосом на першому складі; ямб (U—) — двоскладова стопа з наголосом на другому складі; дактиль (—UU) — трискладова

стопа з наголосом на першому складі; амфібрахій (U—U) — трискладова стопа з наголосом на середньому (другому) складі; анапест (UU—) — трискладова стопа з наголосом на останньому (третьому) складі. Ці п'ять стоп є найбільш вживаними, хоча існують й ін., з більшою кількістю складів, напр., пеон — чотирискладова стопа з варіаціями наголосів (—UUU, U—UU, UU—U, UUU—) — відповідно: пеон I, пеон II, пеон III, пеон IV.

Але деякі віршознавці заперечують наявність стопи як "реальної ритмічної одиниці" (В.Холшевников), вважаючи, що вірш. ритм зумовлений, по-перше, анакрузою, тобто ритмічним зачином, який містить е собі кількість ненаголошених складів до першого акцентованого наголосу у вірш. рядку, і по-друге, кількістю ненаголошених складів між ритмічно очікуваними наголосами (іктами), тобто ритмічно очікуваним інтервалом (неіктом). І анакруза, і інтервал у клас. силабо-тонічних віршах є постійними за умови використання в них однакової модифікації стопи (в хорейчних рядках анакруза нульова, а інтервал дорівнює 1 складу; в ямбічних — анакруза і інтервал дорівнює 1 складу; в дактилічних — анакруза нульова, а інтервал дорівнює 2 складам; в амфібрахії — анакруза дорівнює 1, а інтервал — 2 складам; в анапесті — анакруза і інтервал дорівнюють 2 складам). Напр., у ямбі: U—U—U—

Ритм. значення анакрузи особливо виразно проявляється у змішаних розмірах, або логадах, напр., у такому різновиді його, як трискладовик з варіацією анакруз:

U—UU—UU—UU—U

UU—UU—UU—UU—U

У цьому умовному прикладі внутр. ритмічна структура вірш. рядків абсолютно ідентична, а відрізняються вони лише ритмічним зачином.

Регулярне та упорядковане чергування іктів та неіктів у віршах створює інерцію ритм. очікування, яке визначає уявлення про ідеальний ритмічний рух вірш. рядка, тобто про метр, який може порушуватися або відсутністю ритмічно очікуваного (на ікті), або появою неочікуваного (на неікті) наголосу. В традиціях стопової теорії говорять у таких випадках відповідно або 1) про заміну будь-якої з двоскладових стоп пірихієм (UU), а в трискладових — трибрахієм (UUU), або 2) про заміну будь-якої з двоскладових стоп спондеєм (—) і про появу у трискладових стопах надсхеминого наголосу (напр., в анапесті: —U—UU—). Звичайно, пірихії, спондеї та трибрахії самостійно вірш. ритм не утворюють.

Крім метра та метр. відхилень, до ритм. чинників належать і сумірність вірш. рядків, тобто вірш. розмір, який стосовно С-т., буде позначати довжину вірш. рядка у стопах (напр., чотиристополий хорей, тристополий дактиль і т.д.). У випадку, коли кількість однотипних стоп у віршах виявляється несумірною, тобто відбувається порушення принципу ізостолізму, кажуть про вольні вірші (вживається переважно ямб або хорей,

напр., вольні ямби О.Блока, байковий вірш І.Крилова та Л.Глібова, ямбічний вірш драм О.Грибосєдова і Лєсі Українки).

Виняткове значення для ритмоутворення мають паузи — кінцеві та внутр. Не можна не враховувати і вплив на ритм синтаксичних фігур, зокрема, рядкових перенесень (синафія), тобто випадків незбігу вірша і фрази, та ін. Впливає на ритм також тип клаузули — тобто складовий обсяг ненаголошених після останнього наголошеного складу у вірш. рядку (так, розрізняють чоловічу клаузулу з наголосом на першому, жіночу — на другому, дактилічну — на третьому, гіпердактилічну — на четвертому (і далі) складах від кінця вірша). До чинників ритму належать і можливий неповний складовий обсяг останньої у вірш. рядку стопи порівняно з попередніми. Так, ямб і анапест можуть бути нарощеними; відповідно:

а) U—U—U

б) UU—UU—U або UU—UU—UU

(явище гіперкаталектики), а хорей і дактиль — усіченими (явище каталектики) — відповідно:

а) —U—U—U

б) —UU—UU—UU або —UU—UU—UU

В таких випадках при визначенні вірш. розміру нарощена стопа не враховується, а усічена — навпаки. Щодо амфібрахії, то він може бути і нарощеним (U—UU—UU), і усіченим (U—UU—U). Своєрідним чинником ритму можуть бути звукові повтори (алітерація, асонанс і насамперед рима). Впливають на ритм і словорозділи у віршах, і граматичний (словесний) наголос, який не завжди збігається з сильним місцем вірш. рядка (іктом) і т.д. Всі ці чинники в тому чи ін. наборі і тою чи ін. мірою значущості беруть участь у створенні реального ритмічного руху поет. мови (ритм).

Становлення європ. С-т. почалося, як підкреслює І.Качуровський, з св. Августина (IV-V ст.), який з метою демократизації лат. квантитативного вірша зробив заміну довгих складів наголошеними, а коротких — ненаголошеними. Але розповсюдження С-т. пов'язане, за версією М.Гаспарова, з імітаційними спробами відтворити ант. метр. стопи у відповідності з фонетичними особливостями тієї чи ін. нац. мови і урахуванням нар.-поет. вірш. традиції. Це відбувалося в XV-XVII ст. спершу в Італії, а потім і в ін. країнах, хоча спроби або силабізації тонічного, або тонізації силабічного вірша мали місце і раніше. Напр., нім. тонічний алітеративний вірш лицарської лірики, який характеризувався ізотонізмом і звук. анафорєю, що скріплювала піввірші (т.зв. "рима-посох"), у XII-XIII ст. під впливом франц. куртуазної лірики частково силабізувався, хоча остаточне закріплення С-т. відбувалося в XVII ст.

В англ. поезії деякі С-т. стопи були введені у літ. обіг в XIV ст. Д.Гоуером і Дж.Чосером під франц. та італ. силабічним впливом і потім знову відновилися вже в XVI ст. поетами англ. Відродження Т.Уайетом і Г.Саррі, і остаточне закріплення у класицистичний період. У нім. поезії

С-т. метри розробляв М.Опід (XVII ст.). На його думку, вірші мали бути ямбічними або хорейними, що порушувало пануючу у XV-XVI ст. традицію акцентного вірша. М.Опід надавав особливі уваги александрійському віршу. В нідерл. поезії активно став вводити елементи С-т. Ян ван дер Ноот (XVII ст.), в швед. — Г.Шернелм (XVII ст.), в дан. — А.Арребо (XVII ст.).

В ром. поезії С-т. закорінювалася важче у зв'язку з сильною силабічною інерцією, яка була зумовлена постійним, а тома й акустично не розрізненим наголосом у слову, не зважаючи на ранні спроби С-т., напр., в італ. поезії, які впливали на поезію ін. народів. Часткової тонізації зазнала ісп. поезія, у франц. поезії вона не прищепилася.

Пізніше С-т. склалася у угорській (Ш.Петєофі, XIX ст.), рум. (Я.Векереску, Г.Асакі, XIX ст.), лит. (К.Майроніс, XIX ст.), латис. (Ю.Алунанс, XIX ст.) поезії. Кульмінаційного розвитку С-т. досягла у 2-й пол. XIX ст. На поч. XX ст. у зв'язку з модерністською орієнтацією худож. свідомості почалася криза С-т. в європ. поезії, хоча ісп. продуктивності вона не вичерпала.

У XIX ст. розвивається С-т. у слов'ян. поезії: в сербо-хорв. (Б.Радичевич, І.Мажуранич), хоча певна тонізація простежувалася ще у Ю.Крижанича (XVII ст.) та М.Катанчича (XVIII), які експериментували з ант. стопами; в словен. поезії С-т. розмірами користувався Ф.Прешерн, в болг. — М.Геров, в поль. — А.Мішкевич і Ю.Словацький, в чес. — реформував нац. вірш І.Добровський.

В рос. поезії після поль. силабічної експансії (XVI, XVII ст. та І-а третина XVIII ст.) рішучий поворот до С-т. зробили В.Тредіаковський, який видав 1735 "Новий і короткий спосіб складання російських віршів", та М.Ломоносов, який додав до надісланої з Німеччини силабо-тонічної "Оди... на взяття Хотина" коментар "Лист про правила російського віршотворення". Усвідомлюючи невідповідність силабіки фонетичній специфіці рос. мови, зокрема, ознаці наголошеності-ненаголошеності, та спираючись на тонічний за своїм характером досилабічний нар. вірш. В.Тредіаковський та М.Ломоносов ввели в поет. культуру запозичені разом з термінологічними позначеннями (ямб, хорей і т.д.) основні метричні, зокрема, ант. стопи, пристосувавши їх до фонетичних властивостей рос. мови. Орієнтуючись на суч. ім. нім. поезію, реформатори рос. вірша ввели в поет. практику та метр. обґрунтували двоскладові основні стопи (ямб та хорей) і допоміжні (пірихій і спондеї), а також трискладові (дактиль та анапест); пізніше О.Сумароков виділив амфібрахій, якого не було в нім. поезії. Найбільша продуктивність С-т. припадає на "золоте століття" рос. поезії. На початку XX ст. все наполегливіше стала заявляти про себе тенденція розподілення клас. розмірів. Однак і сьогодні С-т. залишається основною в рос. поезії.

Рос. С-т. вплинула і на укр., і на білор. В останній С-т. стопи стали з'являтися в 1-й пол., а

закріпилися в кін. ХІХ (Ф.Богушевич). Щодо укр. С-т., то вона, за думкою Г.Сидоренко, зародилася "в надрах ст. системи спочатку не як нов. канон, а як ознака доканонізації силлабіки". Першим тв., написаним С-т. віршем (4-стоповим ямбом) була "Енеїда" І.Котляревського (1798). Але на відміну від рос. поезії, тонізація вірша здійснювалась повільніше і не підкорилась більш стійку та поширену силлабічну традицію, пов'язану з досвідом нар. поезії (**Силлабіка**). С-т. розмірами користувалися Т.Шевченко, С.Руданський, Леся Українка, І.Франко, М.Вороний, О.Олесь, О.Ольжич, Є.Маланюк, М.Рильський, М.Бажан та багато ін. поетів.

Борис Іванюк

СИЛЬВА — в ісп. поезії тв., що складається з одинадцятискладових і сімнадцятискладових рядків, які створюють строфу неврегульованої побудови і різнорядного римування. Деякі рядки С. можуть взагалі не мати рим. Жанр С. з'явився в ХVІ ст. переважно в творчості Л. де Гонгори і Л.Ф. де Веги. Пізніше зустрічався в ін. поетів.

Люділла Сердюк

СИМВОЛ — від грец. *symbolon* — знак, гостьова табличка (— глиняний черепок, який розламувався надвоє між хазяїном та гостем як знак довіри, дружби) — складна естет. категорія, вище втілення принципу метафоризації, тобто переносного значення. На відміну від ін. тропів, С. не зводиться до однозначного, логічно зумовленого зв'язку між позначуваним та тим, що позначає, його не можна розшифрувати простим зусиллям розуму. За висловом Ф.Шеллінга, символ — це образ, який "повинен бути сприйнятий як те, що він є, і лише завдяки цьому він сприймається як те, що він позначає".

Важливою характеристикою С. є динамічність, рухомість: він не є даним, він лише заданий і спонукає до розумової діяльності, тобто потребує активного сприймання. С. передбачає множинність трактувань, він багатозначний та містить у собі декілька смислових пластів. В.Брюсов підкреслював: "У справжньому худож. творінні за зовн. конкретним змістом повинен ховатися ін., глибший. На місце худож. образу, який втілює одне явище, вони (символісти — Ю.П.) поклали худож. символ, який містить у собі цілу низку значень".

Слід відзначити асоціативну природу С., поезія він потребує не тільки раціонально-логічного розуміння, але й емоційно-підсвідомого. Логічні, причинно-наслідкові зв'язки між порівнюваними об'єктами можуть бути неістотними, домінує часом вища, незбагненна, містична асоціація. У цій спрямованості С. до емоцій, інтуїції, інстинкту виявляється близькість його до музики.

Складними є співвідношення між С. та алегорією, між С. та міфом, ці поняття часом не досить чітко розрізняються. Вперше ця проблема глибинно розроблялась нім. романтиками. Ф.Шеллінг розумів співвідношення С. та міфу як

органічну тотожність ідеї та образу. Г.Гегель, навпаки, підкреслював раціональну, знакову природу С. ("символ передусім деякий знак"). А.В.Шлегель розглядав поет. творчість як "вічне символізування". Найчіткіше розрізняв С. та алегорію Й.В.Гьоте: "Алегорія перетворює явище на поняття та поняття — на образ, але так, що поняття завжди окреслюється та повністю охоплюється цим образом, відокремлюється та виявляється через нього. Символ перетворює явище на ідею та ідею — на образ, але так, що відбита в образі ідея назавжди залишається безкінечно дієюю та недосяжною, навіть висловлена на всіх мовах, вона все-таки залишається невимовленою". Тобто, алегорія — конкретна та однозначна, символ дозволяє безліч трактувань і лише наближається до позначуваної ідеї.

Голланд. дослідник ХХ ст. Й.Гейзинга пояснює відмінність алегорії від С.: "Алегорія — це символ, спроектований на поверхню уяви, навмисне виявлення — та тим самим вичерпання — символу, перенесення палкого елемента в структуру граматично правильного речення". Взагалі в ХХ ст. спостерігається тенденція до дуже широкого трактування С. та проявлення його езотеричного смислу. Так, нім. дослідник Е.Кассіпер розглядає людину як "тварину символічну" та поширює поняття С. на всю людську цивілізацію: мову, міф, релігію, науку, мист-во, які є "символічними формами" для впорядкування хаосу, що оточує людину. Таке "безмежне" трактування С. призводить до втрати його естет. специфіки. Проте, С. справді є дуже широкою естет. категорією, ним може виступати будь-який складник худож. системи — ін. троп, пейзаж, худож. деталь, літ. герой, назва тв., явище природи, трад. образ тощо.

Юрій Попов

СИМВОЛІЗМ 1. Тип творчості, сприйняття та відбиття дійсності в мист-ві переважно інтуїтивно-асоціативним шляхом, який домінував у Давн. Єгипті, Ірані та Індії, в гелленістичну добу та в європ. Сер-віччі. С. відіграє також суттєву роль у мист-ві бароко, романтизму, модернізму та постмодернізму. Філосо. базу С. є найрізноманітніші ідеалістичні концепції від Піфагора та Платона до А.Шопенгауера, Е.Гартмана, С.К'єркегора, М.Гайдеггера та Ж.-П.Сартра. Незабияким чинником символічного світосприйняття (особливо у Сер-віччі) є рел. почуття, зокрема христ. віровчення, яке цілком базується на інтуїтивно-містичному порівнанні до вищої істини. Для С. характерним є граничний суб'єктивізм, індивідуалізм, захоплення містично-окульними знаннями, гостре протиставлення духу та плоті, земного та небесного. В худож. відношенні С. тяжіє до фантастики, алегоричності, метафоричності, гротеску, контрасту тощо. Певною мірою С. наявний і в тих худож. напрямках, які побудовані на раціонально-логічному розумінні

світу (**класицизм, реалізм, натуралізм**), тобто він є невід'ємною складовою частиною худож. творчості взагалі. За висловом Гейзинга, "символізм створив образ світу більш строгий у своїй єдності та внутр. зумовленості, ніж це здатне було зробити природно-наук. мислення... Він наповнює уявлення про кожну річ високою естет. та етич. цінністю, підносить розуміння життя до його найвищого рівня".

2. **Течія** у франц. л-рі, яка сформувалася в 70-ті роки ХІХ ст. та поширилася невдовзі в багатьох європ. країнах. С. продовжив давню езотеричну традицію в л-рі та філософії. Безпосереднім його попередником був Ш.Бодлер, поезія якого значною мірою базувалась на принципі символізації. Поява С. саме в кін. ХІХ ст. була зумовлена заг. кризовою ситуацією в духов. житті тогочасної Європи. Світоглядний песимізм поезії та драми С. спричинив його ототожнення з **декадансом**, однак зв'язки С. з ним складні та неоднозначні й потребують конкретного розгляду творчості кожного з його репрезентантів. В естет. плані С. протистояв заземленості та худож. невивагливості натуралізму, проголосивши первісною та єдино цінною "вищу реальність", сферу ідей, у яку можна проникнути за допомогою **символу**. Видатними представниками С. були П.Верлен, С.Малларме, А.Рембо, П.Валері, Ж.Мореас, який ввів у літ-знавч. обіг термін "С.", написав та оприлюднив у газеті "Фігаро" "Маніфест символізму" (1886).

Символ у символістів набуває основоположного, першорядного значення, він є не просто худож. засобом, а стає суттєвим моментом буття. Базуючись на вченні Платона про первинність ідеального та вторинність реального світів, де конкретна річ є лише недосконалою тінню певної ідеї, символісти намагаються увійти в цей вищий світ ідей. Символ для них — "вікно у невідоме" та в той самий час — справжня реальність. Але реальність непевна, нематеріальна, майже невідчутна — тому й символ у С. багатозначний, неясний, зашифрований, наближений до музики, яка впливає саме на емоційно-підсвідому сферу людини. Отже, поезія С. адресована не розумові, а почуттю, поети віддають перевагу натяку перед прямим звертанням до читача, від цього походить ще одна назва творчості символістів — сугестивна поезія (від франц. *suggestion* — натяк). За висловом Малларме, поезія — це "таємниця, ключ до якої повинен відшукати читач".

У поезії С. майже немає важливих соц.-політ. та морально-етич. проблем, характерних для **класицизму**, немає й бунтівного пафосу **романтизму**, взагалі відсутні сильні характери та складні конфлікти. Поезія та драма зовні безподієві. Проте в них є глибокий внутр. зміст, величезний, але мало досліджений мікрокосм — світ почуттів, емоцій, переживань, найтонших нюансів любовних взаємин, непізнаних порухів душі, інтуїтивних та інстинктивних осяянь (не

випадково одна з кн. А.Рембо має назву "Осяяння"). Гол. тема поезії та драми С. — трагізм повсякденного людського буття, тому так часто звучать у них мотиви туги, жалю, гіркоти, безнадії, марності людських зусиль, даремності буття — філосо. песимізм А.Шопенгауера був близький символістам. Меланхолійній атмосфері тв. С. відповідає характерна образність: осінь, сутінки, опале листя, засохлі квіти, дрібний дощ, сумні звуки дзвонів чи скрипки, зів'ялість тощо.

Нов. змістові відповіді є нова форма. У сфері версифікації символісти відмовляються від стрункої клас. системи розмірів (за винятком хіба сонета), віддаючи перевагу музичності звучання вірша та ритміці (див. **Верлібр**).

Характерним віршем С. є "Осінь пісня" П.Верлена:

Скорбне ридання	Весь я холону	Вийду я з хати
Скрипок до рання	Стигну від дзвону	Вітер проклятий
Пісня осіння —	Бліду з очаю	Серце опале
Серце вражає	Згадки ж юрбою	Кидає, крає
Втомно гойдає	Мчать над мною	Наче змігач
Моя голосіння	Тяжко ридаю.	Листя опале.

(Пер. М.Терешенка)

У драмі домінують статичні складники. Дії майже немає, величезну роль відіграють мовчання, жест, міміка тощо. Т.ч., символісти заклали підвалини поезії та драми ХХ ст., започаткували "розкуту", суб'єктивну прозу.

Наприкін. ХІХ ст. С. розповсюдився в багатьох європ. країнах, його видатними представниками були М.Метерлінк та Е.Верхарн у Бельгії, Р.-М.Рільке та Г. фон Гофмансталь у Австрії, С.Георге в Німеччині. У поль. л-рі С. не виступав як окр. течія. Його складники знаходимо в поезії "Молодої Польщі", згодом у Л.Стафа, Л.Віспяньського, найбільше у Б.Лесьмана. Метерлінк створив символістську драму, риси С. відчутні в драматургії Г.Ібсена, Г.Гауптмана, А.Чехова.

Специфічним явищем був С. у Росії, де індивідуалістично-"декадентську" програму розкріпачення творчого "я" здійснили лише "старші" символісти (В.Брюсов, К.Бальмонт, К.Случевський), в той час, як "молодші" (О.Блок, А.Белый, Вяч. Іванов) були заглиблені в осягнення рел.-містичних обривів. Рос. С. — явище ширше, ніж франц. С. Він умістив теми, що невдастив франц. С. (напр., захоплення вел. містом). Творчість деяких рос. символістів (напр., Д.Мережковського як автора циклу іст.-філосо. романів) набула міжнар. резонансу.

В укр. л-рі поч. ХХ ст. досить важко відокремити "чистих" поетів-символістів, оскільки межі між панівними в дану епоху худож. стилями досить розмиті. Словац. дослідник М.Нервлий відносить до пресимволістів М.Вороного та О.Олесь, а потім об'єднує в групу символістів та експресіоністів П.Тичину, Д.Загула, Я.Савченка, Т.Осьмачку, О.Слісаренку. В усякому разі слід особливо виділити постаті Вороного як зачинателя модернізму в укр. л-рі та Тичини як найбільш

яскравого представника символізму поч. століття. Взагалі ж, проблема С., та ширше, модернізму в укр. л-рі ще потребує подальших досліджень.

Юрій Попов

СИНОНІМИ (грец. *synonimos* — одноіменний) слова відмінного звучання, але однакового чи дуже наближеного значення. С. можуть бути однокорінними, або морфологічними (дати, видати, надати) та різнокорінними, або лексичними (працювати — робити). Укр. мова багата на С., а їх численність є ознакою багатства мови. В основному словниковою фонді С. є діалектні (літ. *гарбуз*, діалектне *кабак*; літ. *лелека*, діалектне *бузко*, *бусел*, *чорногуз*). Надто це стосується **етнографізмів**. С. виникають і внаслідок закорінення в літ. мові первнів соціолектів: **професіоналізмів**, **жаргонізмів**, **арготизмів**. Друге джерело С. — **варваризми** та інтернаціоналізми, до яких у мові вироблено "свої" однозначні слова (*аероплан* — літак, *газета* — часопис, *спектакль* — вистава, *постава*). С. постають і внаслідок того, що запозичення здійснюються з різних мов (*буква* — літера, *поїзд* — потяг, *лимон* — цитрина, *апельсин* — помаранча). Синонімія посилюється й протилежним — **пуризмом** сильним в наш час (*опублікувати* — *оприлюднити*, *фотографія* — *світлина*, *аеродром* — *летовище*). Повними синонімами зуться тотожні: *ждати* — *чекати*, *сум* — *смуток* — *печаль*, *когут* — *півень*, *трус* — *обшук*. Часткові С. — взаємозамінні не в усіх позиціях, тобто не цілком однозначні. Різниця може полягати в ступенюванні якості: *вдача*, *здатність*, *здібність*, *кебета* (*кеба*), *хист*, *обдарованість*, *талант* — або у відтінках якості: *немічний*, *недужий*, *слабий*, *хворий*; *старий*, *давн.*, *стародавн.*, *древній*. С., навіть тотожного значення, часто розрізняються емоційно-експресивним забарвленням. Це т.зв. стильові С. На цьому передовсім ґрунтується теорія та практика трьох стилів. До високого, піднесеного стилю належать, зокрема, **слов'янізми** та **архаїзми** (в укр. мові ці категорії більшою частиною збігаються: *ланіти* — *шоки*, *уста* — *губи*, *перса* — *груди*). Особливістю укр. мови є багатство афіксів, надто зменшувально-пестливих суфіксів, що теж є засобом утворення емоційно-експресивних С.: *батько*, *батьченко*, *батьчко*. Надто вел. шерехи С. існують тоді, коли до емоційної насиченості додається **евфемізм**: *померти*, *вмерти*, *переставитися*, *упокоїтися*, *спочити*, *сконати*, *спустити дух*, *до свого берега причалити*, (навіки) *Богу душу віддати*, (навіки) *заплюшити очі*, *руки зложити*, *лігти головою*, *ступити в Божу путь*, *пожити смерті*, *не топтати рясту*, *дуба дати*, *урізати дуба*, *одубіти*, *гигнути*, *відкнути ноги*, *дугеля з'їсти*, *піти до Бога по вівці*, *здохнути*, *поздихати*, *повиздихати*, *поставити кеди в кут*. Отже поняття С. охоплює не лише лексику, але й фразеологію. Контекстуальні С. — слова, часом дуже далекі за значенням, які, проте, в тексті, надто худож., стають однозначними ("А в погані дні, болотні дні"

І.Франко). У фольклорі, л-рі, а також у **риториці** та **публіцистиці** С. дуже вагомі, мають різні функції, на них ґрунтуються різні стилі **фігури**. Так, однією з найпомітніших особливостей **дум** є повторення С. як лексичних (*турки* — *яничари*), так і морфологічних (*клянуть* — *проклинають*). По суті нанизуванням С. є такі **фігури**: тавтологія, ампліфікація, градація, клімакс, антиклімакс. Неоднозначність (чи неповна однозначність) вельми ускладнює працю перекладачів. Адекватне перекладання С. є ознакою перекладацького хисту.

Анатолій Волков

СИНХРОНІЯ — термін, запропонований швейц. лінгвістом Ф. Де Соссюром — стан мови на іст. відтинку, незалежно від еволюції в часі. Вивченням мов. синхронії займається синхронічна (статична) лінгвістика. У літ.-знавстві С. — часовий зріз фактів, що аналізуються без уваги на їх генезу. Поняття С. дуже важливе для типол. підходу в порівн. літ.-знавстві. Поєднання розгляду літ. явищ у С. і діахронії притаманне іст.-типол. підходу.

Анатолій Волков

СІРВЕНТА (від лат. *servire* — служити, бути на службі у когось; прованс. *serventes*; франц. *serventois*, італ. *serventese*) — зх.-європ. ліро-муз. жанр з полемічною настановою.

Виникла у творчості прованс. **трубадурів** (XII-XIII ст.) на противагу любовній поезії, зокрема, **канцоні**, хоча подекуди свідомо запозичала в неї строфічну будову та мелодію. Основні тематичні напрями С. мали громадське значення: політ., соц., рел., антиклерикальний, воєнний — вихвалання можновладця або лицаря, учасника хрестових походів, і тому незрідка набувала характеру **інвективи**, **сатири**, **памфлета** на ворогів та ін. аудиторних жанрів з властивим їм тенденційним призначенням щодо відстоювання колективної правди. Діалогічний характер С. спричинив обмін між трубадурами своїми тв. Одним з поширених варіантів цього жанру є т.зв. персональна С., в якій обговорюються гідність та вали тієї чи ін. особи. Напр., пародійна "Пісня, в якій трубадур зображує дванадцять своїх побратимів, а в останній строфі — себе" Пейре Овернського. Ця пісня була продовжена "Піснею, що додає відомостей до попередньої" Монаха Монтаудонського.

Найвідоміші творці С.: Бертран де Борн, Гірей де Борней, Пейре Карденаль, Гільйом Фігейра, Монтар Сартр. У XIII-XIV ст. С. розповсюдилась в ром. л-рах, особливо, в італ. та порт. Італ. С. була переважно політ. за своїм характером і мала таку строфічну будову: АААв, ВВВс. З XIV ст. набуває виключно дидактичного характеру. До XVI ст. жанр. актуальність С. зменшується.

Людяна Сердюк

СИСТЕМА — (від грец. *systema* — ціле від складових частин, поєднання) — цілокупність, внутр. єдність якої зумовлена взаємопов'язаністю та взаємозначеністю її складників.

Жоден зі складників, окремо взятий, не забезпечує функціонування С., але кожний посідає в ній своє місце й виконує свою ролю в її функціонуванні. Отже, кожен складник є необхідною, обов'язковою частиною С. Інваріантним аспектом С. є **структура**. Як система може бути розглянутий будь-який об'єкт дослідження (Всесвіт, Земля, життя, людина, машина, комп'ютер і т.д.).

Розрізняють С. статичні та динамічні. Л-ра — типово динамічна система, тобто така, що змінює свій стан у часі. За характером взаємин даної С. з середовищем, де вона функціонує, бувають закриті (замкнені) та відкриті (незамкнені) С. Л-ра — відкрита система, бо відображає в худож.-образній формі доволишно дійсність. Відкритою динамічною С. є творчість справжнього митця, а також окр. тв. мист-ва.

Див.: **Системний підхід**.

Анатолій Волков

СИСТЕМНИЙ ПІДХІД (МЕТОД) — напрям методології наук. пізнання, основу якого складає дослідження об'єкта як **системи**. Уявлення про систему виникло вже в давн.-грец. філософії й науці (Евклід, Платон, Арістотель). Засади С.п. розроблялись нім. клас. філософією (І.Кант, Ф.В.Й.Шеллінг, надто гегелівська діалектика). З сер. XIX ст. створюються системні змістовні теорії: еволюційна теорія Ч.Дарвіна, генетика Г.Менделя, періодична теорія Д.Менделєєва, теорія відносності А.Ейнштейна тощо. У науці здійснюється перехід від першого етапу пізнання — безпосереднього знання, коли дослідження спрямовувалося на певний предмет, а завдання дослідника полягало в розкритті, пізнанні явища з нього самого, — до дослідження системного. Тобто це шлях від наук. предметоцентризму до системоцентризму, від опису й пізнання явищ або їх суми до вироблення наук. законів. Системні уявлення стали найсуттєвішими складниками всіх царин науки. В наш час жодна конкретна наука не може функціонувати без таких уявлень і відповідних понять і **термінів**.

Як у будь-якій науці, С.п. доконечний у літ.-знавстві при розгляді всіх його різномірних об'єктів від світ. л-ри до окр. тв., при вивченні співвідношення л-ри з ін. царинами культури: видами мист-ва, науки, філософії, релігії, при дослідженні міжнац. взаємовідносин. Думки про системність л-ри висловлювалися Арістотелем, Г.Галілеєм, Г.В.Ф.Гегелем, М.Чернишевським, але розвиток С.п. дістає з початком глибшого вивчення світ. л-ри в зв'язках з поняттям "середовища" в **культурно-історичній школі**.

У новітньому літ.-знавстві щодо С.п. висловлювано різні погляди: від скептичних заперечень його доцільності до думки структуралістів, нібито лише системно-структурні методи забезпечують справді наук. точність.

При С.п. різноманіття літ. явищ розглядається не просто шухлядитно, але протретьється

функціонування різних типол. систем, зокрема, системи епох (або менш тривалих періодів): культ.-нац., зональних, регіональних; худож. (системи напрямів, стилів, жанрів). С.п. до вивчення літ. процесу поєднує іст. і теор. методи, сприяє подоланню дослідницького суб'єктивізму, закладає підвалини для порівн.-типол. аналізу.

С.п. дуже продуктивний при дослідженні творчості письменника як цілокупності, як худож. системи. Кожен худож. досконалий тв. є також організованим цілим, системою (точніше, системою систем різних системних рівнів), змістовно-формальною єдністю. Ця єдність детермінована взаємозумовленістю, взаємонеобхідністю, нерозривністю всіх складників різних рівнів.

С.п. створює міцні підвалини для порівн.-типол. вивчення літ. явищ.

Анатолій Волков

СІДЖО ("пісні пір року" або "сучасні наспіви") — жанр клас. кор. поезії, тв. з трьох вірш. довгих рядків. Ритм. структура С. створюється, по-перше, сильною цезурою, яка поділяє кожний рядок на піввірша, по-друге, слабкою цезурою, що виділяє в кожному піввірші два нерівноскладові ритмоінтонаційні періоди (умовні стопи), що характеризуються відносною смисловою та синтаксичною завершеністю. Л.Коцевич вивів числову формулу врегульованого, т.зв. *пхьон-С.*, де цифра позначає складовий об'єм "стопи":

3 4 // 3 / 4 4

3 4 // 3 / 4 4

3 5 // 4 3

Існують відхилення від цієї метр. норми (кількість складів у "стопі" може коливатися від 2 до 6), але початкова "стопа" третього рядка обов'язково має бути трискладовою, а друга — подовженою (не менше 5 складів). Ритмічність С. посилюється звук. повторами (переважно в кін. початкових "стоп" та піввіршів), а також т.зв. "ембріональною" римою. Усталеними ознаками С. є наявність образного паралелізму і композиційна визначеність у розподілі тематичного матеріалу між вірш. рядками: перші два розвивають тематичний мотив, останній — надає йому смислової концептуалізації.

С. походить від давн.-кор. жанру *хянга* ("пісні рідного краю"), від якого успадкував не тільки поет. особливості, але й форму існування в супроводі муз. інструменту. Отож С. класифікувалися в **антологіях** за муз. принципом. Власне С. як жанр сформувався в кін. XIV ст. Як і *каса*, клас. С. виконувалися рідною мовою на противагу "ієрогліфічній" л-рі на мові *ханмун* (корейзована кит. писемна мова *веньянь*). Створення нац. писемності (1444) сприяло подальшому розвитку С.

Розрізняють патріотичні С. (С. поетів-воїнів із конфуціанським ідеалом вірності обов'язку — Кім Джонсо, XIV-XV ст.; Нам І, XV ст.), С., що належать до пейзажної лірики (*канхо*), або "поезія річок та озер" (Ді Хьонбо, XV-XVI ст.; Лі Хван, XVI ст.; Лі І, XVI ст.; Кім Гванук, XVI-XVII ст.), любовні С. (Хван

Джині, XVI ст.); Чон Чхоль (Сонган), XVI ст.; Чу Нісік, XVII ст.; Кім Самхьон, XVII-XVIII ст.); особливого значення любовні С. набули в поетесісен (гетер), XVI ст. Створюються **цикли** С. (ос-сіджо) з наскрізним тематичним мотивом (цикл з 40 С. "Пори року рибалки", "Пісні про п'ятьох друзів" Юн Сондо, XVI-XVII ст.). У XVI-XVII ст. виникає такий різновид, як чан-сіджо ("довге" С.) з його заг. настановою на демократизацію тематичного репертуару, на оповідність (сосоль С.) і на ритм. вільність (Чон Чхоль (Сонган), XVI ст.; Кім Мінсун, XIX ст.). Це призводить до певної руйнації структури С., а саме, "умовного рефлексу" між зображальним та виражальним планом тв., зокрема, до свідомого уникнення **традиційних образів** та усталених стил. формул.

Найвишого розвитку С. досягає в XVI-XVIII ст., після чого виходить з активного вжитку, хоча зустрічається в поезії XX ст. (Мьон Донук, Кім Гванхьон).

Борис Іванюк

СКАЛЬД (давн-сканд. *skald*) — норв. та ісл. поети і співці доби вікінгів (IX-XIII ст.), які перебували на службі у князів, вождів (конунгів) або воєвод (ярлів), супроводжуючи їх у військових походах. Творчість С. спочатку існувала в усній формі, згодом (XIII ст.) була зафіксована в літ. пам'ятках (саги, "Молодша Едда"). Найвидатнішими С. вважаються Брагі Боддасон, Тйодольв, Торбйорн, Ейвінд, Егіль Скалагрімсон, Сноррі Стурлусон та ін. Осн. формами поезії С. були хвальні пісні (**драпи**), в яких оспівувалися подвиги конунгів, покровителів, а також святих, огудні пісні, спрямовані проти недругів, імпровізаційні вірші на різноманітну тематику. Найповніше поетика С. викладена в "Молодшій Едді" Сноррі Стурлусона (1222-25).

Вона вимагає від С. вишуканих вірш. розмірів (**дротквет**) і розмаїття строф (віс), багатства словесних (метафоричних) **парафраз** (дво- і багаточленні **кеннінг**) та **синонімів** (одночленні **гейті**), що вкупі складало трад. систему поет. засобів С. Ця система дуже складна і, як на суч. читача, багато в чому незрозуміла, оскільки поет. образи С. нерідко нагадували зашифровані **загадки** і ребуси, котрі важко піддаються не тільки логічному, але й асоціативному тлумаченню (напр., море — "луг Кита", жінка — "береза золота", "осика монет", "липа льону" і т.д.). Збереглися фрагменти віршів і пісень понад 250 С.

Від часів **романтизму** слово С. вживається в переносному значенні подібно до **бард** або **кобзар** — поет героїчно-патріотичного хисту. Так, швед. україніст-славист, референт слов'ян. л-р Нобелівського ін-ту при Швед. АН А.Єнсен (1859-1921) у своїх працях називав скальдом Т.Шевченка.

Петро Рихло

СКАНДИНАВСЬКА КУЛЬТУРНО-ЛІТЕРАТУРНА ЗОНА — етно-географічний регіон поширення культури сканд. народів, що внаслідок

етніч. та територіальної близькості, спільності іст. долі мають багато споріднених рис. До С.к.з. належить культура норвежців, шведів, данців, ісландців, фарьорців (населення Фарьорських островів, що входять до складу Данії).

Сканд. народи, що населяють найбільший у Європі Сканд. п-рів, та острів Ісландія у Півн. Атлантиці, окрім територіальної близькості, подібності кліматичних умов, спільного іст. коріння тощо споріднені між собою також і мов. чинником. Сканд. мови, які утворюють півн. підгрупу герман. групи індоєвроп. сім'ї мов, включають сучасні данську, норвезьку, шведську, ісландську та фарьорську мови, на яких сьогодні розмовляють понад 20 млн. чол. Іст. спільнота найвиразніше помітна в галузі міфології, фольклору та л-ри, які великою мірою можна розглядати як їхнє спільне надбання, котре наклало відбиток на вироблення життєвого укладу, традицій, звичаїв, особливостей нац. характеру, специфіки світовідчуття і форм культ. розвитку.

Порівняно пізня християнізація Скандинавії сприяла збереженню стародавн. пам'яток дохрист. культури, що відноситься ще до часів родового суспільства. Найкраще зразки ранньої сканд. культури збереглися в Ісландії, найпівнічнішій сканд. країні, де вони органічно і безперервно розвивалися від найдавні. часів аж до XIII ст. (т.зв., ісланд. відродження"). Систематичні відомості про сканд. міфологію — основу всієї пізнішої сканд. культури — дають найдавні. писемні пам'ятки: рунічні написи (руни) — алітераційні вірші героїчного змісту, викарбувані на камінних брилах, поет. "Старша Едда" — збірка міфол. та героїчних пісень (ісланд. рукопис 2-ої пол. XIII ст., т.зв. *Södex Regius*), проз. "Молодша Едда" — підручник поет мист-ва **скальдів**, що був складений в XIII ст. ісландцем Сноррі Стурлусоном і містить як збірці **поезії скальдів**, так і огляд сканд. міфол. системи. З міфол. переказами знайомить також хроніка Сноррі Стурлусона "Коло земне" ("Геймскрінгла"), де викладена легендарна історія норв. та швед. королів, **хроніка** "Діяння данів" Саксона Граматика, де богів заступають вже королі та герої. До речі, тут вперше з'являється історія про принца Амлета, яка дала пізніше В.Шекспірові сюжет для його "Гамлета".

Едлична та скальдична поезія були основними формами худож. осягнення світу давн. скандинавами. В піснях "Старшої Едди" сформувалися їхні космогонічні та теогонічні уявлення про надземне царство богів (Асгард), "серединну землю" (Мідгард) і підземне царство мертвих (Ніфльгейм), про світ. дерево — ясен Іггдрасіль, про світ. океан, який оточує землю і в якому живе чудовисько (змій) Йормунганд, про небесний "рай" для загиблих воїнів — валгаллу і бойовничих дів — валькірій, про грізних, ворожих богам велетнів і карликів-цвергів тощо. В едличній поезії склався пантеон богів сканд. міфології. До нього належали Один — верховний бог, що втілював найосновніші владні, магічні та військові

функції, Тор — бог-громовик, покровитель землеробства, гол. борець з велетнями та світ. змієм, Тюр — покровитель військових зібрань та двобоїв, Геймдаль — страж богів та світ. дерева, Гьоні — стріловержець і лицар, Балдр (Бральдур) — юний бог, ритуальна жертва, Ньйорд — бог плодючості й мореплавання, Гьод — сліпий бог, убивця Балдра, Фрейр — бог миру, Локи — міфол. шахрай і пересмішник, батько хтонічних страховиськ, геній зла, посередник між богами й велетнями та ін. Серед богинь виділяються дружина Одіна Фрігг, а також інші покровительки плодючості й дітонародження — Фрейя, Сів, Ідун та ін. Цей пантеон був запозичений також ін. германцями (Одін — Водан або Вотан, Тор — Донар, Фрігг — Фрія і т.д.)

Скальдична поезія IX — XIII ст. — переважно бойові пісні (**драпи**), величальні пісні **панегірики** на честь конунгів (королів) або лайливі пісні про ворогів та недругів. Поезія скальдів дуже складна, її образна система заснована на поет. синонімах ("гайті") та трад. умовних **перифразах** ("кенінги"), які важко піддаються розшифруванню, а звукова палітра відзначається багатством алітерацій і рим. Найвідоміші скальди — норвежі Брагі Боддасон, Торнбйорн Горнклові (IX ст.), ісландець Егіль Скалагрімсон (X ст.). Важливим вкладом у сканд. культуру були ісл. саги: родові саги ("саги про ісландців") — епіч. проз. перекази про події періоду розквіту родового сусп-ва, зокрема про перших переселенців. Родові саги містили ст-давні хроніки родів, насичені вел. кількістю імен і персонажів (напр., в "Сазі про Ньяла" — біля 650 героїв); королівські саги — оповіді з історії Норвегії до сер. XIII ст. ("Геймскрінгла" Сноррі Стурлусона, 1230), саги давн. часів — казк.-фантаст. оповіді про події вел. переселення народів або ранньої епохи вікінгів. Ісл. саги відзначаються іст. та побутовим реалізмом, їм притаманна простота і об'єктивність оповіді. Хоча в сагах ще не відтворюється внутр. світ героїв, однак за допомогою жвавого діалогу й зображення вчинків у них досягалася психол. глибина ("Сага про Ньяла", "Сага про Егіля", "Сага про Греттіре" тощо). Терміном "саги" позначають також давн-ірл. (кельтські) **перекази**, хоча це не зовсім правомірно, оскільки самі ірландці вживали слово *scel* — тобто історія, повість. Сканд. міфологія зробила значний вплив на германо-сканд. героїчний епос. За мотивами сканд. міфів написано англосакс. поему "Беовульф" (VII — VIII ст.), нім. поему "Пісня про Гільдебранда" (IX ст.), лат. поему "Вальтарій" (IX ст.), нім. нац. епос "Пісня про Нібелунгів" (поч. XIII ст.) норв. "Сагу про Тідрека", "Сагу про Вольсунгів" (XIII ст.) та ін. З міфол. переказів постала сер-віч. сканд. нар. балада. За нов. часів до неї зверталися дан. романтик А.Г.Еленшлегер (**літературна казка** "Сага про Вьолундура", 1805, **трагедія** "Бальдур Добрий", 1806, "Мандрівка Тора в Йотургеїм", 1807, "Габарт і Сігне", 1815), дан. драматург і романіст К.Г'еллеруп (**драма** "Брюнгільда", 1884), швед. поет Е.Тегнер (епіч. **поема** "Сага про

Фрітьофа", 1884, що стала нац. епосом), норв. драматург Г.Ібсен (трагедія "Войовники в Гельгеланді", 1858) і його співвітчизники С.Унсет (роман "Вікінги", 1909) та ін. Популярними були сюжети й образи сканд. міфології в нім. л-рі (драм. трилогія Фуке де ла Мотта "Герой півночі", 1810, драм. трилогія К.Ф.Геббеля "Нібелунги", 1862, трагедії "Брюнгільда" і "Крімгільда", 1909, поеми В.Йордана "Сага про Зігфріда", "Повернення Гільдебрандта", 1867 — 1874). На сканд. міфол. матеріалі заснована оперова тетралогія Р.Вагнера "Перстень нібелунга" ("Золото Рейну", "Валькірія", "Зігфрід", "Загибель богів"), мотиви сканд. старовини зустрічаються в опері М.Римського-Корсакова "Садко" (арія варязького гостя). Єдність сканд. культури добре простежується крізь призму літ-знавч. методу культ.-іст. школи, зокрема через особливості сусп. психології, сформульованої І.Теном в його відомій тріаді — "раса", "середовище", "момент", якою значною мірою керувався і видатний дан. літ-знавець Г.Брандес. Картини суворої пн. природи зі строгими пейзажами, в яких переважають світло-сірі тони, стримані, небагаті на зовн. вияви емоцій "інтровертовані" характери, превалювання в тв. мист-ва етич. проблематики, де не без впливу міфол. традиції і пізніших філософ.-рел. вчень (Е.Сведенборг, Н.Грундвіг, С.К'еркегор) на перший план висувається особисте, автономне "я" людини з її психол. глибинами й моральними дилемами, раціоналістичними аксіомами й містичними прозріннями, органічний зв'язок з нац. фольклором та історією, відгомони "норманнської вольниці" вікінгів, тяжіння в худож. практиці до елементів легенди, притчі, казки, саги і водночас тверезий **реалізм** у оцінці явищ об'єктивного світу — це лише деякі з рис, що притаманні сканд. культурі, які, окрім численних проявів генетичної спорідненості, дають право говорити про С.к.з. як про усталений естет. феномен. Уже на ранніх стадіях сканд. історії, добу вікінгів (VIII — XI ст.), яких на Русі називали варягами, єдність цієї культури втілювалася у розсіяних у Скандинавії і на островах Пн. Атлантики стелах з рунами і рельєфними орнаментами в "тваринному стилі" (складні зооморфні мотиви, стилізовані зображення звірів, птахів, змії, що губляться в густому плетінні геометричних узорів). Характерні особливості давн-сканд. музики полягали в діатонічному складі мелодій, архаїчних ладах, непарній тактовій побудові, вільній, неврегульованій метриці. Традиції едличної і скальдичної поезії протягом століть жили своїми соками сканд. культури, особливо плідними вони виявилися в епоху романтизму. Сюжетні моделі ісландських саг і сьогодні визначають собою структуру багатьох сканд. поем, романів і драм ("Сага про Фолькунгів" А.Стріндберга, "Сага про Йесту Берлінга" С.Лагерльоф, "Сага про святих" С.Унсет, "Сага про героїв" Г.К.Лакнеса), або й дають творчі імпульси письменникам ін. регіонів (так, англ. романіст Д.Голсворсі назвав свою

багатотомову історію однієї родини "Сагою про Форсайтів". У скарбниці світової культури давно увійшли імена письменників Л.Гольберга, А.Г.Еленшлегера, Г.Х.Андерсена, Е.П.Якобсена, Г.Банга, М.Андерсена-Нексе, В.Гейнессена, Х.Шерфига (Данія), Г.Ібсена, Б.Б'єрсона, К.Гамсуна, С.Унсет, Ю.Боргена, Г.Ларсена (Норвегія), А.Стріндберга, С.Лагерльоф, Я.Сьодерберга, П.Лагерквіста, Н.Лундквіста, С.Лідман, Е.Юнсона, Л.Юленстена, А.Ліндгрена (Швеція), Г.К.Лакнеса, О.Й.Сігурдсона (Ісландія). Незаперечний вплив швед. теософа і містика Е.Сведенборга на нім. романтиків, на англ. поетів В.Блейка і С.Колбриджа, на американця Р.У.Емерсона. Попередником суч. філософії та л-ри екзистенціалізму став видатний дан. філософ С.К'єркегор. Долю жанру літ. казки великою мірою визначив вел. дан. казкар Андерсен. П'єси норв. Ібсена йдуть сьогодні на кону найбільших театрів світу, особливо популярні вони користуються в Росії, Україні та ін. сх.-європ. країнах. Без театру Ібсена важко уявити творчість таких видатних драматургів ХХ ст., як Б.Шоу або Г.Гауптман. Величезний вплив на розвиток худож. мислення, особливо театр., справив також швед. письменник А.Стріндберг, якого багато чим завдячує драма М.Метерлінка й Л.Піранделло, естетика Ю.О'Ніла, Ж.Ануя, Ж.П.Сартра, П.Ф.Лагерквіста, кіномист-во І.Бергмана тощо. Широко знані в світі імена дан. скульптора Б.Торвальдсена і карикатуриста Х.Бідструпа, норв. композитора Е.Гріга, художника Е.Мунка, відомих мандрівників Ф.Нансена і Т.Гейердала, швед. вчених К.Ліннея і А.Нобеля тощо.

До С.к.з., передусім територіально, але певною мірою й іст., належить і культура Фінляндії, яка має чимало точок дотику зі сканд. культурою, хоча фін. мова відноситься до прибалтійсько-фін. групи (**Балтійська культурна зона**) фінно-угор. сім'ї мов. Тривалий час (до звільнення Фінляндії від швед. гегемонії 1809) у Фінляндії насаджувалась швед. мова, тільки 1863 фін. мова дістала формально рівні права зі швед., яка й досі вважається однією з двох офіційних мов Фінляндської Республіки. Тому значна частина фін. л-ри творилася і продовжує творитися швед. мовою (Л.Топеліус, Й.Ю.Вексель, Е.Сьодергран, Е.Діктуніус та ін.) і демонструє чимало спільних рис з культурою Швеції. Паралельно розвивається і фін. л-ра, яка бере початок від глибоких фольклор. джерел (руни, нар. епос "Калевала") і протягом ХІХ-ХХ ст. висунула ряд письменників європ. масштабу (Й.Л.Рунеберг, А.Ківі, Мінна Кант, А.Ярнефельт, К.Лейно, М.Лассіла, К.Вала, Х.Вуоліокі, М.Ларні та ін.).

Вже за часів Київської Русі існували політ., економічні та культ. зв'язки сх. слов'ян зі скандинавами. В "Колі земному" Сноррі Стурлусона згадується про перебування чотирьох норв. конунгів у Києві, при дворі князів Володимира і Ярослава. Про контакти норвежців з київськими князями оповідають ісландські саги

("Сага про Ейдмунда", "Сага про Тідрека" тощо). Згідно з літописною **легендою** варязький полководець Рюрик був запрошений ільменськими слов'янами разом зі своїми братами Сінеусом і Трувором княжити у Новгород і став засновником династії Рюриковичів. "Із варяг угреки" по слов'ян. землях пролягав шлях христ. місіонера Андрія Первозванного. Спільні риси можна помітити в героїчних піснях "Старшої Едди" і рос. билинах, укр. думах. Сканд. мотиви лежать у основі деяких віршів К.Бальмонта ("Ісландія"), М.Гумільова ("На мотиви Гріга", "Швеція", "Норвезькі гори" та ін.), балад О.К.Толстого ("Пісня про Гаральда і Ярославну"), численних **перекладів** та **переспівів** сканд. балад, пісень і саг І.Франка, поезій Ю.Клена ("Вікінги"), Є.Маланюка (**цикл** "Варяги", "Варязька весна", "Сага", "Балтійська сюїта") тощо.

С.к.з. активно займалися О.Ридзевська ("Древняя Русь и Скандинавия в IX — XIV вв.", М., 1978), М.Стеблін-Каменський ("Культура Исландии", М., 1967; "Древнескандинавская литература", М., 1979; "Мир саги. — Становление литературы", М., 1984); В.Неустров ("Литература скандинавских стран 1870 — 1970", М., 1980) та ін.

В Україні сканд. культуру популяризували І.Франко (ст. "Юрій Брандес", 1899, до якої увійшов короткий огляд дан. л-ри, "Смерть Олега і староісл. сага про фатального коня", 1912), І.Шаровольський (публікація давн.-ісл. тексту "Саги про Гервера і конунга Гейдрека", переклад і наук. розвідка на цю тему, 1906), М.Євшан (есе "Герман Банг, артист і чоловік. Психологічна студія", 1911) та ін. Твори сканд. письменників укр. мовою перекладали М.Старицький, П.Грабовський, Ю.Федькович, Олена Пчілка, Леся Українка, О.Кобилянська, О.Маковей, М.Рильський, Д.Загуд, Ю.Клен, Л.Первомайський, О.Сенюк та ін. Окрім численних видань окр. тв. сканд. авторів, укр. мовою вийшли **антології** "Сучасна норв. новела", К., 1975, "Сучасна дат. новела", К., 1982.

Див. **Балтійська культурно-літературна зона**.

Петро Рикло

СЛОВО — жанр візант. та слов'ян. л-ри, який характеризує епідеїктичне, або оратор. красномовство. Хоча оратор. мист-во було відоме в Асирії, Вавилоні, Др. Єгипті та Індії, його батьківщиною вважається Давня Греція. Саме в Елладі вперше з'явилися систематизовані роботи з його теорії. Вважаючи його корисним засобом захищати себе та допомагати справедливості, Арістотель у «Риторичі» виклав наук. засади красномовства та висунув його завданням досягнення правдоподібності. Разом з гр. системою освіти воно було перейнято римлянами у II ст. до н.е. Тут набуло розквіту у творчості Цицерона, який висунув ідеал всебічного освіченого оратора і філософа, що він поєднує якості державного діяча та політика. Епідеїкт. урочисту промову у Візантії почали визначати терміном С. Як жанр С. набуло

розквіту у христ. л-рі IV ст. у Григорія Назіанзіна, Василя Великого, Епіфанія Кіпрського, Іоана Златоуста. Тв. останнього стали зразком цього жанру у правосл. світі.

Звичайно С. — це промова або проповідь на певну тему з **Біблії**, церк. **легенди** або церк. календаря, переважно богословського та моралізаторського змісту. Слова святих отців зібрані у різні історичні зб. з усталеною або змінною структурою, як ораторський опис якогось діяча («Слова Святого Григорія Богослова») або як **антологія** з тв. декількох отців церкви. За ант. **традицією** С. має чітко визначену архітектоніку: вступ, осн. частину, докази і закінчення — похвалу. У христ. епідеїктичному красномовстві наприкінці додається молитва Богу або святому, до якого звернене С.

У давн.-болг. епідеїктичному красномовстві тв. цього жанру мають різні назви: «слово», «сказание», «послание», «беседа», «похвала» тощо. Напр., «Похвала царю Симеону», «Похвалне слово за Кирила» (Климент Охридський), «Беседа против богомилите» (Презвитер Козма). Схоже явище було і у серб. л-рі: «Похвала князю Лазуру», «Слово любви деспота Стевана Лазаревича» тощо. Особливістю пд-слов'ян. л-ри був жанр та стил. синкретизм: богослов'я, філософія, наука, мист-во, та ораторська промова (певною мірою публіцистика) не тільки співіснують, але й часто змішуються та об'єднуються. Подібне явище має місце й у давн.-рус. л-рі, де терміном С. часто визначали тв. різних жанрів, хоча переважно це були ораторські, церк.-повчальні тв., та такі, що звернені до певної особи. Це могли бути також воєнні, іст., побутові та сатир. тв., в яких присутні елементи ораторського мист-ва або публіцистичності («Слово о полку Ігоревім», «Слово пр Дмитра Басарга та сина його Борзрмисла», «Слово про хміль»).

Жанр. невизначеність С. спостерігається й у тв. церк.-повчального та епідеїктичного красномовства з їхньою візант. традицією.

У Київ. Русі існували зб. перекладених і оригінальних оратор. тв. Вони мали настановчі цілі й передбачали передусім популяризацію христ. ідеології, моральне виховання людей, уславлення христ. святих та видатних діячів церкви. Тому цей вид сер-віч. ораторського мист-ва називають ще **учительною літературою**. Проповідь з'явилася на Русі разом з християнством як частина церк. ритуалу і входила до складу різних зб. Серед поширених в Україні та Росії до XVII ст. включно зб. перекладних і оригінальних ораторських тв. слід назвати «Златоструй», «Златоуст», «Ізмарагд», «Торжественник». Вони містили переклади з візант. учительної л-ри IV-IX ст., зроблені безпосередньо з грец. мови, або ст-слов'ян. тексти, що прийшли з Болгарії, а також тв. давн.-рус. діячів церкви.

Тв. учительної л-ри, як і у пд. слов'ян, мали у Давн. Русі також різні назви: слова, казання, повчання. Тут існувало дві групи проповідницької л-ри: повчальна проповідь, проста за побудовою

та худож. засобами, розрахована на малоосвічених слухачів та урочиста — для знаті та освічених людей. Видатним представником першої був Феодосій Печерський (XI ст.).

До урочистого красномовства належить «Слово о законь и благодати» митрополита Іларіона (XI ст.). Воно було досить відоме у слов'ян. світі. Серб. письменник Доментіан (XIII ст.) використав його у своїй творчості. «Слова» Кирила Туровського (XII ст.) входили до складу зб., які містили тв. візант. отців церкви — Іоанна Златоуста, Григорія Богослова, Федора Студита, Кирила Туровського порівнювано з Іоанном Златоустом («Златоуст, паче всех воссиявший на Руси»). Свої С. Кирило Туровський інколи викладав нар. райошним віршем.

Образ же отрок — всецельным девство любяши,

Иноческий чин нарицающе

Беспременно славяшим,

Христа и чюдеса божиею благодатию сотворяющим...

И за того умирающе,

И тому обеты и молитвы воздающе...

(«Слово на Вербницю»)

Окр. його тв. дійшли до нас у серб. та болг. списках, що свідчить про зворотний процес впливу сх. слов'янства вже в ті часи. Високу освіченість підтверджують тв. митрополита Климента Смолятича (XII ст.), який спирався на Гомера, Арістотеля та Платона. З XIII ст. відомі слова-проповіді Серапіона Володимирського, а з XV-XVI ст. — урочисті проповіді Епіфанія Премудрого, Фотія, Даниїла Митрополита.

В XVI-XVII ст. провідним жанром ораторської л-ри в Україні була проповідь, хоча чіткої межі між нею та посланням не існувало, про що свідчить творчість Івана Вишенського. Створюючи послання, він розраховував на те, що вони могли проголошуватися. Взірцями барокових слів-проповідей були зб. Л.Барановича («Меч духовний», 1666), «Труби словес проповідників», 1674). Яскравим церк. оратором був Ф.Прокопович. Його майстерно побудовані проповіді (слова) були не стільки богословними повчаннями, скільки виступами політика («Слово про владу та честь царську», 1718).

Як жанр С. відомий у сх. л-рі. Так, трад. жанр. різновидом С. у сирійській христ. поезії II-VII ст. була **мемра** (проповідь, промова). Нар. традиція Бенгалії зберегла зб. мудрих висловів «Слово Дака», «Слово Кхони», які були записані у XVII ст., але створені значно раніше. Зміст їх переважно практично-моральний. Вони зберігають знання, життєвий та соц. досвід багатьох поколінь. В них йдеться про порядок сільськогосподарських робіт, про способи побудови житла, про обов'язки чоловіка і дружини, наводяться метеорологічні та медичні поради. Є й багато побутових деталей, життєвих спостережень.

Традиції монг. гноміко-дидактичної л-ри ХІХ ст. походять з ХІІІ-ХІV ст. Наповнюючись буддійським змістом, вона відчула на собі вплив тибетської та кит. л-р. Власне в ній сформувалась нов. жанр уг (С., промова). Це просякнуті буддійськими

настроючі моралізаторські розмірковування, монологічні або діалогічні за формою, які частіше всього висловлюють тварини. Інколи це роблять люди або навіть предмети. Ця форма зустрічається в давномонг. фольклорі та л-рі. Підвалини жанру закладає Агван Хайдуба ("Бесіда барана, цапа та бика" та ін.). Розвиток жанру продовжують анонімні автори, які засуджують гріховне, з буддійського погляду: вбивство тварин та обговорення морально-філос. проблем. Жанр уг досяг розквіту у творчості Хуульги Сандага (1825-60).

У суч. л-рі термін С. використовується письменниками не для визначення жанру, а лише як частина назви поет. чи проз. тв.: "Слово про рідну матір" М.Рильського, "Слово про поета" А.Малишка (виступ на вечорі з нагоди 60-річчя Рильського), "Слово про Махтумкум" Я.Шпорти, "Слово про Грибоедова" Л.Леонова.

Валерій Лавренов

СЛОВ'ЯНІЗМИ (точніше — старослов'янські або церковнослов'янські) — слово чи вислів зі ст-слов'ян. мови. С. переходили в мови правосл. слов'ян після прийняття християнства через книжкове посередництво (передовсім — переклади рел. текстів Кирилом і Мефодієм). С. легко засвоювались та вкорінювались завдяки генетичній спорідненості слов'ян. мов. Нині значна частина С. мовцями не сприймається як запозичення. Серед сх-слов'ян. мов найбільше таких укорінених С. у рос. мові. В укр. мові ст-слов'ян. походження відчувається переважно в словах церк.-рел. змісту (**воскресіння**, **спас**, **спаситель**, **спасіння** тощо). В широкому розумінні С. можна вважати особливості вимови, наголосу, морфології, синтаксису, що перейшли зі ст-слов'ян. мови, зокрема церк.-слов'ян. мовлення. Це відповідно — фонетичні, акцентологічні, морфологічні, синтаксичні С.

У красному письменстві стил. функції С. досить розмаїті. С. може виступати як:

1) **біблеїзм**, тобто наслідування бібл. стилю;
2) **архаїзм**, здебільшого в тв. іст. змісту (напр., "Тримаючи десницю на мечі, Данило їхав" (М.Бажан));

3) трад. засіб творення урочистого високого стилю (напр., "Країно рідна! Хай тобі доші несуть свою прешедру благостиню (М.Рильський));

4) сатир. засіб зниження тону. Прикладом може бути **епітафія-епіграма** Т.Шевченка на смерть мракобіса митрополита петербурзького Григорія:

Умре муж велій в власнише.

Не плачте, сироти, вдовиці,

А ти, Асколянський, восслави

Воутріє на тяжкій глас;

5) **жаргонізм (канцеляризм)**, теж часто з сатир. забарвленням: "Не мог оного составить, бо шуйця држала і тому я не возмог", — говорить у повісті Г.Квітки-Основа яненка "Конотопська відьма" пропаяка-писар.

Анатолій Волков

СЛОВ'ЯНСЬКА КУЛЬТУРНО-ЛІТЕРАТУРНА ЗОНА — частина європ. культ.-літ. регіону, яка обіймає: сх. слов'ян (українці, білоруси, росіяни), зх. слов'ян (поляки з кошубами, чехи, словаки), пд. слов'ян (болгари, македонці, серби з чорногорцями, хорвати, босняки, словенці). Фольклор і л-ра цих народів дають вельми красномовний матеріал для порівн. літ.-знавства, зокрема, для дослідження категорії особливого в міжнар. процесі. Засновками для виділення С.к.-л.з. є спільність походження, мов. близькість, спільна міфол. основа, рел., етнографічно-побутовий чинники, подібність іст. долі.

1. **Спільне походження слов'ян. народів.** Предки суч. слов'ян відокремилися в кін. II поч. I тис. до н.е. від мов. **близькосторіднених** їм прибалт. народів (предків литовців і латишів). На поч. I тис. н.е. вони були відомі ант. авторам під ім'ям венедрів. Від праслов'ян. спільноти нов. народи успадкували подібні особливості етнографії та побуту, а також певний фонд **чарівних казок, казок про тварин**, міфол. епос, обряди та обрядові пісні, прислів'я та ін. фольклорні тв.

Відчуття слов'ян. єдності існувало з прадавн. часів. Уже автор рус. Начального літопису неодноразово звертається до цієї думки. Вказує, що чехи, морави, поляки, дунайські болгари — слов'яни, а відтак стверджує: "А славянский язык и русский — одно". Подібні уявлення відбиті в іст. переказах, зокрема в етнічному переказі про праотця всіх слов'ян Славіна та його трьох синів Чеха, Леха, Руса. Цей переказ (*Untergangssage*) в наївному вигляді містив думку про спільне походження і та єдину прабатьківщину слов'ян. народів. Переказ зафіксований у сер.-віч. **літописах і хроніках**, а за нов. часів літ. оброблений в "Старовинних переказах чеського народу" (1894) А.Расека.

2. **Близькість іст. долі.** Іст.-соц. явища, спільні для всіх народів світу: зміна сусп. формацій, класова боротьба і т.п., — спричиняли в усіх л-рах світу подібні явища. Спільні для слов'ян. народів іст. явища створювали особливості літ. процес, властиві саме слов'ян. л-рам. Це особливо яскраво видно на прикладі розвитку л-р доби слов'ян. відродження.

3. **Мовна близькість.** Слов'ян. мови постали із спільного кореня праслов'ян. мови, при своєму виникненні були дуже подібними, практично **діалектами** єдиної мовної цілокупності. У процесі диференціації слов'ян. мови чим раз більше розходилися. А втім і суч. слов'ян. мови при всій очевидній своєрідності фонетичної, граматичної будови та лексичного складу ближчі між собою ніж, скажімо, ром. чи герм. мови. Це дає змогу представникам різних слов'ян. народів більш-менш взаємопорозумітися. Мов. близькість відбилася, зокрема, в розвитку слов'ян. **народного віршування**, у близькості, а часом навіть однаковості мов.-стиль. засобів, поет. синтаксису, образності, порівнянь, епітетів слов'ян. фольклору,

а звідси частково й л-ри тощо. Ці спільноті на рівні фольклору досліджено ще вченими XIX ст. Серед них — росіянин О.Афанасьєв, українець О.Потебня, словенець акад. Ф.Міклошич. Останній з'ясував: деякі епітети вживаються з однаковими іменниками Рос. синій: море. Серб.-хорв. синь: море укр. синій: море. Серб.-хорв. добар: конь, junak. Рос. добрый: конь молодец. Укр. добрий: кінь, молодець. Болг. добър: конь, юнак. Серб.-хорв. брз: конь Болг. брз: конь Рос. борзый: конь. Серб.-хорв. широк: поле. Болг. широк: поле. Однакові означення можуть відноситися до різних іменників. Серб. — хорв. ирн, чарн: арапин, гавран, чавка, циганин, бугарин, халупер, очи, зелья, земляца, прах, гора, зима, сиротица, чарно море, акшам (вечер). Болг. ирн, ирнь: арапин, гибран, калугер, чума, ипапулка, крв, коса, море, око, кон, земја, ирноока, девојка, невеста. Рос. черный: соболь, ворон. Укр. чорний, чорненкий: гай, хмара, око, оченько, ворон, волик, орел чорнокрилець.

Що ж до новітніх філологів то, деякі з них, як Р.Якобсон, вважають, що саме мов. спільнота давн. слов'ян стала підвалиною подальших подібностей у історії слов'ян. л-р, а тому порівн. досліджування слов'ян. письменств повинно ґрунтуватися на порівнянні відповідних мов.

3. **Другого боку, мов. близькість слов'ян. мов** полегшує найрізноманітніші культ.-літ. взаємозв'язки та взаємодії, переходи та засвоєння.

4. **Близькість етнографії та побуту.**

5. **Міфол. чинник.** Язичницькі міфол. уявлення були спільними, як це було показано ще представниками міфол. школи, зокрема, О.Афанасьєвим в тритомовому дослідженні "Поетичні погляди слов'ян на природу" (1865-69). Ці погляди обіймали як "вишу" небесну міфологію — богів, т.зв. слов'ян. Олімп, і нижчу — уявлення про духів землі, води, вогню, повітря, рясинності, родючості тощо. Після прийняття християнства зберігалось т.зв. двовір'я — віра в неіндивідуалізовану погань: духів води (укр. водяник, рос. водяной, поль. wodnik, topielec, чes. vodnik), лісу (укр. лісовик, рос. леший, біпор. лешук, поль. duch leśny, чes. lesnoj pan), у домовиків, у духів померлих і т.д. Єдність праслов'ян. міфології породжувала близькість фольклор. фантастики: **образів, мотивів, сюжетів**: в різних жанрах від обрядів та обрядових пісень, до епіч. піснях (про князя-перевертня — у пд. слов'ян про Вука Вогняного Змія, в росіян про Вольгу Всеславовича), **казках**, обрядовій поезії, **баладах, билинях**. Подібні міфол.-фольклор. образи, мотиви та сюжети нескінченну кількість разів запозичувалися та розроблялися в усіх слов'ян. л-рах, надто в добу **романтизму** (напр., образи русалки, світязанки, мавки, нявки).

6. **Релігійний чинник.** Приналежність майже всіх слов'ян в іст. період до християнства, окрім босняків (сербів-мусульман) і помаків (болгар-мусульман) сприяла поширенню однакових образів

сюжетів, висловів, **паремій, притч, прислів'їв** та **приказок**, христ. генези (ст. завітної, нов. завітної апокрифічної, житійної), зокрема в фольклорі, та сер.-віч. писемності різних народів а також тих самих **апокрифів**. Вочевидь це не є специфічним для С.к.-л.з., але характерна для європ. регіону. Водночас треба зважати на те, що засвоєння рел.-культ. набутку в С.к.-л.з. мала специфічність, бо більшість слов'ян: болгар, македонці, серби, українці, росіяни, білоруси — православні. Ці народи отримали кириличне письмо, ідентичні богослужбові тексти, а відтак спільну ст-слов'ян. писемність. Зрештою, поширення слов'ян. азбуки та письмової мови св. Кирил та Мефодій почали з Великоморавської держави, отож відгомони кирило-мефодієвської **традиції** тримаються й серед чехів і словаків аж дотепер. Певний вплив вона мала й на ін. кат. слов'ян. народи: поляків, хорватів, словенців. Вони дістали цей набуток через візант. посередництво. Створення та існування протягом усього Сер.-віччя ст-слов'ян. писемності — спільної для всіх сх. і більшої частини пд. (болгари, македонці, серби) слов'ян — пряий наслідок прийняття православ'я.

7. **Певна близькість психол. складу.** Вона виникла іст. і виявляється у близькості різних сторін культури, побуту, звичаїв, етнографії.

Усі вищевказані чинники могли бути причиною спільного походження чи самостійного виникнення подібних літ. явищ, а також полегшували взаємовпливи.

Існують специфічні особливості культ.-літ. процесу у слов'ян. На наявність таких особливостей вказували Й.Добровський, П.Шафарик., В.Григорович, за новіших часів — Й.Махал, Ф.Вольман, І.Горак.

Пд-слов'ян. епос є спільною приналежністю сербів, хорватів, македонців, болгар. Пісні про боротьбу з турками об'єднували пд. слов'ян, які розмовляли різними мовами і визнавали три релігії — православ'я, католицтво та іслам.

В історії слов'ян. л-р були напрямів та "школи", що охоплювали кілька л-р. Так, у XV ст. письменники т.зв. **Пловдивської школи** діяли не лише в Болгарії, але й на Русі, у Молдавії та Валахії.

Для нов. л-ри і музики слов'ян. народів нар. творчість більш ніж, для Зх. Європи важила нар. творчість. Слов'ян. л-ри мали більш громадський, політ. характер порівняно з л-рами, напр., франц. чи англ. Визначення "громадський" найчастіше вживають щодо рос. л-ри, але воно слушне також щодо укр., біпор., поль., чes., болг. л-р. Боротьба за народність та нац. своєрідність, патріотизм л-ри — характерні особливості слов'ян. романтизму. Порівн. досліджування дає змогу ясно виявити, що в слов'ян. л-рах — спільнослов'ян. та інтернац.

Анатолій Волков

СМАК естетичний — іст. сформована здатність людини розрізняти, розуміти й оцінювати прекрасне і потворне в явищах дійсності та творач

мист-ва. Прекрасне розглядається як естет. категорія, що служить для визначення й оцінки найдосконаліших явищ у природі, сусп. житті та їх худож. відображенні; потворне містить виявлення й оцінку огидних і низьких предметів та явищ. Здатність людини оцінювати дані категорії — результат тривалого іст. розвитку, формування її здібностей е процесі сусп. практики та освоєння худож. культури, коли при цьому виникає почуття насолоди. С. є проявом заг. естет. культури людини, її здатності творити і розуміти мист-во. Вивчення проблеми почалося в XVII ст. в епоху становлення буржуазних відносин, коли С. людей почали відособлюватися і вступати в суперечність. Термін С. (лат. *gustus*, франц. *le gout*) в естет. сенсі вперше жив ісп. прозаїк і теоретик бароко Б.Грасіан (1601-58) в трактаті "Кишеньковий оракул" (1647). В декількох **афоризмах** він виражає якості високого естет. С. Тут є "дар дотепності", його розумна міра, вишуканість "внутрішня" (в думках) і "зовнішня" (в словах), "непідвладність спокусам". За Грасіаном, С. елітарний, він "уникає грубого подиху юрби", відноситься до нелегкого пізнання прекрасного. З поняттям С. пов'язується поняття культури. Від Грасіана поняття С. переходить в європ. естет. культуру і стає однією з найважливіших категорій естетики. Аж до XX ст. з проблем С. висловлювано різні думки. В Англії в тв. А.Е.Шефтсбері (1671-1713) і Ф.Гатчесона (1694-1747) особливості С. визначалися досконалістю естет. сприйняття, розумінням краси, гармонією розуму і почуття в природі людини, зв'язком морального та естет. Гатчесон стверджував всезагальність естет. С., без якої не могла б існувати наука про нього, незважаючи на різницю суб'єктивних С. Д.Юм (1711-76) в праці "Про норму смаку", навпаки, стверджує, що прекрасне не має об'єктивної основи та існує лише в індивідуальній свідомості. Найактивніше проблема С. розроблялася в працях франц. просвітителів у XVIII ст. Ш. де Монтеск'є (1689-1755) в трактаті "Есе про смак" бачив в його основі здатність людини "чуйно і швидко визначити міру насолоди, яку дає нам той чи ін. предмет". Джерело цієї насолоди лежить в таких об'єктивних предметних властивостях, як порядок і різноманітність, симетрія і контрасти, гармонія і пропорційність, ін. співвідношення в об'єктивному світі. У тв. К.А.Гельвеція (1715-71) С. розглядається як один з проявів розуму, що залежить від іст. життя народів. Ключове значення він надавав кліматові, географічному середовищу, які впливають не тільки на формування правління, але й на сферу С., краси і мист-ва. Гельвецій підкреслював відносність смаку у різних народів. Вольтер (1694-1778) у статті "Смак" розвиває положення про іст. мінливість худож. культури народів. У його визначенні С. — не просто здатність інтуїтивно відчувати прекрасне, але й уміння "розбиратися в найменших тонкощах". Ш.Батте (1713-80) вловив зв'язок естетики з теорією пізнання: "Смак у мистецтві — те саме, що

й інтелект в науці". В Німеччині проблема С. дістала вираження у працях Й.Й.Вінкельмана (1717-68) і Й.Г.Зульєра (1720-79). Перший вбачав ідеал форми в "благородній простоті та спокійній величч" грец. та рим. античності, сприяв очищенню С. від химерності **барокко**, вплинувши на естетику пізнього франц. **класицизму**. Зульєр розглядає С. як "інструмент митця", за допомогою якого він робить вибір, організовує й приборкує матеріал. Родоначальник нім. клас. естетики І.Кант (1724-1804) в "Аналітиці прекрасного" стверджував, що судження С. виражає не якість предмета, а душевний стан того, хто його споглядає, й разом з тим це судження, будучи суб'єктивним, претендує на загальнозначимість. С., за Кантом, — це здатність індивіда стати на чужу т. з. Сусп. та індивід. характер С. він розумів як нерозв'язну суперечність (антиномія). Характерним для естетики **романтизму** є судження С. Кольріджа (1772-1834). Для нього С. — це "ясно відчутна аранжировка предметів, що сприймаються поза нами, яка співіснує з певним рівнем задоволення або невдоволення" ("Визначення смаку"). Г.В.Ф.Гегель (1770-1831) піддав крит. аналізу поняття С. в естетиці класицизму і романтизму, вказав на прекрасне як на об'єктивну основу С. і звернув увагу на його виховання. В сер. XIX ст. до виявлення проблем С. звернувся один з творців експериментальної естетики нім. психолог Г.Т.Фехнер (1801-87), який використав психофізичні методи для вивчення слухових і зорових відчуттів в області елементарних естет. оцінок. Аналізуючи "прості елементи", "естет. відчуття", ці "психічні атоми", Фехнер прагнув з'ясувати, що приносить нам насолоду і викликає почуття невдоволення, виявити закони С. Серед позитивістських теорій С. характерна детермінація нац., політ., географічними, іст.-культ. чинниками в працях І.Тена (1828-93). Він підкреслює визначальне значення сусп. С. на цілу епоху франц. класицизму XVII ст.: "Ці смаки перекроїли на свій лад всю худож. творчість, створили тверезий, піднесений, строгий живопис Пуссена і Лесюера, застиглу архітектуру Мансара і Перро. Але ще більш відчутний слід залишили ці смаки в л-рі". Тен звертає увагу на відносну стабільність С. лат. народів, схильних до **традицій** ант. та ренесансного мист-ва, і германських — до романтизму. Психоаналітична естетика З.Фрейда (1856-1939) заперечує заг.-визнані норми С., прагне пояснити його законами підсвідомого, розглядає тв. мист-ва як певний заспокоїливий засіб для митця й читача-глядача, як спосіб "раціоналізації" потягів. Заперечення нормативності і утвердження елітарності С. висловив Ф.Ніцше (1844-1900) в афоризмі: "Я маю смак, але не маю ніякої норми. ніякого імперативу для цього смаку".

В Росії поняття С. як особливої сфери судження вперше розглядає М.Муравйов (1757-1807). Він визначив С. як "відмінне відчуття, яке дає нам поняття про прекрасне" ("Про стиль"). М.Карамзін (1766-1826) в "Листах російського мандрівника"

визначив естетику як науку С., яка тлумачить чуттєве пізнання взагалі. "Наука смаку" трактувалася ним як школа "насолоди прекрасним" і як вчення про творчість за законами прекрасного. В 1810-20-ті рр. проблема С. розроблялася в працях О.Мерзлякова (1778-1830), який визначав естетику як "науку про правила прекрасних мист-в, із спостережень смаку здобутих". В.Белінський і М.Чернишевський виступили з критикою як нормативного сваволі, висміювали спроби зробити "витончений С." критерієм худож. оцінок.

В першій систематичній праці з естетики в Україні — "Вступі до курсу словесности"(1805) проф. Харківського ун-ту С.Рижського (1759-1811), викладеному в дусі франц. класицизму, підкреслювалося "благодіяння прекрасних наук, що утворюють і розвивають С., поширюючи його у всі ін. сфери — у розумові заняття, у моральні діяння, в спосіб і блага життя, в мету виховання". Його молодший колега по ун-ту І.Я.Кронеберг (1788-1838) був противником класицистської теорії С., послідовником історизму Г.Е.Лессінга: "Розглядати пам'яті мист-ва за ознаками різного С. і різних часів означає: розглядати творіння мист-ва за ознаками того, що в різні часи вважалося витонченим". І.Франко в трактаті "Із секретів поетичної творчості"(1898-99) підкреслив солідарність з позицією Тена, вважаючи, що нова естетика повинна прийняти за вихідну точку не поняття краси, а відчуття естет. насолоди, повинна за допомогою психології проаналізувати це почуття в сфері кожного окр. мист-ва.

В європ. науці XX ст., яка торкається проблеми С., представляє інтерес праця соціолога П.Сорокіна (1889-1968) "Соціальна і культурна динаміка" (1937-41), видана в США. Це зразкове соц. дослідження культур від античності до сучасності з інтегральним підходом: Істина — Краса — Добро — Користь. Аналізуючи кризу прекрасних мист-в, він виділяє іст. форми основних культур — ідеаціональний (надчуттєве царство божества), ідеалістичну (поєднання містичного й реального) і чуттєву (емпіричний світ почуттів). На основі вивчення величезної кількості пам'яток л-ри та мист-ва Сорокін визначає естет., смакові особливості кожної форми. З завершенням перших двох форм і піднесенням чуттєвої форми в XV ст. мист-во втрачає всякі рел., моральні і сусп. цінності, прагне забезпечити чуттєве задоволення та розвагу і створюється для ринку. Функція давати насолоду призводить значну частину цього мист-ва до стадії руйнування, зовнішньої ілюзорності, відхилення від позитивних до негативних явищ. Норми істинного мист-ва зникають і поступово замінюються фальшивими критеріями псевдомист-ва. Серед особливостей чуттєвого мист-ва — безкінечна різноманітність стилів, що відповідає різноманітності С. Іспан. філософ Х.Ортега-і-Гассет(1883-1955) у відомій праці "Дегуманізація мистецтва"(1950) вважає, що нове мист-во розділяється на два класи: тих, хто розуміє, і тих, хто не

розуміє його. Суч. естетика пояснює падіння С. омасовленням мист-ва, пануванням жанрів кримінальної, еротичної та ін. низькопробної л-ри, яка популяризується масовими тиражами, рекламою, телебаченням і т.д. Проблема С. можна наук. вирішити, як вважають рос. дослідники О.Ф.Лосев і В.П.Шестаков, розглядаючи дану категорію не тільки як здатність споглядання, але і як здатність до творчості.

Див. **Масова література**.

Микола Нефьолов

СОКРАТИЧНИЙ ДІАЛОГ — свого часу поширений синкретичний філос.-літ. жанр, що склався наприкінці клас. античності. До нас дійшли С.д. Платона, Ксенофонта та деякі уривки Антисфена, але відомо що жанр розробляли також Есхін, Федон, Евклід, Алексамен, Главкон, Сіммії, Кратон та ін.

Ще з античності С.д. поряд з такими жанрами, як **мімі Софрона, симпозіон, буколіки, памфлети, Меніппова сатира** відносили до області серйозно-сміхового, яка, в свою чергу, входить, за М.Бахтініним, до складу "карнавалізованої" л-ри. "С.д. не риторичний жанр. Він виростає на народно-карнавальній основі й глибоко пройнятий карнавальним світосприйняттям, особливо, на усній сократівській стадії свого розвитку" (Бахтін).

Досить важко окреслити межі серйозно-сміхової л-ри, хоча стародавні греки виразно відчували її принципову своєрідність і протиставляли серйозним жанрам: **епопеї, трагедії**, класичній риторичній та ін. Для всіх жанрів серйозно-сміхового характерним є нове ставлення до дійсності: відправною точкою розуміння, оцінки та оформлення дійсності стає жива сучасність, критично переосмислюється міф; предмет зображення дається без епіч. чи траг. дистанції, не в "абсолютному минулому" (І.В.Гьоте), а в зоні контакту з сучасниками (почасти фамільярного). Не менш важливою рисою стала відмова від стилістичної єдності епопеї, трагедії та ін. серйозних жанрів. Багатостильність та різноголосся, використання вставних жанрів — ці та деякі ін. засоби, що найповніше розкрилися у поліфонічному романі (напр., Ф.Достоевського) були винайдені саме авторами серйозно-сміхових жанрів і, зокрема, С.д.

На письмовій стадії С.д. виник як "апомнемонемата", тобто як мемуарний жанр, як записи на основі особистої пам'яті справжніх бесід Сократа (Ксенофонт — "Спогади про Сократа"). Характерні особливості С.д., на думку Бахтіна, такі:

1) В основі жанру лежить сократичне уявлення про діалогічну природу істини і людської думки про неї: істина не знаходиться в голові окремої людини, вона народжується в процесі спілкування між людьми. Цим зумовлювалася форма С.д.

2) Основні прийоми С.д. — синкріза (зіставлення різних точок зору на певний предмет) та анакріза (провокування слова словом, великим майстром якого був Сократ).

3) Окрім анакризи з тією ж метою іноді використовувалася і сюжетна ситуація діалогу. Так, в Платонів "Апології Сократа" суд та чекання вироку визначають особливий характер розповіді Сократа як сповіді людини, що стоїть "на порозі". Передсмертною ситуацією зумовлена в "Федоні" і бесіда про безсмертя душі. Очевидно, можна говорити про зародження на ґрунті С.д. особливого типу "діалогу на порозі", в подальшому досить поширеного в європ. л-рах.

4) Героями С.д. є ідеологи, насамперед Сократ, а також його співрозмовники — учні, софісти та ін. Сама подія, що відбувається в С.д. — "чисто ідеологічна подія пошуку та випробування істини. С.д., т. ч., вперше в історії європ. л-ри вводить героя-ідеолога" (М.Бахтін).

5) Ідея в С.д. органічно поєднується з образом людини — її носія. Діалогічне випробування ідеї — це водночас і випробування того, хто її представляє, тобто С.д. дає приклад першого (звичайно, ще зачаткового і синкретичного) образу ідеї.

З послабленням іст. та мемуарної основи жанру в діалогічній площині зіштовхуються ідеї та люди, які в дійсності ніколи не зустрічалися, а в "Апології" Сократ ніби передбачає майбутній "діалог мертвих", коли в суперечці братимуть участь ідеї людей, розділених століттями.

Центр. образом С.д. є "людина, що розмовляє", — Сократ, у якому поєднана нар. маска дурника з рисами мудреця (що свідчить про карнавалізованість образу). Результат цього поєднання — амбівалентний образ мудрого незнання ("я мудріший за всіх, бо знаю, що нічого не знаю"). Амбівалентним є, врешті решт, і образ світу: сократичний сміх (редукований до іронії) та ціла система сократичних занижень наближають і фамільяризують світ, щоб безстрашно й вільно його досліджувати.

Спільна карнавальна основа наближує до С.д. агон (тобто словесний спір) аттичної комедії, більше того, досить імовірним видається припущення, що саме через посередництво агону карнавальність ввійшла в С.д.

Втім, з самого початку відчутним був (а з часом посилювався) в С.д. і вплив започаткованої софістами **риторики**. Не менш важливу роль у формуванні Сократа як філософа і С.д. як жанру (особливо в Платона) відіграла заперечувальна діалектика старших софістів — Горгія, Продика, Протагора та ін., що й підтверджує Платон в діалозі "Парменід". Сократ, як відомо, відрізнявся від софістів метою своїх досліджень, але був надзвичайно близький до них за методами (не випадково Арістофан у "Хмарах" змальовує Сократа навіть "гол. софістом").

Проблематичним залишається визначення місця С.д. в контексті діалогів інд. ("Бхагавадгіта", упанішади), єгип. та ін. давніх л-р, а також Ст. Завіту. С.д. у чистому вигляді, де згуртовані навколо Сократа співрозмовники зайняті діалектичним аналізом певної проблеми (частіше

вона стосується окремої філос. категорії або поняття), проіснував недовго. Вже в Платона знаходимо суттєві відхилення від **канону**: в деяких діалогах ще зберігається сократичний метод, але Сократ вже не бере участі в обговоренні ("Софіст", "Парменід"); в ін. (напр., "Держава"), навпаки, Сократ — гол. герой, але монологічний зміст майже повністю руйнує діалогічну форму. Нарешті, "Закони", позбавлені і Сократа, і його методу, і будь-якої амбівалентності наближаються з погляду дослідження світу до рел. вчень, де діалог існує як проста зовн. форма викладу вже знайденої, готової та безперечної істини. Максимальним вираженням такого типу діалогу є, звичайно, катехізми.

Однак, С.д. не зник безслідно. Продуктами його розпаду вважають такі жанри, як **діатриба**, солілоквиум, **меніппея**. Як складовий компонент С.д. входив до надзвичайно популярного в античності жанру симпозиону. **Меніппова сатира**, в якій в дусі кінчної філософії вже не обговорювалися категорії етики, а одразу ставилися питання про "остаточні істини", значною мірою вплинула на лукіанівський діалог абсолютного сатир. заперечення і пародіювання різних філос. та рел. шкіль і жанрів, у тому числі й С.д. З часу виникнення меніппеї (3 ст. до н.е.) можна говорити про розпад синкретичного діалогу на літ. філос., а пізніше — публіцистичний, літ-крит. та ін. Напр., М.Бахтін проводить досить чітку лінію від С.д. через меніппею (вже як літ жанр) до діалогічних романів Достоевського.

В найширшому значенні під сократичним можна розуміти діа- або полілог, результатом (чи принаймні метою) якого буде всебічне обговорення певної проблеми і, за можливістю, знаходження спільної для учасників т. з. В такому розумінні С.д. як один із засобів створення поліфонії може вводити до складу багатьох епіч., драмат., чи ліро-епіч. жанрів.

Олександр Бойченко

СОЛДАТСЬКІ ПІСНІ — група пісень сусп. побутової лірики, присвячених іст.-героїчним подіям та зображенню долі головного ліричного героя — солдата. Виникають після введення рекрутської повинності. Основна частина цієї групи — лір. пісні про траг. долю солдата. Існують також пісні, що відображають іст. події Вітчизняної війни 1812 р., Кримської війни і т.п., а також походні пісні, що виконувалися хором у строю з особливим маршевим ритмом. Невел. частину складають жартівливі С.п. До цієї ж групи пісень належать і **жовнірські** (солдатів австр. армії).

С.п. характеризує особлива система образної символіки. Солдатою служба порівнюється із долиною:

Горька-то, горька в чистом поле польня-трава,
Еще горчее солдатушка служба царская.

Подібне порівняння й у білор. пісні, де ані такої служби, ні трави "горше у свеце нема". У білор. пісні "Зашуміло дзераво" душевний стан гол. героя зображається за допомогою гри на трьох дудках,

прошаючись, солдат просить викувати три "дудзе" — "одну ціхую за доленьку ліхую", "другую жалосну, а треюю галосну".

Як і **рекрутські**, С.п. зображають всі етапи солдатської служби, але основною темою є розповіді про тяжкі походи, життя в казармі, муштрування та безправність, опис чужої далекої сторони та туги за рідним краєм, смерті солдата на чужині. Малочисельну групу складають пісні про повернення солдата додому або випадкову зустріч через багато років із дружиною, яка не впізнає свого чоловіка.

Позаяк обставини були однаковими, то сюжети С.п. різних народів подібні або й запозичені. Прикладом є близькість рос. пісні "Уж вы горы, горы высокие, горы Воробьевские" та латис. "A iz tiem augš tie Kalniem" ("За високими горами"), у якій ідентично описується оплакування трьома жінками смерті пораненого солдата.

Спільним для С.п. про воєнні події є майже цілковита відсутність опису бою, більш поширеним є опис місця бою, найчастіше змальовуються окр. моменти життя солдата, його роздуми і почуття самотності та туги за рідними. Мотив бою зустрічається лише в латис. лір. піснях:

...skrotis, lodes dzied ka bites (Кулі, дробі співають як громи,

Ap to manu cepuniti, Навколо моєї шапки,

Plintes dumi let ka migla Дим із рудниць, як туман,

Ap to manu aagumln Клубочуться навколо мене,

Vel tas asals zobentins А ще гостра шабля

Uz galvins li deneja Над головою мою).

Пор. **Маршеві пісні**.

Наталія Лихоманова

СОНЕТ (італ. *sonetto*, від *sonare* — звучати, дзвеніти) — тверда строфічна форма, яка складається з двох катренів і двох терцетів (всього 14 вірш. рядків), об'єднаних упорядкованим римуванням. Часом у строгу С. дотримується композиційно-тематична єдність: перший катрен грає роль своєрідної експозиції, другий катрен розвиває, а перший терцет завершує тему, другий терцет закінчує весь С. Крім того, знову ж у строгу С. жодне слово, окрім худож. повторів (напр., анафора), не повинно вживатися двічі. За спостереженням Р.Якобсона, нерідко 7 та 8 вірші С., тобто його середини, протиставлені відповідно попереднім та фінальним рядкам за змістом і т.ч. створюють контрапункт всього тв.

Існує припущення (М.Гаспаров) щодо походження С. з однострофної (два чотиривірші і шестивірш) канцони, яка веде свій родовід із італ. танкової нар. пісні, що її рядки римувався за принципом abab. Схема первісного С., який виник в сер. XIII ст. на Сицилії: abab abab cdcddc. В кін. XIII — на поч. XIV ст. С. піддається обробці поетами "солодкого нового стилю" ("стильовісти"), а також Данте і Ф.Петраркою. Звичним для того часу стає С., який проіснував в Італії до XIX ст. — abab abab cde cde). З італ. поезії С. в XVI ст. перейшов до франц. і став більш нормативним (напр., вводиться правило альтернанса чоловічих та жіночих рим).

Схема франц. (або "маротичного" — від прізвища першого франц. сонетяра Ц.Маро) С. така: abba abba ccd ccd. В XVI-XVII ст. виникає "англійський" С. (ввів Г.Х.Саррі): abab cdcdd efef gg). Поступово С. стає однією з найпопулярніших строфічних форм у всій європ. (і не тільки) поезії, чому сприяють переклади. Так, уперше в дубровницькій літ. С. з'явився завдяки перекладам С.Джорджевича (XVII ст.) італ. поета Дж.Маріно, в рос. поезії сонетна традиція починається перекладом В.Тредіаківського (XVIII ст.) француза Ж.Барро, в укр. поезії цю форму опановує О.Шпигицький (XIX ст.) перекладами А.Мишкевича.

Серед авторів С. австралієць Ч.Гарпур (XIX ст.), австрієць Р.-М.Рільке (XIX-XX ст.), албанець З.Серемба (XIX ст.), американці Г.Лонгфело (XIX ст.), Дж.Беррімейн, Р.Лоуелл (XX ст.), англійці Е.Спенсер, В.Шекспір, Д.Донн (XVII ст.), Д.Кітс (XVIII-XIX ст.), Т.Едвардс, Т.Грей (XVIII ст.), В.Вордсворт, А.Ч.Суїнберн (XIX ст.), болгарин К.Христов (XIX ст.), бельгійець Е.Верхарн (XIX-XX ст.), угорець Ф.Фалуді (XVIII ст.), грек А.Ласкаратос (XIX ст.), данець Ф.Палудан-Мюлер (XIX ст.), італійці М.Боярдо (XV ст.), Л.Аріосто (XV-XVI ст.), Дж.Бруно (XVI ст.), Ф.Браччоліні (XVII ст.), іспанці І.Мендоса (Сантільєна) (XIV-XV ст.), який ввів у нац. поезію італ. С., Х.Арчіо (XVII ст.), М.Унамано (XIX-XX ст.), Ф.Гарсія Лорка (XX ст.), німці М.Опіц, А.Гріффіус (XVII ст.), А.Платен (XVIII ст.), Й.Бехер, Б.Брехт (XX ст.), нідерландці Ю.Хардейн, С.Бомонт (XVII ст.), С.Вестдейк (XX ст.), нікарагуанець Р.Даріо (XIX-XX ст.), поляки Я.Кохановський (XVI ст.), І. та Я.Морштин (XVII ст.), А.Мишкевич, С.Гошинський, Ю.Словацький, М.Конопницька (XIX ст.), Я.Каспрович, К.Тетмайер, Л.Стафк (XX ст.), португальці С.Міранда (XV-XVI ст.), Л.Камоенс (XVI ст.), А.Кентал (XIX ст.), К.Песанья (XX ст.), румун С.Мачедонський (XIX ст.), серб Я.Барт-Чішинський (XIX-XX ст.), словак П.Гвездослав (XIX-XX ст.), словен І.Стратар (XIX ст.), французи Дю Белле, П.Ронсар (XVI ст.), д'Обіньї (XVI-XVII ст.), П.Корнель (XVII ст.), Ж.де Нерваль, А.Мюссе, А.Рембо, Ш.Бодлер, С.Маларме, Ж.Ередіа (XIX ст.), А.Сальмон, Б.Сандрар (XX ст.), хорват О.Враз (XIX ст.), шведи Т.Шеркільєм (XVII ст.), який увів С. у нац. поезію, С.Бергбу (XVII ст.), К.Снольський (XIX-XX ст.) та ін.

Поширена сонетна форма також і у сх. слов'ян. Рос. С. зустрічається в О.Сумарокова, Г.Державіна (XVIII ст.), В.Жуковського, М.Язичкова, А.Дельвіга, Д.Веневітінова, О.Пушкіна, П.Вяземського, М.Лермонтова, К.Павлової, І.Козлова, А.Фета, Я.Полонського, Ап.Григор'єва, К.Фофанова (XIX ст.), В.Соловйова, І.Аненського, З.Гіпіус, М.Гумільова, І.Северяніна, О.Мандельштама, А.Ахматової, В.Соколова, Н.Матвеевої, Г.Горбовського (XX ст.) та ін. Найбільш вживаним вірш. розміром рос. С. є 5-, рідше — 6-стопний ямб. У білорус. поезії С. серед ін. писали А.Багданович, Я.Купала, П.Трус, Я.Пушчи, А.Званак.

В укр. поезії С., oprіч **перекладів** (напр., О.Зуєвським шекспірівських С.), репрезентований іменами І.Франка, М.Рудницького, Б.Лепкого (ХІХ-ХХ), М.Зерова, М.Рильського, Ю.Клена, Т.Осьмачки, Т.Курпіта, Я.Славутича, Г.Черинь, Б.Кравціва, Є.Маланюка, Д.Павличка, А.Гарасевича, В.Симоненка та ін. Метричний діапазон укр. С. не обмежується трад. для нього 5- або 6-стопним ямбом і включає в себе хорей (О.Шпигоцький, А.Метлинський, М.Шашкевич), дактиль (М.Устиянович) і т.д. Силабічні С. писав молодопісмени М.Кічура.

У ХХ ст. С. з'являється у деяких молодопісмених л-рах, які засвоюють набуток європ. поезії, як от у марійській. Расул Гамзатов уперше в аварській л-рі написав С., але згідно з духом і традицією нац. поезії — неримовані.

В процесі довгої еволюції С. продемонстрував не тільки здатність до тематичної, композиційної та функціональної гнучкості, але й до самоекспериментування. Виникли "перекинуті" ("обернені") С., в яких катрени йдуть за терцетами або двовіршем (напр., у П.Верлена); "хвостаті", що включають вільну кількість терцетів; "половинчасті", які складаються з одного катрена та одного терцета; "безголові", у яких відсутній один катрен (напр., "Коли, дитя жадання і вагання..." Є.Баратинського); "кульгаві" — з підкороченим останнім віршем у катренах; С. з кодою (надлишковим віршем) і т.д. У Р.Даріо є тринадцятирядковий С., у Б.-І.Антонича, крім звичайних С., зустрічаються і такі, що сполучають катрени з терцинами, у М.Вороного — "подвійний сонет". Є С.-акровірші, С.-буріме, білі, тобто неримовані С. (у Е.Андієвської, Д.Павличка, Й.Бродського). Часто С. групуються у цикли ("Любовні сонети Протея" англ. поета ХІХ-ХХ ст. У.С.Бланта, "33 сонети, написаних потай" франц. поета ХХ ст. Ж.Кассу, зб. "Сонети" франц. поета ХХ ст. Р.Кено, "Книга Немовляти та Бога" нідерл. поета ХІХ-ХХ ст. В.Клосса, "100 сонетів рятувальниці вічного студента Роберта Давіда", "Дванадцять сонетів Роберту Незвалу" чех. поета В.Незвала, "Римські сонети" Л.Полтави, "Волинські сонети" О.Стефановича, "Сонети серця" І.Крушельницького — укр. поетів ХХ ст.). Виявляється складним у композиційному відношенні є **вінок сонетів**.

Ігрові можливості С. проявляються і в епістолярних змаганнях поетів. Існує т.зв. сонет-відповідь ("Sonetto di risposta"): на присланий С. писався другий на ті ж рими. У літ. оточенні Вяч. Іванова ці правила ускладнювалися: на присланий С. треба було відповісти ін., угадавши і використавши пропущені в 1-му С. рими. С. виявився придатним і для "графічної поезії". Напр., суч. рос. поет Л.Аронзон написав "Порожній сонет" у вигляді багаторядкового квадрата.

Суперечним є питання про жанр. змістовність С., що, однак, не означає відсутності у нього жанр. характерності (напр., бурлескні С. італ. поета XV

ст. Д.Буркьело, "Духовні сонети" нім. поета XVII ст. К.Фрейфенберга, сатир. С. ісл. поета XVI-XVII ст. Ф.Кеведо, італ. поета XVIII-XIX ст. К.Порта, норв. поета XIX ст. Ю.Вельхавена, укр. поета ХХ ст. Г.Черинь (цикл "Німецькі сонети"), філос. С. поль. поета XIX ст. А.Асника, болг. поета XIX-XX ст. С.Міхайловського і т.д. Почасті С. використовується як строфічна форма різних жанрів (поема чех. поета XIX ст. Я.Коллара "Дочка Слави", поема Вяч.Іванова "Суперечка", С.-послання (напр., у рос. поета А.Дельвіга "М.М.Язикову", в укр. поета М.Устияновича "Побратимові в день імені його" та ін.).

С. має необмежений тематичний діапазон, про що свідчать факти навіть самоусвідомлення С., коли темою стає він сам (напр., "Сонет про сонет" Л. де Веги, вставлений у комедію "Срібляста дівчина", "Суворий Дант не зневажав сонета..." О.Пушкіна, "Сонети — се раби. У формі пута..." І.Франка з циклу "Вільні сонети" та ін.).

Структурно-тематичні можливості С. забезпечили йому довге продуктивне життя у світ. поезії.

Борис Іванюк

СОПІ (від франц. — *sot* — дурний, *sottie* — дурощі) — різновид франц. сер-віч. нар. віршованого **фарсу** XIV-XV ст., написаний грубуватою мовою, який розігрували професійні блазні. С. — найчастіше невел. імпровізовані коміч. п'єси, в яких висміювалися предстваники вишого духовництва та аристократії. З XV ст. С. стають актуальними політ. **сатирами** (П'єр Гренгуар: "Гра про князя дурнів та дурелу-матусю", Андре де ла Вінь, Жан Буше та ін.). Близький до них **фастнахтшпіл**. Використання терміну в ХХ ст. підкреслює передусім його сатир. характер (А. Жід "Le Promethee mal enchainee").

Людмила Сердюк

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ — метод і напрям в л-рі та мистецтві СРСР 30-70-х рр. ХХ ст. С.р. домінував також у країнах "народної демократії" в кін. 40-50 рр. і був представлений низкою периферійних явищ у л-рі Зх. Європи, США, Лат. Америки та ще деяких регіонів світу. На противагу ін. худож. напрямів поява С.р. була зумовлена не естет. закономірностями розвитку мист-ва, а "політ. необхідністю", що й визначило наперед його специфіку.

Основні принципи С.р. були визначені на І з'їзді советських письменників (1934). Гол. формула С.р. постулювала: "...будучи основним методом советської л-ри, С.р. вимагає правдивого, історично конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку. При цьому правдивість та іст. конкретність худож. зображення дійсності повинні поєднуватися з завданням ідейної переробки та виховання трудящих у дусі соціалізму". М.Горький визначав нов. метод наступним чином: "С.р. стверджує буття як діяння, як творчість, мета якої — неперервний розвиток

найцінніших індивідуальних здібностей людини заради перемоги її над силами природи, заради її здоров'я та довголіття, заради вел. щастя жити на землі".

Показова дискусія з приводу назви нового худож. методу. О.Толстой пропонував варіант "монументальний реалізм", Вяч.Полонський — "романт. реалізм", Д.Горбатов — "динамічний реалізм", А.Зонін — "пролетарський реалізм", існувала версія "тенденційний реалізм". Взяла гору т.з. Й.Сталіна, який з подачі І.Гронського дав визначення "С.р.". Засновником нов. методу був проголошений М.Горький, клас. тв. — його роман "Мати".

Дискусія про назву та остаточний її вибір красномовно свідчили про домінування в С.р. соц.-політ. критеріїв над естет. варіант, який встановився, був за суттю логічним нонсенсом: худож. категорії передувало політ. визначення.

Виходячи з назви сформулювалася низка основних положень і рис нов. мист-ва. Провідним принципом стала т.зв. **партійність** — поняття, яке увійшло до теорії С.р. з перекуреного тлумачення статті В.Леніна "Партійна організація і партійна література" (1905). Малося на увазі, що митець відкрито й свідомо служить існуючому політ. ладу, його інтересам, його ідеології. Інакше кажучи, мова йшла про яскраво виражену тенденційність, ангажованість творця, що неодмінно призводило до декларативності та втрати художності. Це, до речі, достатньо розумів і Ленін, який мав на увазі у своїй статті не худож. творчість, а партійну **публіцистику**, а також Ф.Енгельс, який дорікав П.Лафаргу за надмірну тенденційність.

Другим важливим принципом С.р. стало "зображення дійсності в її революційному розвитку". В широкому розумінні під таке визначення можна було б підвести творчість будь-якого вел. письменника, який передбачав майбутнє (напр., Ф.Достоевського). Проте знову-таки малося на увазі показувати життя не таким, яким воно є насправді, а з погляду соціалістичного ідеалу, підкреслювати в сьогоденні та минулому риси цього ідеалу, розкривати сьогодення й минуле як рух до майбутнього (зрозуміло, комуністичного), або, за словами М.Горького, "вміння дивитися на сьогодення з майбутнього". У худож. практиці С.р. цей принцип нерідко виливався в повне зневаження бруталного сьогодення в ім'я прекрасного майбутнього, тобто в утопізм; показові вже назви творів С.р., що є усвідомленими чи неусвідомленими алюзіями на "Місто Сонця" Т.Кампанелли: "Степове сонце", "Сонце Алтаю", "Світло над землею", "Схід", "Зоря", "Московські зорі", "Майбутнє починається" тощо.

Далі йде комплекс ідеологізованих змістовно-тематичних принципів, які з худож. погляду важко поєднуються: советський патріотизм та інтернаціоналізм, комуністична ідейність та нац. своєрідність, народність, монументальність, поєднання традицій і новаторства. При цьому присутня безперечна тематична градація, яка

перевага надається зображенню подій державного значення, виробничій тематиці; особисте життя, інтимні, психол. проблеми лише відтіняють важливість громадських, обов'язок незмінно бере верх над почуттям, характери персонажів одномірні й часто є рупорами автор. ідей, особливе й обов'язкове місце в тв. займає позитивний герой — методом худож. узагальнення в С.р. виступає ідеалізація.

Теорія С.р. передбачала багатство жанрів і стилів і в той же час їх строгу ієрархію (поема й роман безсумнівно вищі, ніж сатира й інтимна лірика). Декларативність діалогів та монологів спричиняли пафос і піднесеність стилю, які нерідко межували з просторіччям, оскільки героєм С.р. переважно був робітник, бідний селянин, шлісність світлою яких протиставлялася інтелігентській рефлексії та розв'язності.

Ці риси методу примушують згадати теорію й худож. практику **класицизму**, чому сприяла й подібність соц.-політ. умов: абсолютна верховна влада в СССР настирливо шукала іст. паралелі з епохою рос. абсолютизму (Іван Грозний — Петро I — Сталін). Напрошується паралель і з ідеологічною тенденційністю епохи **Просвітництва**, там прославлявся третій стан — буржуазія, тут "четвертий" — пролетаріат. Однак в нов. іст. умовах подібні запозичення виглядали анахронічно й нерідко пародійно.

Не можна не враховувати й іст. досвід Росії та деяких ін. слов. країн, де ідеї обшинності, соборності, загальнонац. єдності домінували над індивідуалізмом та приватною ініціативою. Не пройшовши через ренесансне розкріпачення особистості, не відчувши глибоко суті етич. постулатів христ-ва, сприйнявши його поверхово й так само поверхово відсахнувшись від нього в роки революції, переважна частина населення Росії опинилася під впливом нов. релігії, яка, однак, парадоксальним чином базувалася на травестованій христ. міфології: з'явилися нові пророки (К.Маркс та Ф.Енгельс), нов. месія (В.Ленін), нова мрія про "царство боже" (шасливе майбутнє — комунізм), нове "священне писання" (праці Маркса, Енгельса, Леніна), нова Церква (комуністичні ритуали), новий декалог ("моральний кодекс будівника комунізму"), навіть нова інквізиція (сталінські репресії). Травестовані христ. мотиви знайшли відображення і в л-рі революційної епохи. Горьківський образ палаючого серця Данко нагадує відомий мотив кат. іконографії ("Святе серце"), міф про *Mater Dolorosa* та її страждуючого сина є своєрідною архетипною моделлю роману "Мати". Образ Христа на чолі загону рев. матросів у поемі О.Блока "Дванадцять", аскетичний герой роману М.Островського "Як гартувалася сталь", тема Христа в романах В.Тендрякова ("Чудотворна" та "Замах на міражі") й В.Закруткіна ("Створення світу") свідчать про прагнення хоча б від протилежного поповнити духов. вакуум нов. л-ри.

Свою роллю в генезі методу С.р. відіграла й специфіка давн. л-ри сх. слов'ян, яка формувалася як христ., церк. словесність, де не було місця ні власне худож. жанрам, ні вільній гри уяви й слова. Книжник сприймався як "учитель", "наставник", л-ра — як "підручник життя". Значний вклад у таке розуміння л-ри внесли письменники XIX ст. — М.Гоголь, Л.Толстой, Ф.Достоевський, М.Некрасов, та революціонери-демократи — М.Чернишевський, М.Добролюбов, Д.Писарев.

До певної міри дидактизм та тенденційність були притаманні і видатним європ. письменникам XIX ст. — В.Гюго, О. де Бальзак, Ч.Діккенсу, до їх антибуржуазності апелювали чи не всі представники С.р. Однак далеко не всі письменники XIX ст. підходили під ідеологічні догми С.р., та й Бальзак і Діккенс не "дотягували" в чомусь до розуміння марксизму — тому Горькому довелося розділити романтиків на "прогресивних" та "реакційних", а сам реалізм — на "критичний" та "соціалістичний". Тим самим засновник нов. методу спробував зв'язати теорію С.р. з попереднім розвитком л-ри та якимось чином її естет. обґрунтувати.

Необхідно визнати, що сама по собі ідея соц. справедливості, співчуття до "четвертого" стану — пригноблених та принижених класів сусп-ва, думка про поліпшення їх положення визрівала в європ. філософії та л-рі з поч. XIX ст. Свідчення того — теорії утопічного соціалізму Ш.Фур'є, Р.Оуена й К.Сен-Сімона, "наук. соціалізм" Маркса й Енгельса, численні літ. утопії, побудовані на ідеалі майнової рівності: започаткували їх "Утопія" Т.Мора та "Місто Сонця" Т.Кампанелли, а в XIX-XX ст. продовжили тв. Е.Кабе, Ф.Купера, Ж.Верна, Г.Дж.Веллза, В.Морріса, О.Богданова та ін., а також спроби їх втілення в життя (колонія Брук-Фарм у США).

Тема трудування, робочого класу присутня в творчості Дж.Байрона ("Пісня луддів") і Гюго ("Знедолені"), в поезії чартистського руху в Англії та у віршах Г.Гервега, Ф.Фрайліграта, Г.Веєрта, Г.Гайне ("Сілезькі ткачі"), в л-рі Паризької комуні ("Інтернаціонал" Е.Потьє, романи Ж.Валлеса й О.Клоделя, поезія Ж.-Б.Клемана та Л.Мішель), у пісн. Г.Гауптмана "Ткачі", в романах Е.Золя ("Жерміналь", "Пастка"), Р.Трессола ("Філантропи в подертих штанах"), М.Гаркнесс ("Міська дівчина"), І.Франка ("Борислав сміється") та ін. У кін. XIX ст. твори подібного типу відносили до л-ри "соціалістичного руху", яка, однак, суттєво відрізняється від С.р. У ній домінував христ. ідеал самовдосконалення й співчуття до ближнього, думка про необхідність поступової еволюційної зміни становища робітничого класу в результаті технічного прогресу, підвищення рівня освіти та справедливішого розподілу соц. благ. Більш того, найпроникливіші письменники та мислителі 2-ої пол. XIX ст. передбачили небезпечність теорій про "заг. щастя" та "верховенство черні" (Золя, Веллз, П.Кропоткін, Достоевський).

Проте вже на поч. XX ст. виникає л-ра, яка проголосила ідею радикальної зміни існуючого соц. порядку, яка може вважатися безпосередньою попередницею С.р. ("Мати" М.Горького, "Залізна п'ята" Д.Лондона, дещо раніше "Інтернаціонал" Е.Потьє).

Посиленню впливу радикальних соціалістичних й комуністичних ідей сприяла 1-а світ. війна та жовтнева революція в Росії. Утворення в 20-і рр. XX ст. комуністичних партій у країнах Зх. Європи, перші роки революційних перетворень у Росії сприяли "полівінню" багатьох письменників та діячів мист-ва Зх. У Франції А.Барбюс організував групу "Кларте" (1919), до завдання якої входила пропаганда соціалістичних ідей. Під певним впливом соціалістичних ідей були Р.Роллан і Т.Драйзер, апологію жовтневої революції створив Дж.Рід ("Десять днів, що потрясли світ"). У Росії в перші роки революційної перетворення О.Блок, В.Брюсов, В.Маяковський, С.Єсенін, С.Ейзенштейн, В.Кандінський, В.Мейерхольд, Л.Курбас, О.Довженко та ін.

Через авангардистські захоплення прийшли до комуністичних ідей Л.Арагон, Й.Бехер, А.Зегерс, П.Пікассо, Д.Сікейрос, Д.Рівера та ін. Соц. експеримент у Росії розглядався ними як частина заг. революційного процесу оновлення світу як у соц. сфері, так і в галузі мист-ва.

У зв'язку з цим виникає питання про взаємостосунки С.р. та **авангардизму (модернізму)**. Власне, С.р. з його претензією на створення "нов. мист-ва" — явище типово модерністське. Однак теоретики С.р., дехто з яких самі пройшли через спокусу модернізму (напр., А.Луначарський) дуже добре розуміли: для того, щоб перетворити мист-во в частину ідеологічної системи тоталітарної держави, необхідно приборкати революційну стихію як у політ. відношенні, так і в худож. сфері (С.р. і виник на протидію "Пролеткульту"). Звідси і прагнення до нормативності, "класицистичної" ієрархічності, заборона будь-яких відхилень, авангардних новацій, що було характерно й для офіційного мист-ва нацистської Німеччини. Проте, в певному розумінні С.р. змикався з модернізмом — і в тому, і в ін. випадку присутня міфотворчість, однак якщо модерністи намагалися виявити деякі приховані **архетипи** людської поведінки та алгоритми її долі, то С.р. просто підміняє реальну дійсність вигаданою, такою, яка повинна бути, побудованою за умоглядними утопічними законами, не випадково теорія та реальність соціалізму неодноразово ставали об'єктами антиутопічних, сатир. тв.: "Ми" Є.Зам'ятіна, "1984" Д.Оруела, "Москва, 2042" В.Войновича. Звідси впливає ще одна особливість С.р. та його відмінність від модернізму. Якщо модерністи свої тв. призначають для вузького кола поціновувачів й не наполягають на їх незаперечності, то **міфи** С.р. безсумнівні, призначені для засвоєння всіма членами сусп-ва й тому повинні бути доступні, прості, навіть

примітивні — "мист-во належить народів" й повинно бути йому зрозумілим.

Т.ч., на момент свого офіційного оформлення С.р. мав соц.-пол., естет. та психол. передумови (переломність епохи, деякі елементи в попередньому розвитку сусп-ва, особливий тип свідомості). Характерно й те, що низка "клас." творів С.р. була створена до його законодавчої появи та поза соц. замовленням (поєми В.Маяковського "В.І.Ленін", "Добре!", "Чапаєв" Д.Фурманова, "Розгром" О.Фадєєва, "Вогонь" А.Барбюса), що свідчить про певні об'єктивні причини його виникнення.

Активне наслідування **канонів** С.р. тривало трохи більше трьох десятиліть у СРСР (30-60-і рр.), ще менше в колишніх соціалістичних країнах (кін. 40-50-і рр.), так і не оформившись у більш або менш суттєвий напрям у країнах Зх. Європи. Відносно довгому періоду існування С.р. в його догматичному вигляді в СРСР та певні його вияви в л-рах європ. країн сприяли позаліт. чинники: загострення класової боротьби в Європі та США в результаті економічної кризи поч. 30-х рр., прихід до влади фашизму, сталінські репресії, 2-а світ. війна. Будучи породженням політ. системи, С.р. активно відгукувався на соц. та політ. катаклізми, поляризацію та конфронтацію сусп. рухів, коли власне літ., естет. критерії відходили на другий план ("Буря" І.Еренбурга, "Комуністи" Л.Арагона). Інакше кажучи, С.р. значною мірою був явищем публіцистичним, злободенним з притаманними цьому роду л-ри декларативністю, тенденційністю та ідеологічністю. Показово, що в ту ж добу (кін. 40-50-і рр.) на Зх. також з'являється т.зв. "ангажована" (Ж.-П.Сартр) л-ра **екзистенціалізму**. Кардинальним чином розрізняючись за худож. рівнем, С.р. та екзистенціалізм збігаються в деяких поет. прийомах (ілюстративність, декларативність, екстремальність сюжетних перипетій, підкореність худож. структури певній філос. концепції). Саме надзвичайні, пограничні ситуації роблять певною мірою худож. значимими тв. О.Серафимовича ("Залізний потік"), В.Вишневського ("Оптимістична трагедія"), О.Толстого ("Ходіння по муках"), О.Корнійчука ("Загубив ескадри"), А.Зегерс ("Сьомий хрест"), Д.Дімова ("Тютюн").

З ін. боку, спроби л-ри С.р. худож. відобразити повсякденне життя людей, проникнути в психол. глибини людської свідомості або відвходило письменника за рамки нормативної естетики С.р. (К.Паустовський, В.Катаєв, Ю.Нагібін), або ж перетворювало його в декоратора, "лакувальника" дійсності. показові навіть заголовки тв.: "Щастя" П.Павленка, "Кавалер Золотої зірки" С.Бабаєвського, "Весна в "Перемозі"" Н.Грибачова, "Перші радощі" К.Федіна, "Ясний берег" В.Панової, "Велика рідня" М.Стедьмаха, "До нового берега" В.Лаціса, "Зорі назустріч" В.Кожевнікова, "Братська поема" В.Межелайтиса.

Штучна жажорність, гігантизм, ігнорування реальних життєвих проблем або полегшене їх

розв'язання характерні для кінематографу советської епохи ("Кубанські козаки" І.Пир'єва), малярства й скульптури ("Робітник і селянка" В.Мухоміної), архітектури; де домінували величезні громадські будівлі. Такі ж риси, до речі, переважали в монументальному та образотворч. мист-ві нацистської Німеччини, що зайвий раз підтверджує думку про типол. подібність двох тоталітарних режимів та їх культури. Аналогічні явища з більшим чи меншим ступенем наближення до советського зразка були характерні для мист-ва та л-ри колишніх сателітів СРСР по соціалістичному табору. У Чехословаччині риси С.р. були притаманні творчості І.Ольбрахта, М.Майєрової, М.Пуйманової, Ю.Фучика; у Болгарії — Н.Вапцарова, Г.Караславова, Д.Дімова, Е.Станева; у Польщі — М.Домбровської, В.Василевської, В.Маха, І.Неверли, Е.Путramenta; В.Угошині — А.Йожефа, Л.Мештерхазі; в Румунії — М.Садов'яну, Е.Ловинеску; в НДР — тв.ті А.Зегерс, Г.Канта, Е.Штрітматтера, С.Гермліна. Однак, навіть у роки найбільшого ідеологічного тиску в цих країнах продовжувала існувати досить сильна традиція модерністської л-ри, а канони С.р. розвивалися в гуманістичній, загальнолюдській моральній проблематиці тв. Я.Івашкевича, К.Вольфа, П.Вежинова та ін.

У л-рах Зх. Європи та США канони С.р. не могли породити — значних худож. явищ у зв'язку з давньою ліберальною традицією. Проте спроби осмислити теорію С.р. робилися Д.Лукачем, Р.Фоксом, Б.Брехтом, Арагоном, Е.Муссінаком та ін. марксистськими критиками, які підкреслювали суттєві відмінності в розумінні С.р. в СРСР та зх. країнах. Показово, що спроба створення т.зв. народного, героїчного мист-ва на протидію декадансу робилася ще Р.Ролланом наприкінці XIX ст. ("Драми революції"), однак цей задум не мав успіху.

У цілому ж захоплення зх. інтелігенції марксизмом в 20-50-і рр. відбилося в низці тв., які в худож. відношенні виявилися нижче рівня таланту їх творців. Інтерес до рос. революції, образу комуніста та марксистської ідеології проявився у Роллана ("Зачарована душа"), Т.Драйзера ("Ерніта"), В.Фолкнера ("Особняк"), Арагона ("Комуністи"), своєрідно оцінює досвід рос. Росії Веллз ("Росія в імлі"). Схильність до деяких положень С.р. тою чи ін. мірою помітна в Дж.Олдріджа, Д.Ліндсея (Англія), Г.Фасти (США), А.Стиля, П.Гамарра, Р.Вайана, Ж.Лаффіта (Франція). Советська критика нерідко наближала до С.р. зх. письменників, які дотримувалися заг. демократичних позицій, але в їх тв. помічались симпатії до комуністів, або ж виявлялася тематична подібність з л-рою С.р.

Показовий відхід у кінці 50-60-і рр. низки письменників і критиків — членів комуністичних партій від ортодоксального марксизму й догм С.р. Так Л.Арагон повертається до захоплення молодості — сюрреалізму, Р.Гароді повністю ревізує основоположне поняття С.р. — реалізм у

визкому розумінні (теорія "реалізму без берегів"). Характерна також повна розбіжність у деяких художників політ. поглядів і поет. принципів (Пікассо, Брехт, Елюар, Назим Хікмет).

Своєрідне сприйняття деяких принципів С.р. у письменників та художників Лат. Америки (П.Неруда, Ж.Амаду, Сікейрос, Рівера), які поєднують елементи народності, нац. своєрідності, тему боротьби за соц. справедливості з фантастикою, міфологією, магією (**Магічний реалізм**).

Найактивніше принципи С.р. були сприйняті в л-рі Китаю та Пн. Кореї в 50-60-і рр., де його канони наклалися на традиції сх. мист-ва, де в чому перевершили заідеологізованість радянської л-ри (особливо в роки "культурної" революції в Китаї).

Незважаючи на статус "основного методу" й пряму державну підтримку (Сталінські, Ленінські, державні премії), С.р. у якісному відношенні залишався другорядним явищем. Вел. представники л-ри радянського періоду — А.Ахматова, С.Єсенін, М.Цветаєва, О.Мандельштам, Б.Пастернак, М.Булгаков — не мали ніякого відношення до С.р. (невдала спроба О.Мандельштама ушляхити Сталіна не змінює суті справи). Низка видатних письменників була в прямій опозиції до режиму, або емігрували (О.Солженіцин, В.Некрасов, В.Максимов, Й.Бродський, В.Войнович, В.Стус, М.Руденко). Багато хто широко сприйняв революційні ідеї, але в подальшому або скінчили життя самогубством (Маяковський, Єсенін), або були змушені адаптувати свою творчість до вимог ідеології з більшими чи меншими худож. втратами (М.Зощенко, М.Шолохов, І.Еренбург, О.Толстой, О.Фадєєв, К.Симонов, П.Тичина, О.Гончар, І.Драч та ін.), або ж звернулися до політ. нейтральних тем та жанрів — дитячої л-ри, анімалістики, **перекладів** (К.Чуковський, С.Маршак, М.Пришвін, Б.Пастернак, М.Бажан, М.Рильський). Дискусійним залишається питання про належність до С.р. дійсно видатних тв. ("Тихий Дон" Шолохова).

З кінця 50-х розпочався розпад догм С.р. як у теор. плані, так і в худож. практиці. Зовн. дотримуючись деяких канонів С.р., письменники звертаються до найважливіших екзистенційних проблем, глибокого психол. аналізу, інтимної лірики, поет. експериментів (проза А.Бітова, В.Бикова, А.Адамовича, В.Распутіна, В.Тендрякова, А.Аксенова, Б.Окуджави, В.Маканіна, Ч.Айтматова, В.Катаєва, Ю.Нагібіна, К.Паустовського, В.Астафєва, Ю.Трифонові, Ф.Іскандера; поезія А.Ахматуліної, М.Рубцова, Л.Костенко, І.Драча; новалії А.Вознесенського, В.Нарбікової, Л.Петрушевської, сатира й **антиутопія** В.Войновича тощо). Показові спроби в 50-60-і рр. "гуманізувати" соціалізм, викрити його тоталітарні крайнощі та реанімувати його сусп. й моральні "цінності" (О.Твардовський, Є.Євтушенко, О.Гончар).

У теор. відношенні не припинялися спроби створити більш або менш струнку естет. концепцію

С.р., показати його у вигляді деякої "відкритої системи", яка вміщує в собі кращі досягнення світ. л-ри аж до визнання й використання деяких елементів модернізму (теорії Л.Тимофєєва, Б.Сучкова, С.Петрова, О.Метченка, О.Овчаренка, Д.Маркова).

Т.ч., можна визнати, що С.р. як певний еkleктичний, естет. трухлявий, але ідеологічно строгий метод існував у мист-ві та л-рі рад. епохи, деякі його принципи були присутні й у мист-ві зарубіжних країн у 30-60-і рр. XX ст. Однак він не був провідним у худож. відношенні напрямом, а лише частиною ідеологічної системи тоталітарної держави. Проте при безсумнівному домінуванні середнього худож. рівня та ідеологізованого змісту С.р. залишив естет. слід у мист-ві та у свідомості людей. Свідчення тому — поява в 80-90-і рр. течії "соц-арт", в основу якої ліг принцип **пародіювання**, іронічного переосмислення догм і принципів С.р. (Д.Прігов, Т.Кібіров, В.Діброва, О.Ірванець та багато ін.).

Юрій Попов

СПІВАНКА — жанр пісенної нар. творчості, поширений у Карп. регіоні. Побутуючи поруч з **коломиїкою**, має ряд власних виражальних ознак, хоча у народі коломиїку і співанку здебільшого ототожнюють.

Термін С. відомий у слов'ян. фольклорі. Як Коллар видає словац. нар. пісні під назвою "Narodnie zpievanky" (1834-1836), як термін С. вживається в зб. "Русалка Дністрова" та ін. Термін С., на відміну від коломиїки, побутує не лише на зх. Гуцульщині, а також на Лемківщині та Бойківщині, Пряшівщині (Словаччина) та Сянщині (Польща) та ін., хоча відомий і для Гуцульщини. С. може мати відмінну будову — не дворянкову, а часто 6, 8 і більше рядків. Ритміка теж більш різноманітна — від 12 до 14 складів у рядку, відсутня стала мелодія, хоча все ж переважає коломиїкова, особливо на Гуцульщині. Рідко, але зустрічаємо і десятискладанку, характерні для фольклору пд. слов'ян. Досить часто для С. характерна нерівноскладовість, яка в ритмічному рисунку не піддається регулюванню за допомогою мелодії. На С. як жанр висловлювано різноманітні погляди (Ю.Фелькович, І.Франко, М.Врабель, Е.Ярошинська та ін.), котрі часто зводилися до ототожнення С. та коломиїки. О.Дей вважає, що С. — жанр абсолютно самостійний. Він виділяє С. лір. та С.-хроніки, які відносять до епіч. нар. поезії. Наголошує на тому, що С.-хроніка має вузьколокальний характер, пов'язаний з характером зображуваного об'єкта. Досить багатий тематичний діапазон С. (жартівливі, жовнірські та ін.) та виражальні засоби і принципи організації матеріалу, що дало можливість дослідникам виділити у С. своєрідний жанр: різновид поет. оповідань (напр., про Довбуша та Дзвінку). Отже, ґрунтуючись на засадах епічності та використовуючи при цьому коломиїкову мелодію, С.-хроніка т.ч. не належить до балади, а

є самостійним фольклор. жанром. Поруч з епічністю для С. властивий сильний лір. первнів. Ритмо-мелодичний рисунок в різних регіонах дуже відрізняється один від одного. Так, С. гуцульська має трад. коломиїкову форму і 14-складовий розмір, а співанка лемківська — 12-складова. В лексичному плані для лемківських С. характерне часто надмірне використання окликів на поч. рядків. Що стосується розміру, то в цьому бачимо вплив фольклору зх. слов'ян, оскільки дванадцятискладник характерний для словац. та поль. пісні. Виконується С. в різних мелодійних варіантах (крім Гуцульщини), що зближує її з нар. епосом. Як правило, характерний момент імпровізації (як і у думах), але в межах нар. традиції співу.

Юрій Гречанюк

СПІВОВОМКА (від назви зб. "Співомовки С.Руданського" (К., 1880), виданої накладом та з передмовою О.Пчілки, а остаточно утвердився в літ.-знавстві 1886 з журн. "Зоря") — нац. своєрідний **жанр** укр. сатирико-гумор. поезії, в основі якої яскраво виражені фольклорно-етнограф. мотиви, байкарські традиції, втілено притчеві елементи. Для С. характерна лірико-романт. манера, зображення епіч. відстороненості в автор. оповіді, а при тому часто бурлескність, а іноді й травестія.

Руданський визнаний як основоположник жанру С., котра ним започаткована у формі близькій до фольклору, а її ритмомелодика — до народнопісенного вірша. С. Руданському притаманне використання **коломиїкового** вірша, який має 14 складів, жіночу клаузулу та цезуру після 8-го складу. Як правило, в С. Руданського зустрічаємо формулу 8+6 (2): "Гуменний", "Чи голосна церква", "Не вчорашній" та десятки ін. Досить поширена й усічена форма, коли в другому та четвертому рядках маємо лише 5 складів ("Де спійняли?", "Гусак", "Засідатель" та ін.).

Укр. дослідники до числа авторів С. відносять Л.Боровиковського, Гулака-Артемовського, Гребінку, Думитрашка, Шашкевича та ін., котрі хронологічно були попередниками С.Руданського. Проте їх тв. являють собою вірш. варіанти нар. анекдотів та фольклоризованих байок, що позбавлені структурно-формал. ознаки — коломиїкового вірша.

Наступники ж Руданського у багатьох випадках працювали в його річці. До них у першу чергу належать І.Манжура ("Циган та кухар", "Мачуха"), С.Воробкевич ("Сива ненька говорила..."), Р.Баюшка ("Треба ж дати"), І.Франко зберіг термін, вводячи до збірки "Semper tunc" оригінальний **цикл** "Нові співомовки", де на основі нар. **анекдотів** та **притч** у коломиїковій формі пише тв. "Цехмістер Купер'ян", "Як там у небі?" та ін. Часом Франко відходить від "канонічних" форм. ознак ("Сучасна приказка", "Майстер Свирид"), що виражається як правило порушенням у кількості складів. Зрідка зустрічається 14-складовий вірш з

цезурою після 8 складу ("Поворож мені, шиганко..." зі зб. "Давне й нове"). Якоюсь мірою що традицію продовжив В.Самійленко. Його С. написано в трад. плані, на основі анекдота чи **усмішки**, притчі чи **переказу**, але відзначаються особливо сильним сатир. зарядом. Подекуди збережена й строфічно-ритм. будова ("Мудрий кравець"), хоча часто бачимо катрени чотиристопового ямба з усиченням у другому та четвертому рядках ("Від чого люди лихі", "Божий приклад" та ін.). До стилевих основ С. Руданського в подальшому розвитку С. зверталися Тарас Франко та М.Голованець.

Проте все частіше спостерігається урізноманітнення жанр.-стильових засад С., які було вироблено Руданським. На поштовневий час випадає період найактивніших пошуків. Бачимо й трад. С., якій прислужилися С.Воскресенко ("Невдаха"), С.Олійник ("І така була любов"), Д.Білоус ("Як Руданського скоротили за штатом"), А.Гарматюк ("Полювання") та ін., а також тв., які не мають жодних спільних форм. ознак з жанром. Залишилася лише внутр. близькість, котра вилілася у лірико-романт. манеру відтворення дійсності з помітно вираженим сатир. чи гумор. елементом. Збереглася епічна відстороненість автор. оповіді, а при тому часто бурлескність, іноді й травестійність. У такому дусі працювали П.Капельгородський ("Співомовки селянські"), В.Поліщук, В.Лагода, І.Немирович, К.Дяченко, А.Бортняк.

С. — настільки своєрідний жанр, що не має в ін. л-рах прямих типолог. паралелей. Дещо спільного з ним мають нім. шванки (XIII — XVII ст.), фр. мазарінади (XVII ст.), поль. фразки (XV — XX ст.) та фігліки (XVI — XVII ст.).

Юрій Гречанюк

СПІРІЧУЕЛЗ (від англ. *spiritual* — духовний) — трад. духов. пісні негрів США, оригінальний жанр афро-амер. муз.-поет. фольклору. Назва відома ще з кін. XVIII ст., коли вона вживалася для позначення особливого типу **рел.** музики білих американців, відмінного від метр. **псалмів** та трад. **гімнів**. Високої естет. вартості С. набули у творчості негрів-рабів амер. Пд., де цей **жанр** розвивався впродовж XIX ст. переважно в усній формі. Вперше С. видані 1801 негр. церк. діячем Р.Алленом; ще одна рання публікація 1867 — у зб. "Пісні рабів у Сполучених Штатах". За суч. наук. уявленнями, негр. С. синтетичні за природою, бо в них поєднуються, створюючи унікальні комбінації, первні афр. та англокельт. худож. систем.

Виникнення жанру безпосередньо пов'язане із специфічними умовами перших століть перебування чорношкірих на пн.-амер. континенті. Африканці, проти своєї волі завезені до Нов. Світу як раби, мали високий ступінь естет. обдарованості, феноменальне відчуття ритму, характерну пластику, м'язову розкутість та особливу манеру виконання музики та співів. Однак рабовласницький устрій позбавляв їх

можливості культивувати власні мист. прояви, намагаючись викоренити із колективної пам'яті та свідомості народу рідні культ. моделі з мовами, рел. віруваннями, формами худож. творчості включно. Водночас, навернення чорних рабів у християнство віталось через притаманну йому ідеологію терпіння, смирення та покорі. Для самих чорних невільників віра ставала невичерпним джерелом душевних сил, задовольняючи потребу культ. та психол. дезорієнтованих людей в розраді та надії. Наголос христ. релігії, особливо в її методистському та баптистському варіантах, на індивідуальній вірі та етиці підтримував у рабах почуття власної гідності і моральної вищості, а вчення про спасіння давало сподівання на свободу та справедливість хоча б по той бік земного існування. Впродовж тривалого часу Церква залишалася єдиною дозволеною афро-амер. соц. інституцією. Але форми сповідання христ. релігії серед неписьменної темношкірої громади від поч. відхилилися від заг-прийнятої серед білого населення норми, інтегруючи зх.-афр. обряди й звичаї, що привело до формування синкретичного феномену "чорного християнства". Суворі заборона на освіту закривала чорним американцям шлях до інтелектуально-медитативних аспектів христ. вчення; тому їхню віру живила, насамперед, емоційна заангажованість, спричинена відповідністю між їхнім повсякденним досвідом та бібл. **параболами**. "Африканізація" полягала у доповненні богослужіння танцювальними первинами, у розвитку неформальної проповіді, в активному використанні муз. інструментів, у схильності до суцільного самозабуття під час відправи аж до впадання в екстатичний транс. Серед самотніх рис релігії чорних особливе місце належало неканонічним співам, а саме С. та госпелз. З ін. боку, виконання С. виходило за суто рел. межі, реалізуючись практично у всіх сферах життя афро-амер., що охоплювали як працю, так і дозвілля.

Тексти С. мають за вихідну точку бібл. образи, мотиви та ситуації; проте на відміну від пуританських **гімнів** Нов. Англії, вони транспоновані у фольклор. реєстр, спрощені, позбавлені піднесеної урочистості, часто передані за допомогою негр. **діалекту**. Ставлення до бібл. персонажів інтимізується, уможливаючи широкі звертання до них. Сильне естет. враження справляла глибока та шира віра виконавців, які заново переживали проблематику Св. Письма, надаючи їй символіко-алегоричну "мережу" на власні життєві колізії. Амер. негри знайшли у давн. гебр. бібл. історії універсальні **архетипи** для вираження індивідуальних ситуацій уярмлення, страждання, повевір'янь, що склалися у заг-етнічну парадигму. На певних етапах ст.-та новозавітні образи переосмислювалися в душі "подвійного кодування", притаманного негр. культурі, тобто рядки С. ставали сигналами до втечі або повстання, засобами передавання інформації, зрозумілими чорним, але позбавленими смислу для білих.

"Гібридність" жанру простежується на всіх рівнях. Як поет., так і муз. мова, співвідноситься із стилем та манерою викладення в англокельт. **баладі** — фольклор. жанрі білих бідняків амер. Пд. Поет. прийоми значною мірою уособлюють спосіб організації муз. матеріалу (періодичність структури, каденційність, муз. фразування). Проте европ. складники зазнали радикального трансформування та збагачення завдяки особливій манері виконання С. Йдеться про колективну **імпровізацію** як спільну рису всіх видів муз. творчості афро-американців; про доповнення співу рухами та танцем; про надзвичайну емоційність, ритм., віртуозність та застосування первнів гетерофонії та поліфонії. Крім того, у перегуку між солістом та хором (громадою) застосована зх.-та центр.-афр. модель "поклику — відгуку".

Серед найпопулярніших С.: "Зійди, Мойсею", "Втечу до Ісуса", "З неба злеті, карето", "Ніхто не знає про мої поневіряння", "Котіться, хвилі Йордану", "Інколи я почувуюся як дитина без матері", "Всі діти Божі мають крила". Широком знайомством із С. біла аудиторія у США та Європі зобов'язана перш за все діяльності хору ун-ту Фіск "Джубілі сингерз" (розпочалася 1871). Наприкін. XIX — на поч. XX ст. виходять зб. С., їхні мелодії аранжують та використовують амер. та европ. композитори (наприклад, Дж. Гершвін в опері "Поргі та Бесс", А. Дворжак в симфонії "З Нового Світу"). Для амер. л-ри (і для її негр. відгалуження особливо) С. грають роль невичерпної скарбниці **цитат** та образів, **алюзій** та **ремінісценцій**, що активно інкорпуються до текстів прози, поезії та драматургії з різними худож. цілями (створити атмосферу дії, викликати відповідну психол. асоціацію, провести контрапункт, сприяти характеристиці персонажу, посилити емоційний ефект тощо).

Лір. глибина та трагізм у сполученні з яскравою сенсуалістичністю та оригінальними технічними прийомами зумовили неминущу значущість С. як неповторного здобутку не лише афро-амер., а й заг-амер. культури.

Наталія Висоцька

СПЛЕТІННЯ — 1. Різновид **запозичення** створення нов. сюжетів з раніш не об'єднаних мотивів з їх нов. осмисленням. З мотивів трьох андерсенівських казок: "Нове убрання короля", "Свинопас", "Принцеса на горошині" сплетено п'єсу Є. Шварца "Голій король" (1934). У бахорлі чес. письменника Я. Дрди "Гра з чортом" (1946) з'єднано декілька фольклор. мотивів: солдат у пеклі, страшний розбійник, Малеєво (Загоржево) леже, страшний млин, чорт і Кача, а також мотив прекрасної Дишперанди з однойменної п'єси-казки засновника чес. лялькового театру Матея Копецького (1775-1847).

2. Інтонаційно-синтаксична конструкція, що полягає в поєднанні єдинопочатку (**анафори**) та єдинозакінчення (**епіфори**). Напр., у нар. думі "Три брати самарські".

Чи не ти мене саблі турецькі порубали, що і вас?

Чи не ти ж мене стрільчакі яничари постріляли, що і вас?

Анатолій Волков

СПОСОБИ ПОРІВНЯЛЬНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУР. Засновком будь-якого порівн. дослідження є віднаходження й накопичення т. зв. казусів, тобто випадків подібностей між л-рами, літ. тв., їх окр. складниками, біографіями письменників тощо. Вочевидь таке просте зіставлення ще не є наук., а лише добором фактичного матеріалу, який належить пояснити, підрунтям для застосування компаративістських методів. Перше пояснення феноменів міжетнічних подібностей було започатковано в **порівняльно-історичному мовознавстві**, звітлі екстрапольовано в фольклористику, коли міфологічна школа висунула першу розгорнуту компаративістичну теорію: спільність і подібність пояснюється походженням з прадавньої мов., рел., культ., фольклор. спільноти, а відмінності — пізнішими розкоженнями. Перенесення цього погляду до літ.-знавства започаткувало іст.-генетичний метод (підхід).

Друге пояснення запропонувала в 1870-90-х рр. **міграційна школа** на підставі знов-таки фольклору, а також сер.-віч. писемності: спільність та подібність визначаються міжетнічними **"впливами"** тобто контактами або взаємодією. Цей погляд лежить у основі **контактологічного підходу**.

Третє пояснення, що було дано в 1870-90-х рр. представниками **антропологічної школи** в етнології та фольклористиці полягає в ствердженні, що подібність культ. явищ у житті різних етносів є наслідком самотійного постання на подібних стадіях сусп. і культ. розвитку. Перенесення цього постулату до літ.-знавчої компаративістики дало типол. підхід.

Як засоби порівняння — іст.-типол., іст.-генетичний і контактологічний (взаємодій), — так і явища літ. подібності на основі самотійного виникнення, спільного походження чи взаємодій не слід відривати одне від одного. Вони перебувають у діалектичній єдності. В усіх випадках ідеться про виникнення подібних літ. явищ на подібному соц. ґрунті. Що ж до іст., генетичних та контактних чинників, то хоча вони принципово відмінні, але при аналізі конкретних казусів їх важко розмежовувати.

Основним слід уважати самовиникнення. Взаємодію можна вважати ніби видом самовиникання, дуже важливим і поширеним. Вона має місце, коли письменник знайомиться з літ. тв., в яких розв'язані певною мірою ті завдання, що стоять перед ним, і письменникові немає сенсу вдруге відкривати вже відкрите. Г. Плеханов писав з цього приводу: "Вплив літератури однієї країни на л-ру ін. прямо пропорційний подібності сусп. відносин цих країн. Він зовсім не існує, коли ця подібність дорівнює нулю".

Відносне поширення трьох випадків подібностей іст. і жанр. зумовлено. З плином часу та зміненням міжнар. зв'язків кількість запозичень збільшується порівняно з кількістю збігів. Письменник, відгукуючись на потреби сусп. життя, частіше знаходить розв'язання в ін. л-рах, з тв. яких знайомиться в оригіналах та перекладах. Величезний розвиток перекладацької діяльності в наш час є проявом змінення міжнар. літ. зв'язків, значним кроком до створення справжньої світ. л-ри майбутнього.

З ін. боку, ускладнення життя людства теж відносно зменшує можливість самовиникання. Найдавніші та найпростіші жанри (**трудова пісня**), а частково й сюжети (**анекдоти** про дурнів) та худож. прийоми (прийм. психологічного паралелізму) могли виникати самотійно. Але, напр., жанри іст. та психол. роману, прийому худож.-психол. аналізу вироблялися в умовах літ. взаємодій. В одних жанрах більше діє чинник самовиникання, в других — спільного походження, у третіх — взаємодія. Так, нар. **героїчний епос** самотній: тут подібності звичайно пояснюються типол. причинами. У лицарсько-романт. епосі, з од. боку, й нар. **баладі**, з ін., що іст. прийшли на зміну героїчному епосові, міжнар. подібності частіше пояснюються взаємодією.

Застосування компаративістичних наук. методик аж ніяк не заперечує доконечності використовувати в порівн. літ.-знавстві як допоміжні — конкретно-іст., літ.-лінгвістичний, структурний та ін. методи.

Анатолій Волков

СТАНСИ (італ. stanza — зупинка) — 1. Первісно жанр сер.-віч. прованс. поезії — **станца** — вірш пісенного типу з кількох чи кільканадцяти рядків замкнутої побудови.

2. У европ. поезії надто з кін. XVIII — поч. XIX ст. термін С. набуває широкого вжитку як позначення лір. жанру, що об'єднує низку замкнутих **строф**, кожна з яких містить закінчену думку. Вид строфи, яка використовується у С., не регламентований, хоча у европ. поезії кількість вірш. рядків, що входять у строфу С., коливається від 4 до 12. Зокрема, італ. С. — **октава** (напр., "Станси на турнір" А. Поліціано, XV ст.); строфа такого різновиду С. в ст.-ісп. поезії, як копла, містить 12 вірш. рядків, об'єднаних римунанням abcabcdefdef, причому, кожний третій вірш скорочений (комма). Для рос. С. звичним є написаний 4-стоповим ямбом катрен з перехресним римунанням (напр., "Станси" С. Єсеніна). В англ. поезії слово С. вживається як синонім строфи. Характерною ознакою С. є медитативний характер вірша, незважаючи на різну стильову тональність тв. (напр., елеічна в поезії О. Пушкіна "Брожу ли я вдоль улиц шумных...", гумористична в "Стансах з зубочисткою" франц. поета XVII ст. П. Скаррона та ін.). Тематичний діапазон С. не має принципових обмежень, що зумовлює їх структурну мобільність, яка дозволяє

сполучатися з ін. лір. жанрами (напр., написана С. "Молитва короля, що від'їжджає в Лимузен" франц. поета XVII ст. Ф.Малерба), і яка проявляється в їх іст. та нац. своєрідності. У зх-європ. поезії С. представлені іменами французів Е.Дюрана, Т.Віо, О.Раkana, П. де Корнеля (XVII ст.), Ж. де Нерваля (XIX ст.), Ж.Мореаса (XIX-XX ст.), англійців Дж.Г.Байрона (XIX ст.), П.Б.Шеллі (XIX ст.), австрійців Р.М.Рільке (XIX-XX ст.) та ін.

В рос. поезії С. писали О.Сумароков (XVIII ст.), М.Лермонтов, К.Фофанов (XIX ст.), І.Северянин, О.Мандельштам, Д.Самойлов, А.Вознесенський, Ю.Моріц, Й.Бродський, В.Коркія (XX ст.) та ін. Є С. і в укр. поезії (І.Франко, М.Рильський, В.Барка, Б.Рубчак та ін.).

В історії світ. поезії відомі й деякі ін. жанр.-строфічні форми, типол. близькі С. (напр., "Вісім стансів про осін" кит. поета VIII ст. Ду Фу мають ряд характерних особливостей, які дозволяють перекладачеві називати ці вірші С.).

Борис Іванюк

СТАРОЗАВІТНІ СЮЖЕТИ — група сюжетів тої частини **Біблії**, котра викладає Священну історію до Ісуса Христа. Тут відбито перебіг подій від "поч. світу" до часів опору Юдеї гелленізації після епохи Александра Македонського (книги Маккавеїв); шоправда, цим закінчується александрійський канон, а палестинський - доводить опис подій лише до часів перс. панування на Бл. Сх. (книга Естер). Події Ст. Завіту можна поділити на три групи **сюжетів**: 1) творення світу й людини Богом та первородний гріх, 2) найдавні. історія людства взагалі (історії праотців до Авраама), 3) виділення із зіпсованого поганством світу гебрейства як народу, обраного Богом (хоча, природно, його історія тісно переплетена з історією ін. дав. народів — вавилонян, єгиптян, хеттів, персів, греків та ін.). Група поет. кн. (або навчально-поет.) — Йова, Псалтир, кн. Соломонові — ґрунтується за хронологією подій навколо епохи Авраама — XVIII ст. до н.е. (книга Йова) та осіб царів Давида й Соломона (1 тис. до н.е.). Книги пророці, які фіксують боротьбу їхніх авторів за віру в Ягве в годину занепаду Ізраїльського царства, охоплюють іст. період від VIII до IV ст. до н.е. Отже, переважна кількість текстів Ст. Завіту відбиває події іст. епохи, які часто знаходять підтвердження в ін. джерелах. Ст. Завіт заперечує "міф" як такий. Проте іст.-хронічний первень аж ніяк не є визначальним. **Метасюжет** Ст. Завіту — втрата людиною зв'язку з Богом через власну сваволу й пошуки шляху до втраченого раю. Але розв'язання цей метасюжет дістає, власне, лише в Нов. Завіті: саме через Христа поновлюється любов і довіра між Богом і людством. Сюжет Христа розпочинається в Ст. Завіті (кн. пророків, що віщували про Мессію—Спасителя), через що Нов. Завіт є органічним розвитком Ст. У їхній побудові є певна симетрія: Ст. Завіт починається з втрати людиною раю й спілкування з Богом, Нов.

закінчується картиною руйнації недосконалого світу й остаточного торжества Бога й вірних йому людей в Небесному Єрусалимі. Своєрідно розвинуто цей метасюжет у Корані: тут вся бібл. історія розглядається як торування шляху пророкові Мохаммаду, якому лише передували Муса (Мойсей) та Іса (Ісус), а сама Біблія є начебто передмовою до **Корану**. Рел.-літ. розвиток метасюжету спасіння й Спасителя зустрічається в писаннях багаї та деяких ін. сект.

В умовах виділення гебрейства з середовища семітів Месопотамії та досить тісних його контактів з ін. народами не дивне й подібність деяких С. с. до міфол. сюжетів Дворіччя та Єгипту. Звичайно, подібність такого роду (і в месопотамців, і в Біблії розповідається про творення людей з глини, про потоп тощо) трактується як запозичення Біблією набагато давніших історій. Але ідея, бушімо ледь не весь Ст. Завіт написано після вавилонського полону (VI—V ст. до н.е.) з використанням вавилонських джерел у світлі сьогоднішньої науки не витримує критики. Зокрема, вже пісня Дебори (XIII ст. до н.е.) — найдавніший фрагмент, що ввілів, безпосередньо змикається з епохою Мойсея, отже — започаткування власного, оригінального бібл. тексту цілком могло відбутися за Мойсеєвих часів (XIV ст. до н.е.), й в основу цього тексту міг лягти чи то писаний, чи то фольклор. варіант загсемітського переказу про творення світу й потоп (котрий, до речі, як довели археологи, мав місце в Месопотамії не як звичайна повінь, а величезна катастрофа). Гебреї, що проживали кількасот літ від часів Авраама (теж іст. особи — XVIII ст. до н.е.) ізолювано від месопотамських впливів у Єгипті (земля Гошен), могли мати власний варіант осмислення тих подій, що, звичайно, довести неможливо, але таке припущення цілком ймовірне. Цікаво, що критики Біблії, навіть припускаючи, що "книгу Ягвіста" створено в IX ст. до н.е. (тобто задовго до вавилонського полону), не можуть змиритися з декларацією монотеїзму, котрою вона починається, й вважають за потрібне оголосити її вставкою VI ст. до н.е. Все це є тенденційним приниженням оригінальності бібл. концепції світу, котра може спиратися на якісь спільні для всіх давн. семітів мотиви й сюжети, але завжди їх переосмислює й часто з ними полемізує.

Так, напр., історія Йова багатостраждального, який є жителем землі Уц (Аравії), трактує ті ж питання, що й вавилонська л-ра або грец. трагедія: чи розумний світ, у якому стільки страждання, і чи справедлива божественна воля? Але показуючи, що Бог піддає більшим випробуванням саме тих, кого більше шанує, мажорно завершуючи свою оповідь, автор бібл. сюжету діаметрально протилежно трактує похмуру історію іноземного джерела, котре стверджує нерозумність світу, незбагненність волі жорстоких та вередливих богів. Часом те, що сприймається як відверте запозичення, може бути осмислене в зовсім протилежному сенсі. Так, історія Йосипа та дружини Потифара видається запозиченням з

давньоєгип. казки про двох братів, але може бути витлумачена й навпаки. Адже історія Йосипа, котрий займав у Єгипті визначну посаду, припадає саме на той період Нов. Царства, коли мала бути складена казка про братів, життя візіря могло перейти до єгип. словесності. Книги Соломонові з їхньою цікавістю до "вавилонської" ідеї безсенсовності життя побудовано все ж таки не на ствердженні цієї ідеї, а на полеміці з нею — за Екклезіастом йде Книга Премудрості Соломонової, в якій гірко тези попереднього тв. заперечуються антитезою в наступному. Біблія з її погордою шодо всього поганського просто не могла "запозичувати" чужі сюжети без полеміки й внутр. переосмислення. Впливи та спроби синтезу спостерігаються в зовсім ін. галузі — **апокрифах** на зразок книги Еноха, кабалістичних тв. й т.п. (**Езотерична л-ра**). Хоча в самому Ізраїлі досоломонових та післясоломонових часів були поширені поганські культу та чужі культ. впливи, це ніяк не означає, що Біблія саме тими джерелами живилася. Про це безперечно свідчать хоча б писання пророків.

"Фантастичне" в С.с. теж зустрічається досить часто, що, начебто, заперечує ту установку на реалію та історію, яку було відзначено вище. Але, по-перше, ряд найфантастичніших, на побіжний погляд, сюжетів має під собою, як показують дослідження, цілком реальну основу — ми маємо справу з наївно-поет. сприйняттям таких подій, як потоп, побудова вавилонської вежі, неопалима кулина (рослина тамариск, що випаровує ефірні масла, котрі на спеці самі собою займаються, й низка ін. чудес. пов'язаних з Мойсеєм тощо). Інколи фанта. в С.с. еліт. умовністю, як, напр., наказ Ісуса Навіна сонцю зупинитися, або ж та тисяча філістимлян, котрих Самсон-богатыр побив вісловою шелепою. Видіння ж небесних обривів, які відкривалися пророкам, напр., Ісайї та Єзекілію, можна розуміти як "психол. реальність", містично переживання натур, схильних до візіонерства. Відверто ж "чудесні" сюжети, зокрема пов'язані з особою пророка Іллі (воскресіння сина вдови, чудо нескінченності олії і т.п. — аж до взяття пророка живим на небо у вогняній колісниці), — трактують дуже широко, для віруючого то несаперечна реальність, для трад. компаративіста — вплив сюжету про бога-громовика або чарівної казки, для ін. — це втручання "інопланетян" й т.п. Проте безперечно, що фігури такого гатунку завжди бувають оточені в народі аурую чудесності. Отже, такого роду сюжети є за суттю дбайливими записами фольклор. переказів.

Перелік С.с. зайняв би занадто багато місця. Пошлемося на "Історію біблійну Старого й Нового Завіту", укладену О.В.Бурко, ЧСВВ (Прудентопіль, 1965), в якій сума С.с. складає 105.

С.с. мали величезний розвій та поширення зі зростанням впливу християнства в світі. Незліченну кількість разів їх використовували в сфері образотворч. мист-ва.

У рамках коментарів до Біблії утворилася ціла низка сюжетів "супровідного" типу. У юдеїв це **Талмуд** з його невимущеною переробкою та **варіаціями С.с. (Агада)**. У християн подібної кн. не виникло, але в практиці проповідництва й богослів'я С.с. використовувалися безліч разів. Типовий приклад: коли папа Григорій Великий, змальовуючи подвизництво св. Бенедикта (593), розповідає, як перед святом, що зруйнував поганське капище, постав диявол, то він вдається до бібл. стилістики, хоча в цілому перед нами суто сер-віч. структура образу: "...з'явився його тілесним очам страшний та лютий, здавалося, що він хоче своїм вогненным ротом й палаючими очима роздірати його на шматки".

С.с. ставали для колишнього поганина базою для осмислення власного місця в світі й долі свого народу. Так Нестор-літописець, виводячи родовід сх. слов'янства, шукає коренів власного роду в сюжеті про Ноя, розпочинаючи "Повість минулих літ" як буквально "продовження" Біблії. По суті, всі європ., азій. й, почасти афр. л-ри християн. світу в пору Сер-віччя мислилися як розвиток і продовження Св. Письма, через що бібл. сюжети в цілому й С.с. зокрема міцно увійшли в ментальність ряду народів світу, — як і у фольклор цих народів.

Від Сер-віч. зх-європ. дійства про Адама та Єву до постмодерністського роману Дж.Барнса "Створення світу за 10^{1/2} глав", у якому переосмислено сюжет про Ноїв ковчег та потоп. — такий діапазон різноманітних трактувань, пошуку відтінків ідеї, варіації сюжетів та мотивів. Змалювати якісь закономірності дуже важко саме через величезну кількість цікавого для компаративістики матеріалу. Але можна зробити спробу накреслити певну типову модель використання С.с.

По-перше, це "дидактична" ситуація, коли С.с. сприймається як сакральна корекція худож. оповіді. Поширений цей тип використання С.с. в л-рах Сер-віччя. Напр., порівняння вбивці князів Бориса й Гліба, їхнього брата Святополка з Каїном у одному з варіантів житій, створених у Київській Русі. Подібні моменти зустрічаються й в пізнійшій літ. творчості, але зрідка. По-друге, це полемічне переосмислення С.с. з "богоборчою" метою, властиве для л-ри декаденсу або, скажімо, наук. фантастики. Так, у незакінченому романі В.Брюсова "Скляний стовп" образ зухвалої вавилонської вежі, яка дає змогу людині відвертися на небо, використано за пафосом ствердження, а не негашії. По-третє, це вільне худож. використання С.с. в секуляризованій л-рі Нов. часу, що "естетизує" й "гуманізує" бібл. історію. Звичайно, це сфера іст. роману вальтер-скоттівського типу, хоча тут є монументально міфологізовані варіанти на зразок "Йосипа та його братів" Т.Манна. Близькі до цього типу й старовинні легенди, що контамінують поганський фольклор та С.с. (історія про Соломона та Кітовраса).

Нарешті.. це може бути **пародіювання** С.с., як напр., у романі А.Франса "Повстання янголів", у якому оповідання про бунт Сатани проти Бога іронічно змальовано при опорі на гностичні **апокрифи**.

Семен Абрамович

СТИЛІЗАЦІЯ — підкреслене **наслідування** зовн. мов. форми, засвоєння стил. комплексу для створення відповідного іст., місцевого, фольклор., літ. забарвлення. Можлива повна і часткова С. Як будь-яке наслідування, С. містить умисну імітацію, відтворення ознак чужого зразка, лише спрямовану, насамперед, на словесну форму. Чітко відмежувати С. від власне наслідування важко: наслідування містить у собі перші С. Тому ті самі літ. тв. називають то С., то наслідуванням. Отож не можна погодитися з думкою І.Неупокоєвої, ніби С. — це окр. форма **рецепції**, сумірна з **наслідуванням**. Так само не можна погодитися з Д.Дюрішиним, що не розрізняв С. і наслідування, ототожнював їх.

С. звичайно імітує стилі віддалених від реципієнта в просторі або часі літ. напрямів, жанрів, епох, нац. культур. Починаючи з періоду романтизму поширена С. під фольклор. Зокрема в нім. л-рі, в гайделберзьких романтиків (А.І. фон Арнім, К.М. фон Бренано, бр. Я. і В.Грім). О.Пушкін, переробляючи зх.-європ. казки, наблизив їх до стилістики рос. нар. **блудин** і **казок** ("Казка про мертву царівну і про сімох богатирів", "Казка про рибалку та рибку", що створені на основі нім. нар. казок зі зб. бр. Грім; "Казка про золотого півника", першоджерелом якої є **легенда** про арабського звіздара амер. письменника В.Ірвінга). Стил. система "Думи про три вітри" П.Тичини орієнтована на нар. **думи**. Вірш "Чорногорські казки" Радуле Стієнського — на сербські **юнацькі пісні**. Чес. письменник І.Ольбрахт у романі "Микола Шугай, розбійник" (1933) використав жанр-стил. можливості укр. фольклору Закарпаття, зокрема **опришківських переказів** і пісень. Це дало змогу худож. втілити ідею безсмертя нар. месників, змалювати героїчний укр. нац. характер. Рідше зустрічається С. під стилем окр. письменника, як нарис А.Тесленка "Ночь на Івана Купала в с.Харьковці" (1902), що стилізований під "Вечори на хуторі біля Диканьки" М.Гоголя. Вел. майстром С. був В.Брюсов. Його книга "Досвіди" (1918) складається зі С. під ант., сх. і зх.-європ. поетів. Досконалий проз С. в іст-фант. повісті з життя Німеччини XVI ст. "Вогневий ангел" (1907) відзначала тогочасна нім. критика, висловлюючи навіть сумнів щодо рос. походження автора.

На стилізації побудовано **містифікацію**, **пародію**, **травестію**, **бурлеск**.

Анатолій Волков

СТИЛЬ (грец. *stylus* від *stilos* — паличка для письма, грифель) — усталена своєрідність худож. системи (твір, творчість письменника, літ. напрям).

Змістовність С. є іст. відносною і залежить від характеру естет. свідомості того чи ін. періоду літ. розвитку. В епоху "рефлексивного традиціоналізму" (С.Аверинцев), тобто до XVIII ст. в Європі панувала описова та нормативна поетика і **риторика**, які були теор. узагальненням досвіду тогочасного мист-ва слова, насамперед, його тяжіння до стильових та жанр. **канонів** ("Поетика" та "Риторика" Арістотеля, "Наука поезії" Горация, "Про стиль" Деметрія, "Риторика" Алкуїна, "Наука поезії" Н.Буало, "Риторика" М.Ломоносова, а також укр. поетики: "De arte poetica" Ф.Прокоповича (1706), "De Hortus poeticus" ("Поетичний сад") М.Довгалевського (1736), анонімна "Lyra variis praesertorum chordis" (1696) та ін.). Як прояв "літ. етикету" (Д.Лихачов) розглядався С. не тільки в Європі, але й на Сх. В санскритській поезії, яка була переважно "поетикою слова" (П.Грінцер), існувало поняття **ріті**, під яким Вамана (імовірний автор терміну, VIII ст.) розумів "особливе розташування слів", визначаючи наявність трьох літ С. — **вайдарбгі** ("бездоганний"), **гаудія** ("сильний") та **панчала** ("солідний"); назва кожного з них походить від літ. традиції районів Індії: Відарбга (Берар), Гауда (Бенгалія), Панчала (Кашмір). Його теор. спадкоємець Удбгата говорить про три стильові манери (**врітті**) — "грубу" (**пашура**), "селянську" (**грам'я**) та "міську" (**упанагіріка**); а Рудрата співвідносить С. з естет. емоцією (**раса**), додаючи, що для передачі гніву більш підходить С. гаудія, кохання — панчала, горя — вайдарбгі і т.д. Про "лаконічний" (**асхаб ал-іджас**) та "багатослівний" (**асхаб ал-ітнаб**) С. розмірковує араб. теоретик X ст. Абу Халілаб-Аскарі у своїй "Книзі про два мистецтва". Проблеми С. піднімає в "Корай Футайсьо" ("Про старі та нові стилі", XIII) японський Фудзівара Тосінарі, в "Вакаей дзінсьо" ("Десять стилей япон. пісні", X) Мібу-но Тадаміне.

В кінці XVIII — на поч. XIX у зв'язку з історизацією та індивідуалізацією людського мислення взагалі, зокрема, худож. (**романтизм**) відбувається деканонізація жанру як такого (і **жанрової системи**), який був, особливо в до **класицизму**, осн. чинником регламентованості С. ("теорія трьох стилів" Ломоносова, генетично пов'язаних з різними С. "Енеїди", "Буколік" та "Георгік" Вергілія). Це приводить до того, що С. стає неопосередкованим виразом емансипованої худож. свідомості автора, його особистісним мов. жестом, проявом його формотворчості, хоча й обмеженим загальною заданістю романтизму як літ. напрям. Не випадково саме в цей час, після появи "Історії мистецтв ст-давнього світу" Й.Вінкельмана (1764), поняття С. поширюється і згодом стає чи не найголовнішою атрибуцією загально-гуманітарної свідомості. Звичайно, найглибшого розтлумачення С. знаєє в мист-вознавстві та філології. У суч. літ-знавстві С. є поняття багатозначне. В первинному визначенні С. — це взаємоузгодженість усіх елементів худож. форми, їх єдність, яка зумовлена породжуючою енергією

наскрізної автор. думки. Уява про С. як внутр. принцип організації форми давно (чи не з "Несвоечасних роздумів" Нішше, 1876) стала розповсюдженою серед літ-знавців і набула теор. розгалуження та деталізації. Розбіжності серед її прихильників стосуються перш за все сфери компетенції С.

Лінгвістично зорієнтовані вчені вважають, що С. охоплює виключно мов. прошарок тв., тобто його зовн. форму (**Форма і зміст в літературі**), і є "індивідуальним використанням мови" (К.Гертнер), "сумою всіх рис індивідуальної мовленнєвої системи" (К.Гертнер) і т.д. При цьому підкреслюється експресивний характер літ. С. (Б.Томашевський, М.Ріффатер, І.Фональ та ін.), який досягається через трансформацію автором загальноживаних мов. елементів, а саме їх відбір, осмислення та комбінацію, зумовлені потребами мовленнєвої ситуації (В.Виноградов, П.Гірс, Ж.Марузо, В.Гурний та ін.). Але, на відміну від власне лінгв. підходу до С., літ-знавчий базується на співвідносності його не з мов. формою, а зі смисловою структурою тв., хоча деякі вчені пропонують або остаточно повернути проблеми С. літ-знавству (Л.Шпітцер), або створити заг-філол. стилістику, яка б вирішувала два пов'язаних між собою завдання — системного опису запозичених з нац. мови елементів, що утворюють С., та проведення його функціонального аналізу (В.Виноградов), що певною мірою реалізувалося в теорії та практиці **нової критики**, **герменевтики** та **неориторики**.

Але більшість вчених не без впливу мист-вознавства екстраполюють владу С. не тільки на зовн., але й на внутр. форму літ. тв., тобто на його композицію (О.Вальцель, В.Жирмунський, К.Вуйцицький, Л.Долежел, К.Гаузенблас та ін.). Така позиція є, безумовно, продуктивнішою, позаяк сприяє оптимізації уяви про тв. як худож. ціле.

Як "доцентрова сила тв." (Ю.Борев) С. пронизує всі його умовні шари, хоча й набуває своєї остаточної матеріалізації саме в худож. мові. Тому слід враховувати, що С. виконує не тільки "орнаментальну", оздоблюючу функцію, але й "інструментальну", тобто пов'язану із змістом тв. (Р.Барт). Деякі вчені виступають проти озмістовлення С. (В.Шкловський, В.Кожин), однак тою чи ін. мірою співвідносність С. та змісту визнається багатьма літ-знавцями (О.Чичерін, Л.Тимофеев, Л.Новиченко та ін.), кожен з яких висуває певний комплекс аргументів щодо свого бачення цієї проблеми. Напр., В.Жирмунський підпорядковує С. тему, образ, композицію, зміст, який втілюється в словах, але не вичерпується ними; аналогічно за суттю точки зору дотримується Тимофеев, говорячи про С. ідеї, теми, характеру, мови; О.Соколов, розрізняючи чинники та носіїв С., відносить безперечно до перших предметно-ід. зміст, худож. метод, образну систему та жанр-родові ознаки тв., а безперечно до других — худож. мову, композиція ж стосовно змісту є носієм,

а стосовно мови — чинником С.; стверджуючи наявність морфологічних ознак С. в тематиці, образах (ейдосах), жанр. композиції та худож. мові. І.Чернов підкреслює, що перші два носії водночас є і формальними інгредієнтами С., і визначають його зміст. Загалом як "важлива синтезуюча характеристика єдності змісту і форми" (М.Гіршман) С. зумовлює феноменальну самодостатність тв., яка є ознакою його досконалості.

Однак С. виявляє не тільки "онтологічну суть твору, тип його цілісності" (Ю.Борев), але й особистісну акцентуованість автора, що усвідомилося ще в XVIII ст. (Ж.Бюффон: "Стиль — це людина") і набуло в подальшому розвинутої конкретизації в працях багатьох теоретиків — від Г.Гегеля до літ-знавців XX ст., які пов'язують С. з індивідуальною структурою сил, що формує поет. світ (В.Кайзер), з біологічними потребами людини (Л.Шпітцер), з індивідуальною та колективною психікою (Ю.Кляйнер), з таємничою міфологією письменника (Р.Барт) тощо. Зокрема, не втратив своєї актуальності трактат Й.В.Гюте "Просте наслідування, манера, стиль" (1788), який започаткував розуміння С. як вищої єдності індивідуального та загальнолюдського, суб'єктивного та об'єктивного, що досягається в процесі пізнання світу і є основою худож. комунікації, діалогічного спілкування між людьми. Не без впливу нім. письменника Вяч. Іванов писав, що С. "досягається подоланням тотожності між особою та творцем, — об'єктивізацією її (особи — Б.І.) суб'єктивного змісту" ("Манера, обличчя і стиль"). У цьому плані чи не найважливішим чинником С. є особливості предмету худож. рефлексії (П.Мюллер-Фрейенфельс), ті характерні ознаки пізнавальних реалій, які дали підставу В.Розанову полемічно (по відношенню до Бюффона) проголосити: "Стиль — це душа речей".

Основним носієм індивідуальності С. письменника (ідеостиль) є окр. тв. (Б.Кроче, Кайзер), у якому все — від світоустрою до інтонації — несе на собі відбиток автор. особистості, зокрема його світообразу, екзистенційного самопочуття, суспільного темпераменту, відношення до літ. традиції тощо. Але поняття ідеостилу не обмежується тв. як таким, а обіймає всю творчість письменника, набуваючи ознак системної узагальненості. Саме постійна присутність авторського "я" в різних тв. митця і зумовлює їх "стильовий лад" (М.Кочубинська).

На протипагу теоріям індивідуальності С. існують і такі, які акцентують його надіндивідуальні, типол. властивості, маючи на увазі насамперед загальний стильовий контекст тієї чи ін. епохи або напряму, течії, школи (Г.Вольфлін, О.Вальцель, Т.С.Еліот, М.Фуко, "нова критика" та ін.). Вольфлін виводить С. із психології, В.Фріче — з соціологічної закономірності, Вальцель — із світосприймання епохи. Подібні судження дають змогу створити деперсоніфіковану (без імен) історію С., однією з перших спроб якої була

запропонована Гегелем теорія трьох етапів розвитку С. — строгого, ідеального та приємного ("Лекції з естетики"). Така наук. настанова актуалізує, перш за все, проблему клас. С., тобто тієї міри, яка в подальшому слугуватиме орієнтиром стильового руху л-ри (І.Подгаєцька), а також комплекс проблем, пов'язаних з **традицією** і **новаторством** у л-рі.

Борис Іванюк

СТИХІРА (грец. "багато віршів"; є й тлумачення "обираю віршів розмір") — 1) У **патристичній** назва кн. **Біблії**, написаних віршами (Йова, Псалтир, Притчі Соломона, Пісня над піснями тощо);

2) Церк. **гімни**, що складаються з віршів, написаних одним розміром; звичайно це спів на мотиви спершу процитованого вірша з Псалтирі. Інколи вірш з Біблії називається приспівом, а стихіри — віршами. Приклад С.: "Хвалить Господа всі народи, прославте Його всі люди" (Пс. 148:11). "Прийдіть, люди, заспіваймо й поклонімося Христу, прославляючи воскресіння Його із мертвих, бо Він Бог наш, що виволозив світ від спокуси ворожої" (Малій Октоїх, голос 1; у суботу ввечері на малій вечірні). Тут **максиму** Ст. Завіту про Єдиного Бога розгорнуто в дусі новозавітної концепції як величання Христа, що усвідомлюється — у відповідності з догматом Трійці — як Бог.

Семен Абрамович

СТРИЖНЕВА ПОБУДОВА — спосіб **архітектоніки**: нанизування на заг. сюжет. стрижень мандр або пригод гол. героя (героїв) розліків, що є сюжетнозавершеними "історійками", епізодами, **анекдотами**, навіть **новелами**. С.п. мала місце ще в ант. л-рі ("Одіссея", ант. роман). Такі історії — додаткові епізоди, що безпосередньо не пов'язані з основною лінією розповіді, мають самодостатню вартість, отож незрідка передрукуються окр. й так сприймаються читачем. С.п. переважно застосовується в **шахрайському романі**, у пригодницьких тв.: романи-подорожі Ж.Верна, — або в сатир. тв.: "Паломництво Чайлд-Гарольда" Дж.Н.Г.Байрона, "Посмертні записки Ліквіського клубу" Ч.Діккенса, "Пригоди Чічікова, або Мертві душі" М.Гоголя. Досить часто С.п. сполучається з архітектонічними прийомами рамкової побудови (обрамлення) або **вставної історії**: "Історія капітана Копейкіна" в "Мертвих душах" чи безкінечні історіїки бравого воля Швейка в сатир. **епопей** Я.Гашека, коли вони вкладаються в уста персонажу. Генетично С.п. пов'язана з **циклізацією**.

Анатолій Волков

СТРУКТУРА ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ (лат. *structura* — будова, порядок) — система міжелементних, внутр. зв'язків худож. об'єкту, яка забезпечує йому самодостатню цілісність. С. не виявляє себе безпосередньо, в акті сприйняття

худож. цілого, тому уяву про неї можна набути лише через літ-знавчий аналіз її проявів та наслідків (функції), щодо яких вона є основою та організуючим чинником. Методологія дослідження структури літ. тв. теор. розроблена в ХХ ст., однак структурні елементи в словесному мист-ві почали виділятися і вивчатися вже в античності. В "Поетиці" Аристотеля означаються поняття міф, його худож. обробка — фабула, характер, різновиди лексики, тропів, висунута ідея худож. єдності всіх складників, що продиктована родовим та жанр. різновидом, правилами організації часу і простору. Зміст таких структурних складників, як фабула і характер, істотно змінився в епоху Відродження, коли л-ра почала позбавлятися міфол. основи, і фабула почала набувати рис суч. сюжету зі своєю внутр. логікою розвитку. А створення л-р нац. європ. мовами сприяє виділенню з них особливої "поетичної" мови, структура якої усвідомлюється в трактатах Данте та Дю Белле. Першим теоретиком структурного аналізу в науці слід вважати франц. філософа-раціоналіста Р.Декарта (1596-1650). У праці "Роздуми про метод" (1637) серед правил "для керування розумом" він висуває вимогу — ділити кожне з досліджуваних утруднень на стільки частин, скільки це можливо і необхідно для кращого їх подолання, і дотримуватися певної послідовності мислення, починаючи з предметів найпростіших і найлегше пізнаваних і сходячи поступово до пізнання найскладнішого. У ХVІІ ст. в епоху виникнення ранніх літ. напрямів — **класицизму** і **бароко** — елементи худож. структури літ. тв. набувають ін. стил. забарвлення. Якщо класицист Н.Буало іронізував з барочних дотепів та **каламбурів** ("у слова завжди було подвійне підступне обличчя"), то теоретик бароко Тезауро — прихильник вишуканої **метафори** — "матері Поезії, Дотепності, Символів та героїчних Девізів". Витіснення ст. раціоналістичного духу, руйнування ст. жанр. перегородок у просвітництві ХVІІІ ст., сприяє висуненню в С. літ. тв. особистого та суб'єктивного аспектів, фольклор. елементів, які особливо змінювали її якість в тв. романтиків. Складники С. літ. тв. відображали тут поєднання реального та умовного, худож. фантазії, емоційно-експресивного пафосу. Різноманітні акценти аналізу С. в ХІХ-ХХ ст. визначаються характером літ-знавчих методологій, що розвиваються, та виникненням нов. структурних складників у динаміці літ. процесу. **Міфологічна школа** в її ранніх і пізніх модифікаціях прагне виявити в С. тв. міфологеми, біографічна — пов'язати їх з фактами життя автора, культ.-іст. — визначити нашарування нац., географічних, соц., ідеологічних впливів середовища і наявність новаторських або трад. елементів, порівн.-іст. методологія — виявити подібні елементи. Значний вклад у розвиток та вивчення худож. С. літ. тв. внесли методології психологічної, психоаналітичної і, гол. ч., різних шкіл формального літ-знавства. Вчення О.Потебні про зовн. й внутр.

форму слова й худож. тв. впорядковує класифікацію складників самої форми. Новаторство модерністської л-ри розширило коло елементів С. літ. тв. у зв'язку з засвоєнням **поточку свідомості**, складної організації часу і простору, **монтажу** словесних зображувальних засобів різного гатунку тощо.

Поняття С. стало основною категорією **структуралізму**. З погляду цього наук. напрямку л-ра являє собою вторинну семіотичну систему, що надбудована над первинною семіотичною системою — природною мовою. Тому в худож. тв. вбачають пов'язані між собою структури природної мови (напр., речення) та С. мови худож. л-ри (напр., **сюжет**). С. мови худож. л-ри, взятої як особлива семіотична система, вивчають на трьох рівнях: синтактики — відношення між знаками; семантики — відношення між предметом означення та поняттям про цей предмет; прагматики — відношення між знаками та тими, хто ними користується. В С. літ. процесу розрізняють рівні **синхронії** (напр., зв'язки між тв., що написані водночас, або зв'язки між літ. **напрямами**, котрі належать до одного й того ж періоду часу) та **діахронії** (напр., зв'язки між тв., які автор написав впродовж свого життя, або зв'язки між літ. напрямами, що існували в різні епохи). У дослідженнях С. літ. об'єктів визначають рівні, на яких ці дослідження проводять, і розрізняють глибинну та поверхневу С. Глибинна С. відбиває найбільш суттєві властивості літ. об'єкта, а поверхнева С. — ті властивості літ. об'єкта, які впливають з його глибинної С. Так, С. мови худож. тв. є поверхневою по відношенню до його сюжетної С., в свою чергу остання — поверхневою по відношенню до глибинної С. змісту автор. світообразу.

Л-ра як С. перебуває у залежності від інфраструктур (метаструктур) систем більш високого рангу. При цьому вплив на л-ру структур вищого рангу опосередковується структурами менш високого рангу, що стоять ближче до системи л-ри (у безпосередній близькості до С. л-ри стоїть структура худож. культури, і через це л-ра являє собою феномен худож. культури, а не форму ідеології, С. якої віддалена від С. ідеології).

Літ. тв. існує у вигляді худож. тексту, С. якого перебуває у зв'язках із С. системи літ. комунікації (система "автор — текст — реципієнт (читач) — традиція — реальність"). С. літ. комунікації пов'язана зі С. системи літ. метакомунікації (система "автор — текст — реципієнт (читач) — традиція — реальність"), якщо "реципієнт (читач)" системи літ. комунікації та "автор" системи літ. метакомунікації поєднуються в одній особі (напр. у разі драматизації епіч. тв. або адаптації його).

Поняття С. в його власне структуралістському або більш поширеному розумінні використовується у різних сферах літ-знавчої науки і набуло функціональної актуальності у зв'язку з тим, що його дефінітивна змістовність спроможна ідентифікувати найбільш властиві ознаки худож.

цілого. Зокрема, в порівн. літ-знавстві поняття С. вживається при виявленні відносної подібності літ. феноменів. Увагу дослідників приваблює, перш за все, типол. зіставлення сюжетно-копозиційної С. в оповідній л-рі. Достатньо перспективним щодо цього є дослідження традиційних сюжетів. Необхідність поєднання структурного й порівн. вивчення худож. тв. особливо відчутна при вирішенні проблеми іст. поетики.

Віктор Зінченко,
Микола Нефьодов,

СТРУКТУРАЛІЗМ (лат. "structura" від дієслова "struere" — первинно — побудова цілого з частин) — напрямок у гуманітарних науках ХХ ст., який використовує структурно-семіотичний метод у дослідженні явищ загальнолюдської культури.

Генеза С. виводиться з традиції раціоналістичного мислення, яке орієнтоване на створення універсальної метамови для системного опису об'єктів людського досвіду. Щодо цього треба відзначити такі інтелектуальні факти: числову модель Всесвіту, розроблену давньогрец. філософом і математиком Піфагором та його школою, "Роздуми про метод" франц. філософа та математика ХVІІ ст. Д.Декарта, в яких описано процедуру розподібнення цілісного явища на його логічно відокремлювані елементи, видану в Парижі 1660 "Загальну граматику" К.Ланселота та А.Арто, у якій міститься вчення про єдину для всіх мов метаграматику, що відповідає структурі загальнолюдського мислення, ідею всесвітньої писемності (пазіографії) нім. філософа ХVІІ-ХVІІІ ст. Г.Ляйбніца, "семіотику" амер. філософа та математика ХІХ-ХХ ст. Ч.Пірса, який ввів у науковий обіг цей термін і заклад основи заг. теорії про знакові системи, "семіологію" швейц. мовознавця Ф. де Соссюра (ХІХ-ХХ ст.), в "Курсі заг. лінгвістики" якого була розгорнута концепція мови як замкнутої знакової системи, теор. та практичну розробку "загальної писемної мови" рос. поета ХХ ст. В.Хлебнікова тощо. У формування та розвиток структурно-семіотичного методу тою чи ін. мірою внесли вклад психоаналітичні дослідження З.Фрейда, праці психолога Л.Виготського, соціолога Е.Дюркгейма, логіків Б.Рассела та Р.Карнапа, театр. новачів В.Мейерхольда, кінодосвід С.Ейзенштейна, теор. розробки символістич. зокрема, А.Белого та ін. Отож, структурно-семіотичний метод дозрівав у контексті іст. пошуку мисленням системного погляду на культуру як другу природу, що має свій смисл та мову, а тому цей метод постійно збагачувався ідеями, що містять у собі розуміння структурної цілісності тих чи ін. явищ людської діяльності. Це зумовило відкритий характер С. як наукового напрямку, який охоплює різні області гуманітарного знання: етнологію та антропологію (К.Леві-Стросс, якого вважають власне першим структуралістом), психологію (Ж.Піаже), історію культури (М.Фуко), історію релігії (Ж.Дюмезіль),

мист-вознавство (У.Еко) та ін. Надзвичайно продуктивним для концептуалізації та верифікації структурно-семіотичного методу було застосування його в тих науках, предмет яких характеризується особливою системною знаковістю, тобто, перш за все, у фольклористиці, релігієзнавстві, міфології та в лінгвістиці. Основні принципи структурної лінгвістики, які закладалися у Празькому, Московському та Копенгагенському гуртках (Я.Мукаржовський, М.Трубецькой, Р.Якобсон, Г.Бодуен де Куртене, Л.Ельмслев та ін.), що продовжили та збагатили ідеї де Соссюра, мали винятковий вплив на становлення структуралістського літ-знавства, власна історія якого неможлива без теор. і практичного досвіду представників рос. "формальної школи" (В.Шкловський, Б.Ейхенбаум, Р.Якобсон та ін.), європ. компаративізму, а також наукової спадщини О.Потебні, В.Проппа, О.Фрейденберга, М.Бахтіна та ін.

Але виникнення С. пов'язане не тільки з творч. засвоєнням попередньої традиції. Його наук. спроможність пояснюється і тою іст. ситуацією, яка склалася в науці про л-ру в сер. ХХ ст., коли ідеологізовані методи дослідження літ-знавчого об'єкту (напр., у Франції — екзистенціалістський (ширше — суб'єктивний), у Росії — соціологічний) стали усвідомлюватися неадекватними самому об'єктові як самодостатній худож. системі. Тому С. свої гносеологічні зусилля зосередив переважно на об'єкті, на його структурно-семантичній єдності, на вияві усіх текстових відношень між елементами худож. цілого. Методологічне обґрунтування своєї цільової засади С. знайшов, перш за все, у вченні де Соссюра про синхронію та діахронію, яка стосовно мови сприяє розрізненню статичного та динамічного аспектів його існування. Орієнтуючись на перший, структуралісти, тим самим, відмовилися від принципу історизму у дослідженні як окр. тв., так і літ. процесу. Найбільш очевидний прояв системності, основною властивістю якої є таке співвідношення складників цілого, при якому всяка зміна одного з них веде до зміни усіх ін. (Леві-Стросс), притаманний текстів як сталому худож. цілому. Тому основні досягнення С. пов'язані з його іманентним аналізом, що, між ін., не виключає врахування різних контекстів (іст., соц., культ. та ін.) в процесі системного опису "літературності" (Цв.Тодоров) досліджуваного об'єкту.

Однак творчі структурної (або структуральної) поетики, — не задовільняючись попередньою практикою аналізу окремих літ. пам'яток у їх змістовно-формальній неповторності, спробували винайти типову методику їх розгляду, яка заснована на уяві про універсальні правила виникнення, існування та функціонування худ. тексту. Ці правила дають змогу дослідникам мислити тв. у його текстовій усталеності, не обтяжений своїм "минулим" (мотивами походження, задумом тощо), своєю залежністю від автора (його психологією, біографією тощо) та ін., тобто як об'єкт, зміст якого породжується в процесі

його сприйняття, бо форма тв. є причиною його змісту. Тому структуралісти наважувалися створити деперсоніфіковану (без імен) історію л-ри (Ж.Жанетт), яка б відбивала еволюцію літ. дискурсу (Цв.Тодоров). У цьому пошукові метаморфології тв. структуралісти звернулися до методологічно важливого розмежування де Соссюром мови (*lingua*) та мовлення (*parole*), тобто системи словесних знаків та їх варіативного використання у практичній (письмовій чи усній) діяльності суб'єкта. Аналогічно цьому Ю.Лотман, напр., розрізняє універсальну худож. структуру (модель) і текст, як її варіативну реалізацію та інтерпретацію. До основних ознак структурності тексту відносяться ієрархічність його різних рівнів (прошарків) та наявність "бінарних опозицій", генетично пов'язаних з антиноміями І.Канта (напр., високе-низьке, натуральне-штучне, життя-смерть, праве-ліве, чоловіче-жіноче та ін.). Ця бінарність відбивається і в структуралістських поняттях, які описують предмет дослідження і відображають його властивості та характерні особливості (напр., знак-значення, текст-контекст, структура-текст та ін.).

Настанова на віднайдення заг. знаменника для всіх літ. феноменів з неминучістю звертала увагу структуралістів на семіотику як метанауку ХХ ст., яка співвідноситься з клас. ідеєю світ. єдності і яка набула в наш час гіпотетичного уявлення про Світ. Дерево знаків (Вяч. Вс.Іванов та В.Топоров). Семіотичний погляд на мист-во приводить до розуміння того, що л-ра — це, перш за все, особлива мова, вторинна по відношенню до природної мови, моделююча система (Лотман), яка створює свою власну реальність, відмінну від дійсності, що має в контексті художнього цілого лише конотативне значення (Р.Барт). Використовує С. і розроблену семіологією теорію різних аспектів репрезентації (а тому і дослідження) знакової системи: синтагматичний (послідовність з'єднання знаків), парадигматичний (вибір із вірогідного набору знаків тих, які власне становлять синтагматику тексту), семантичний (пов'язаний з відношенням знака до позазнакової реальності), і прагматичний (функціонування знаків у контексті сприймаючої свідомості). Для вирішення завдань, які виникали перед структуралістами, особливо прагматичного кола, вони нерідко користуються поняттями з інформатики та кібернетики (моделювання, прямий та зворотний зв'язок, код, дешифровка, відправник (адресант) та адресат інформації та ін.). Звернення до лінгвістики, семіотики та математики сприяло універсалізації літ-знавчого методу, понятійній дисципліні в науці, а загалом зумовило корпоративний характер С., який об'єднав різні нац. та регіональні школи (напр., франц. — Р.Барт, Цв.Тодоров, Ю.Кристева, А.Греймас та ін., московсько-тартуська — Ю.Лотман, А.Левін, Б.Успенський, Д.Сеґал, І.Лесскіс, Вяч.Вс.Іванов, В.Топоров, Є.Мелетинський та ін.).

Назагал С. створив методологічно обґрунтовану розгорнуту літ-знавчу теорію, яка

включає в себе оригінальний метод, спроможний описувати структурно-семантичну єдність худож. цілого, та понятійну систему, що відбиває складну внутр. організацію літ. тв. та його контекстуальні зв'язки. Це зумовило продуктивність С. як літ-знавчого напрямку, який дав відчутний поштовх для подальшого розвитку науки про л-ру, зокрема, генетичної та рецептивної поетики, неориторики та ін.

Борис Іванюк

СУСПІЛЬНО-ПОБУТОВІ ПІСНІ — нар. пісні, що відображають явища сусп. життя та соц. відносин. Такими є **пісні про турецько-татарські напади**, козацькі, **кріпацькі**, **рекрутські**, **солдатські**, жовнірські, **бурлацькі**, **наймитські**, чумацькі, **заробітчанські**, **емігрантські**, ремісничі пісні.

Кожна з цих груп відрізняється від ін. не лише за змістом, але й за образною системою, формою світосприйняття та бачення лір. героя. Насамперед це лір. пісні із узагальненим відображенням сусп. явищ і подій та узагальненими образами чи то дівчини-полонянки у піснях про тур.-татар. неволю, чи сироти-рекрута у рекрутських піснях, чи кріпака у кріпацьких і т.п.

Наталія Лихоманова

СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ АПОКРИФ

— мал. оповідний жанр. Вираз С.л.а. щодо подібних тв. було вжито К.Чапеком, так би мовити, кодифікатором цього жанру. С.л.а. створювали також нім. (Ф.Кафка, Б.Брехт, Г.Е.Носсак), укр. (Ю.Івакін, М.Білкун), рос. (Ф.Кривін), лит. (В.Жилінскайте), амер. (Дж.Тернер) та ін. письменники.

Жанр С.л.а. спирається на досвід апокрифічного перетлумачення **традиційних сюжетів та образів** в ін. жанрах: **ірої-комічна поема** "Орлеанська дівка" (1735) Вольтера, "Портативна теологія" (1768) П.А.Гольбаха, "Історія держави Російської від Гостомисла до Тимашева" (1869) О.К.Толстого, "Вбивство Юлія Цезаря (На невадський штиб)" (1863), "Шоденник Адама" (1893) та "Шоденник Єви" (1905) Марка Твена, "Загальна історія, опрацьована "Сатириконом" (1911) — автори Теффі, О.Димов, А.Аверченко, О.Л.д'Ор, а також численні в різних л-рах пародійно-анекдотичні **оповідання та перекази** з життя видатних людей. Від жанру С.л.а. вишезгадані тв. засадничо відрізняються тим, що зневажливо ставлячись до вихідного, переважно рел., сюжетно-образного матеріалу, до його ідейного сенсу, переробляють цей матеріал у ін. жанр. формах (Гольбах, Вольтер), або є суто гумор. (Твен), або пародіюють закостенілі жанр. форми ("Загальна історія, опрацьована "Сатириконом"). У всіх випадках наявна апокрифічність, але лише як одна диференційна ознака, що не є жанр. домінантою; інакше кажучи, не склалася відповідна жанр. форма. Найближчі до С.л.а. оповідання Твена. Отож, варто розрізняти поняття апокрифічність та **апокриф**.

С.л.а. являє "вторинне культурне явище". Тому для подальших розмірковувань зупинимося на поняттях **канону** та **апокрифа** й співвідношенні з ними запропонованого жанрологічного терміну. По-перше, коло сюжеттики С.л.а. непорівнянно ширше, ніж у власне апокрифа. Протосюжети та протообрази С.л.а. можна розбити на чотири групи: 1) бібл.; 2) міфол., переважно давн.-грец.; 3) іст.; 4) літ. — найнечисельніша група. По-друге, апокриф міг бути опозиційним щодо канону, але міг і не бути. Однак завжди був поважним, повним віри у вагомість та істинність того, про що оповідалося, і читачами сприймався теж як канон. Автор С.л.а. займає позицію відчуження. Апокриф — сакральний, рел. жанр. С.л.а. — світський, суто літ. жанр. По-третє, для апокрифа не була обов'язковою опозиція канону. Для С.л.а. така опозиція є доконечною. Вона не лише усвідомлена автором, її усвідомлення — умова адекватної читачької рецепції. Інакше кажучи, С.л.а. є антиканон. Автор стверджує: все було не так, як твердилося, а ось як. Розповідь ведеться з ін., незвичайної, парадоксальної позиції. "Вона, цебто та історія з Архімедом, була зовсім не така, як про неї пишуть", — читаємо в чапеківській "Архімедовій смерті". У Жилінскайте у "Стислому триумфі Юдити": "Біблія намагається довести, що Юдит чиста і безгрішна. Ще б пак!...". А назва мікроапокрифа Кафки, що заперечує сервантесівську протOVERсію, так і називається: "Правда про Санчо Пансу". По-четверте, апокриф звернений до сакрального минулого. С.л.а. зіставляє минуле з суч., висвічує актуальні проблеми підсвітлювання минулого променем сьогочасності й зворотним, підсвітлюванням минулого в сьогочасне. Сюжет трактується філос. чи соц., суто політ. або психол., але завжди по-новому. **Сучасність** найсильніше відчувається, коли воно досягнуто мов. засобами, зокрема **анахронізмами**, як у автор. мові, так і в мові персонажів, або осучасненням **антропонімів**. Можна виділити два основні варіанти перетлумачення сюжетів-еталонів — спрямування проти ідейного змісту першоджерела чи націленість на зовсім ін. об'єкти та ідеї. Найчастіше привертають увагу старозавітні і євангельські сюжети, ант. фігури Сізіфа, Прометей, Дедала та Ікара, Орфея і Еврідіки, Пігмаліона, Александра Великого, Юлія Цезаря та його легіонерів, вбивство Цезаря, а також Гамлета, Фауста і Мефістофеля тощо. На відміну від ін. видів звернення до трал. сюжетів та образів (**переробка, запозичення, образна аналогія, ремінісценція** тощо), С.л.а. — переповідання, коли зберігається трал.-образна конструкція. З огляду на збереження сюжетно-образного ядра та лаконічність жанру С.л.а. чітко виявляє закономірності функціонування трал. сюжетів та образів. Протосюжетний **інваріант** відомий читачеві. С.л.а. сприймається в постійному зіставленні з ним. У діалектичній єдності з відомістю фабули і характеристик героїв виникає відчуття

змінюваності, співіснування трад. та нов. Звичні, абсолютно визначені змістовні комплекси та асоціації, які існують у свідомості реципієнта ставлять сприйняття нов. тексту в задалегідь визначені обставини.

Будучи достатньо містким для різних семантико-худож. рішень, С.л.а. є, однак, "кінцевим" жанром, "резерви" якого можуть бути вичерпані через жорсткість його параметрів. І перше — семантична місткість, і друге — обмеженість подальшого істинно творч. розвитку жанру підтверджується повторюваністю звернень до тих самих трад. сюжетів та образів.

С.л.а. мають низку властивих саме цьому жанрові параметрів:

1. Одноепізодність. Винятки нечисленні; напр., багатоепізодний твенівський "Шодежник Адама", але це лише перша стадія становлення жанру.

2. Незмінність трад. фабули із збереженням основних мотивів, ситуацій та образів.

3. Доповнення нов. сюжетно-образним матеріалом можливе, але найчастіше не способом вплетання в сюжетну основу, а шляхом продовження: постпозиція, мініепілог, друга частина.

4. Лаконізм викладеного досить точно стосовно першоджерела, хоч воно висвітлено по-іншому. С.л.а. може стискатися навіть до одного речення. Постає особливий жанр. різновид — апокрифічно-сатири. вислів. Подібні вислови найхарактерніші для Чапека. Він включив їх у цикл **басюк**.

5. Невел. обсяг, що системно зумовлено всіма перерахованими параметрами.

6. Оповідальність. Винятком є "Гамлет, принц Данський" Чапека, який має псевдодрам. форму. Способи розповіді різні. Її може вести одна з дійових осіб, кілька персонажів, які розповідають про події відповідно кожен зі своєї т.з., або свідок того, що зчинилося, або наш сучасник — не автор: напр., гумористична **містифікація**: начебто перекладений "зі справжньої латини репортаж, оприлюднений... в екстреному випуску шодевної римської газети "Вечірні розваги" з твенівського апокрифу "Вбивство Юлія Цезаря (На невадський штиб)". Найчастіше виклад іде безособово, від всезнаючого автора (образ автора, його позиція створюється текстуально-стиль.).

7. Збереження в більшості випадків **хронотопа**: місце і час дії залишаються незмінними чи досить наближеними до місця та часу дії сюжету-еталона.

8. Ореальнення введенням побутових подробиць і тлумачень. Цим трад. високе (божественне, міфологічне, іст.-героїчне) зникає до земного.

9. Ореальнення невідривне від внутр. (змістовного) чи зовн. (мов.).

10. С.л.а. містить інтелектуальну гру — від м'якого **гумору** до гострої соц. **сатири** та філос. узагальнень.

Анатолій Волков

СУРЖИК — нечиста мова, змішана з елементів двох або кількох мов. Найчастіше слово С. вживається щодо суміші укр. та рос. мов. первнів. Укр.-рос. С. дуже поширений у мовленні. Це пояснюється тривалим перебуванням українців у складі рос. держави. До того ж з советських часів С. фактично насаджувалася через пресу, ін. засоби масової інформації, навіть підтримувався офіційним мовознавством. Можна казати й про укр.-поль.-нім. С. у Галичині, укр.-рум. С. на Буковині. У красному письменстві треба розрізняти три випадки вживання С. 1) автор. неволодіння унормованою мовою, 2) передавання мови дійових осіб, 3) використання із сатири. метою.

Анатолій Волков

СЦЕНАРІЙ (італ. *scenario*, від лат. *scena*, *scaena* — сцена) — прикладний жанр, що належить до галузі літ.-драм., літ.-кінодрам., а також суто театр. та кінематографічної творчості і становить словесну "партитуру" сценічної вистави, кіно- або телефільму, їх композиційну основу. Існує багато типів С. — оперні, оперетні та балетні С. (тобто лібрето), кіносценарії, або С. фільмів (ігрових, мультиплікаційних, документальних, фільмів-концертів тощо), С. теле- та радіопередач, масових заходів, а також С. вистав у таких видах театру, які розвивалися на основі фольклору (**мім**, **ателлана**, **фарс**, **комедія масок**, **ярмарковий театр**). Кожний з цих типів С. має характерні особливості та може, в залежності від змісту, призначення, структури та типу викладення, належати чи не належати до л-ри.

С. сценічної вистави в театрі імпровізації являє собою сюжетну схему, за якою створюється вистава, — стисле викладення змісту п'єси (без діалогів та монологів). В такому С. визначені гол. моменти дії, вказані виходи персонажів на кін, позначені додаткові номери і т. ін. З появою драми замість С. такого типу з'явився писаний текст. Однак, деякі драм. тв. певною мірою зберігали риси такого С., напр., форму С. мали ф'ябри К.Гоцці, які успадкували традицію імпровізаційного театру масок. У 20-і ж роки ХХ ст. в театрах набувають розповсюдження режисерські С., які містять інтонаційно-жестову і просторову конкретизацію тексту драми (тобто становлять режисерську партитуру). Деякі п'єси, з численними розгорнутими **ремарками**, наближаються до режисерських С. (п'єси Б.Брехта, Т.Уільямса, А.Міллера, В.Розова, О.Вампілова). Форму С. також мають діалогічні повісті Е.Радзінського, дуже близькі до п'єс. Т.ч., п'єса (та кіноп'єса) співвідносяться із С., мають з ним багато спільних рис.

Поетика С. лежить в основі інсценізації і недрам. тв. (постановки на сцені романів "Майстер і Маргарита" М.Булгакова (реж. Ю.Любимов). "Лоліта" В.Набокова (реж. Р.Віктюк) та ін.) Першоджерело може зазнавати суттєвих змін, худож. перероблятися, набуваючи нов. розуміння тексту, але може й максимально наближатися до

оригіналу. В будь-якому випадку автор С. такого роду, як правило, ставить перед собою завдання зробити акценти, виділити те важливе, що деякий читач книги може й пропустити.

С. муз.-драм. тв. (лібрето) являє собою його літ.-драм. основу і створюється, як правило, лібретистом у тісному контакті з композитором (іноді навіть самим композитором), для забезпечення повної єдності дії, слова та музики.

Див. **Інсценівка**, **Драматургія обробок**.

Юрій Ткачов

СЮЖЕТ (франц. *sujet* — предмет) — сукупність взаємин між персонажами, яка в певній послідовності подій розкриває характери і зміст у епіч., драм. (інколи в ліро-епіч.) тв. У основі С. лежить подія. Подія не як факт сам по собі, а як піднятий над повсякденною нормою сприйняття феномен. Важливим є не стільки значущість змісту (іст., соц., філос. тощо) останнього, а глибина його осмислення і вартісність естет. втілення. Саме за цієї умови повсякденне і звичне стає винятковим і унікальним, тобто — подією. У змісті подій через конфлікти, протистояння і зіткнення інтересів виражаються, розкриваються, формуються і реалізуються характери персонажів. Витворюється онтологічна унікальність повсякденного, цим виражаючи водночас універсальність і аксіологічну самодостатність екзистенції. С. часом ототожнюють з **фабулою**. Таке ототожнення пов'язане з рим. традицією називання різних оповідей словом "фабула".

Термін С. стосовно тв. л-ри почали використовувати класицисти П. де Корнель та Н.Буало у XVII ст. С. вони називали запозичені із ант. тв. події життя міфічних героїв. Передусім мають на увазі хрестоматійно відомі події із життя героїв драм. тв. ант. авторів.

Використання двох термінів на позначення одного явища робить їх дещо нестійкими. Тому висловлюється думка, що термін "фабула" взагалі є зайвим, бо поняття С., композиція С. або сюжетна схема семантично ширші і певним чином дублюють його. Така т.з. певним чином спрощує сутнісні відмінності між фабулою і сюжетом, які на теор. рівні мають сталі і чіткі межі. А саме: С. — це характер, спосіб, порядок викладу і зображення подій автором-оповідачем, а фабула — розвиток власне подій життя персонажів. С. — розкриття внутр. сутності подій і наповнення останніх реаліями буття, що, власне, і забезпечує розвиток характерів у худож. реальності, а фабула — це хронологічна послідовність подій життя персонажів. Власне тому ще з сер. XIX ст. С. називають розвиток дії.

С. як "основний бік форми" тв. у своїй відповідності його змістові (Г.Поспелов) виражає неповторну стильову своєрідність автора.

С. часто ототожнюють з певними ситуативними (конфліктними) схемами, що протягом століть розробляються в л-рі. Напр., відома конфліктна схема т.зв. любовних трикутників має своє втілення

у більшості л-р світу. Однак С. вона стає лише при кожній конкретній і неповторній її реалізації в певному худож. тв.

С. будуються на різних принципах поєднання подій. У зв'язку з цим розрізняють С. хронікальні (**чарівна казка**, **лицарський роман** і т. п.), в яких забезпечується хронологічна послідовність подій, та концентричні, в основі яких лежить єдність конфлікту. В останніх прослідковується розвиток подій через чітко окреслені фази розвитку конфлікту, тобто через композиційні елементи: зав'язка, кульмінація, розв'язка. Конфлікт проходить через весь тв. і є внутр. ядром утримування цілісної єдності худож. реальності. Хронікальні С. притаманні раннім формам **епосу**, а концентричні — пізнішим епіч. та драм. тв.

Ігор Зварич

СЮРРЕАЛІЗМ — (франц. *surrealisme*, букв. надреалізм) — авангардистської **течії** в л-рі та мист-ві, що виникла у Франції в 10-20-і рр. ХХ ст. і поширилася у шерегу країн Європи, Америки та в Японії. Термін С. вперше вжив франц. поет поль. походження Гійом Аполлінер (1880-1918) у драмі "Груди Тірезія" (1917). В першому "Маніфесті сюрреалізму" (1924), розробленому Андре Бретоном (1896-1966), словом С. позначили "нов. спосіб чистого вираження" в худож. творчості. Група сюрреалістів — Л.Арагон, А.Бретон, Р.Вітрак, Р.Деснос, Ф.Супо, П.Елюар та ін. — намагалася в поезії та прозі оголити внутр. матерію свідомості, розкрити дихов. енергію особистості, утвердити в правах творчості інтуїцію, спонтанність, безпосередність. Оголошувалася війна розумові, логічному пізнанню, матеріалізму та **реалізму** в мист-ві. Маніфест характеризував С. як "чистий психічний автоматизм, метою якого є виразити ... реальне функціонування думки. Диктування думки всілякими контролем з боку розуму, поза будь-якими естет. або моральними міркуваннями". В "Трактаті про стиль" (1928) Арагон визначає риси поетики С.: "Затоптаний синтаксис... Фрази помилкові чи неправильні, нез'єднаність частин, забування вже сказаного... зневага до правил, ... змішування часів, заміна прийменника сполучником, неперехідного дієслова перехідним". Основними прикметами образу в С. висувалися "ефект несподіваності", "чорний гумор", приголомшуючі з'єднання несполучуваних речей та понять.

Філос. та естет. основа С. — суміш різноманітних вчень, популярних серед зх. інтелегенції в часи бурхливих потрясінь. Тут і інтуїтивізм А.Бергсона з його недовірою до розуму, і теорія нім. філософа В.Дільтея, що підкреслювала особливу роль фантазії як засобу піднесення випадкового до рангу значного. Найсильніше С. був пов'язаний з **психоаналізом** З.Фрейда. Визначаючи глибинним фундаментом психіки "підсвідоме", Фрейд вважав інстинктивні спонукання та потяги основним стимулом психічної, творч. й практичної діяльності людини.

В сновидіннях убачав істинний шлях до пізнання "природної сутності" особистості. Слідом за Фройдом сюрреалісти бачили в снах чи маячливій галюцинації крайній спосіб прориву в глибини "підсвідомого", сприйняли фройдистські принципи "вільних асоціацій" свідомості, впливу "темних" інстинктів на худож. діяльність.

До ранніх джерел С. його представники відносили течії **романтизму**, позначені впливом містики та ірраціоналізму. Було сприйнято судження нім. романтика Новаліса: "Є події, котрі розвиваються паралельно до реальних". Близькими попередниками називалися Ш.Бодлер, А.Рембо, довоєнна авангардистська течія **дадаїзм** (від франц. *dada* мовою дітей — іграшковий коник), що виникла 1916 у Швайцарії і була за суттю раннім етапом С. Її адепти Т.Тіара, Г.Балль, художник Г.Арт висунули визначення: "Дадаїст: інфантильна істота, що пов'язана в грі слів та граматичних фігур", розгляд витоків С. зоб'язує враховувати образний досвід таких митців, як Ф.Рабле, І.Босх, П.Брейгелль, Т.Тайя. У 1919-24 рр. центром франц. С. був жур. "Література", заснований Арагоном, Бретоном, Супо і Тіара. Зберігаючи зв'язок з дадаїзмом, нова течія трансформує анархічний бунт дада в заклик до революції, що забезпечило С. певну популярність серед лівої франц. інтелігенції. У 20-30-і рр. С. поширюється за межами Франції. В прямому зв'язку з паризькою групою розгорталася діяльність сюрреалістів у Бельгії, де поети П.Нуже, Н.Леконт заснували в 1924 р. журнал "Кореспонданс" і виділялася творчість маляра-сюрреаліста Р.Магріта. В Сербії пропагандистом С. став редактор журналу "Шляхи" М.Рістич, який опублікував разом з К.Поповичем "Ескіз феноменології ірраціонального", в якому зроблено спробу поєднання психоаналізу з діалектичним матеріалізмом. В групі серб. С. були поети А.Вучо, О.Давічо, Д.Матіч. На чолі час. сюрреалістів стояв В.Незвал (1900-1958) з його антифашистським бунтарством, антибуржуазністю і певною орієнтацією на франц. С. У складі групи були поет К.Бібл, теоретик К.Тейге, режисер Й.Гонзаль. Час. сюрреалізм був продовженням поетизму. У 1938 р. Незвал оголосив розпуск групи. Сюрреалістична проза була представлена "Найліпшою пригодою" (1929) Іржі Магена. В словац. лірі С. склався в творчості поетів Р.Фарби, В.Рейсела, Ш.Жари, Я.Брезіна. В ньому відбилися неприйняття профашистської ідеології. В 2-й пол. 30-х рр. сюрреалістські угруповання виникають у Мексиці (О.Пас), на Кубі (А.Карпент'єр), в Аргентині (А.Пелегріні). Пелегріні циніть С. за "приголомшуючу свободу вираження", за "експериментальний характер". У 40-і рр. діяльність Бретона, який пропагував С., у Європі та Америці, вже не мала успіху. А його нов. гасло про "тотальну революцію", що кардинально змінює погляди, вірування, кохання без перебудови матеріальних умов буття, зустріло осуд з боку екзистенціалістів Ж.-П.Сартра і А.Камю. В 60-ті рр. інтерес до С. поживався через низку

причин. Арагон вважав за можливе використати його досвід у "експериментальному романі" ("Загибель всерйоз"). П.Декс у книзі "Нова критика і сучасне мистецтво" (1968) тверджував, що сюрреалізм "узагальнив" процес осучаснення мист-ва, початого зусиллями символістів і кубістів. До сюрреалістичної "школи письма" тяжіють франц. структуралісти (Ф.Соллерс), прихильники "антироману" ("нового роману") та **драми абсурду**. Суч. адепти С. намагаються його оживити за рахунок соц.-політ. подій. Теоретик нов. лівих Г. Маркузе (1898-1979), що ототожнював політ. і естет. революцію, вбачав у С. енергію, яку дає підсвідомість для здійснення "соц. перевороту". Поширення сюрреалізм набув у образотвор. мист-ві. Його попередниками були М.Дюшан, Ф.Пікабія, П.Пікассо, Г.Грос, М.Ернст, В.Кандінський, М.Шагал. У основі їх творчості лежали ірраціоналізм, деформація реальності, інфантилізм та алогізм. Засновником С. в малярстві називають італ. художника і поета Дж. де Кіріко (1888-1978), який визначив суть свого методу словами: "Не треба забувати, що картина повинна бути завжди відображенням глибокого відчуття і що глибоке означає дивне, а дивне означає невідоме й незнане. Для того, щоб тв. мист-ва був безсмертним, необхідно, щоб він вийшов за межі людського, туди, де відсутні здоровий глузд і логіка. Т.ч. він наближається до сну та дитячої мрійливості". В 1925 р. відбулася перша виставка малярів-сюрреалістів серед "першої армії": М.Ернст, Х.Міро, І.Тангі, А.Массон. В 30-і рр. підноситься постать С.Далі (1904-1989). Він поєднує в картинах впевнену професійну техніку, рідкісний дар худож. імітації з параноїдальними галюцинаціями, прагнучи приголомшити свідомість глядача.

Як програмна течія, що пов'язана з певною групою письменників та художників, С. відійшов у минуле, але принципи його не вичерпані. В 2-й пол. 80-х років вони знайшли прихильників у країнах Сх. Європи та СРСР, гол. чином у образотвор. мист-ві. Вплив С. знаходить втілення не тільки в станкових формах малярства, графіці та скульптурі, але й в театр. декораціях, дизайні, кінематографі (франц. режисер П.Бунюель).

Микола Нефьодов

ТАЛМУД — від гебр. "lamed" (вивчення) — зб. догматів і приписів юдаїзму, що виникла як коментар до Мойсеевого П'ятикнижжя (Тори) — найважливішої для юдаїстів частини Біблії. Найдавн. усні коментарі відомі вже з VI ст. до н.е.; згодом їх було зібрано в зб. "Мішна" ("Повторення Закону") в 210 н.е. Єгудою га-насі. Коментарям скоро починає підлягати вже й сама Мішна — виникає кн. Гемара. Мішна й Гемара разом складають текст Т. Розрізняють палестинський Т. (Талмуд Єрушалмі) та вавилонський Т. (Талмуд Бавлі). Будь-яке видання Т. обов'язково містить 5894 сторінки (2974 аркуші). Поряд з богословськими трактатами та юридичними нормами тут зустрічається й худож. елемент, який становить т.зв. **Агаду**.

Т. виник на тлі драм. розмежування в юдей. сусп-ві після завоювання Палестини гелленізованими царями Сирії Селевкідями, коли виникла часом загроза самим основам трад. юдей. культури. Завойовники прагнули знищити її як "варварську", не гребуючи найбрутальнішими методами (див. про царя Антіоха Епіфана та його спроби знищити культ Ягве в 2-й кн. Макавейській). Вистачало й власних перевертнях, на зразок первосвященника Ясона, котрі переймали геленізм, і цей потяг частини сусп-ва до грец. культури спричинював часом ситуації, що загрожували громадянською війною. Т. став виразом ортодоксального руху, що прагнув зберегти непорушними основи нац. культури; зокрема він виникає в атмосфері суперечок між ортодоксами-фарисеями та геленізованими саддукеями, про яких часто йдеться у Нов. Завіті. Тому концепція Т. розортається в широкій полеміці з усім грец. Автори Т. засуджують культ статуй (ідолів), заперечують грец. філософію, полемізують з гностиками, котрі прагнули в перші ст. н.е. зруйнувати авторитет Ст. Завіту й надати християнству виразного поганського спрямування. В Т. приділено, проте, вел. увагу питанням, подібним саме до тих, що займали увагу гностиків, — напр. встановлення ієрархії небесних сил; тут, у контексті розмежування з християнством, викладено багато міркувань про Месію, есхатологію та ін. Цікавий термін "епікейрос" — "свиня зі стада Епікура", ним тавруються ті, хто перейнявся геленізмом. Хоча автори Т. виявляють добру обізнаність в ант. філософії та культурі, вони гостро заперечують необхідність її вивчення. Коли раббі Єшуа спитали, чи можна вчити сина грец. книгам, він відповів, що так, можна, але лише в той час, коли не день і не ніч — бо ж Єшуа Навіном було сказано: "Нехай не відходить ця книга Закону (Тора) від уст твоїх, але навчайся не вдень і вночі".

Стиль Т. можна уявити за таким уривком: "День має 12 годин. В перші 3 години Бог... сидить і займається законами. В другі 3 години Він іде й судить всесвіт; коли він помічає, що світ заслуговує на погибель, тоді, вставши з трону суду, він сідає на трон милосердя. В треті 3 години Він сидить і грає з усім світом, починаючи від рогу єдиного рога

до яєць хробаків. В четверті 3 години Він сидить і грає з Левіафаном".

До талмудичної ліри відносять також складені в сер. вікі Мідраші, словнені міфол. духу й атмосфери казковості.

В центрі уваги Т. завжди знаходиться образ мудреця-раббі, вчителя, який багується багато в чому на біографіях реальних осіб, але генетично походить від типу хакама часів Соломона, що запровадив при Храмі Єрусалимському справжній літ. інститут, який складала мудреці, що об'єктивно стали попередниками талмудистів пізніших епох.

Семен Абрамович

ТАНКА — або УТА — основна вірш. форма япон. поезії, найперші зразки якої датуються 400-им р. н.е. Вірші танка або "короткі вірші", базуються на стилі вака (чергуванні п'яти та семискладових рядків) і містять 5 рядків по 5, 7, 5, 7 та 7 складів у кожному, разом 31 склад.

Першою **антологією** віршів танка була "Маніошу" ("Зб. 10 000 листків") видана близько 759, що містила 4516 віршів у 20 томах (з них переважна більшість — вірші танка, за винятком 262 довгих віршів **нагаута**) написаних 450 поетами, значною мірою жінками, в період з 400 до 750 рр. н.е. Найвидатнішими авторами в цій антології були Какіномото но Хітомаро (655-700), Ямабе но Акахіто (?-736) та Отомо но Якомочі (665-731). "Маніошу" — це золотий вік япон. поезії. Прямий виклад, простота та емоційна насиченість — характерні риси "Маніошу". Наступною антологією віршів танка була "Кокіншу", або "Кокін вака шу", ("Антологія япон. віршів ст. та нов.") — зб. 1111 віршів танка, тематично згрупованих у 20 томах. Видана за імператорським замовленням 905р. Вона вважається втіленням срібного віку япон. поезії і символізує відродження япон. поет. мист-ва в Геянський період (794-1185). На зміну простолінійному та емоційному стилю антології "Маніошу" прийшли символізм та технічна витонченість, характерні як для "Кокіншу", так і для наступних 20 антологій танки, що видавалися за імператорськими замовленнями протягом шістьох сторіч. Найбільш об'ємною та відомою є антологія "Шінкокіншу", або "Нова Кокіншу", (1201-1206). Серед нов. авторів Т. відомий Ісікава Такубоку (1885-1911). У Європ., зокрема, слов'ян., поезії ХХ ст. мали місце **стилізації** Т.: в Росії — М.Гумільова, у Польщі — Я.Івашкевича (цикл "Ути"), в Україні — В.Поліщука. Наводимо дві його танки:

Непохитний дуб	Білий день застиг
На верховині стоїть	В пуховині інею.
І вартує день —	Чистота суха.
Коло нього гай густий	Весь летючий в тінях сад
Круто гілля переплів.	Тільки привиди дерев

Наталія Каряєва

ТВАРИННИЙ ЕПОС — термін, що вживається в трьох значеннях:

1. У найбільш коректному розумінні — специфічний для Європ. літ. регіону вел. епіч.

здебільшого вірш. жанр, де всі чи майже всі дійові особи — звірі. Виник шляхом об'єднання та циклізації в сюжетну цілокупність нар. казок про тварин та, певною мірою, *Езопових байок*. Чи не першим зразком цього жанру є лат. анонімний алегоричний епос "Ecbasis captivi". Фламандський священник магістр Нівардус Гентський злив 12 казок і Езопових байок у вел. сатир. поему в 7-ми частинах (6674 рядки) "Про Ізенгрімуса і Ренара", дав звірям соц. характеристики та індивідуальні імена. Саме ця поема є засновком жанру. До того ж після поеми Нівардуса чи не всі зразки Т.е. присвячені пригодам Лиса (Ренара), його стосункам з Вовком (Ізенгрімом) і Левом (Ноблем). Згодом Т.е. поширюється в зх-європ. л-рах нац. мовами. Серед них починається франц. "Роман про Лиса" (бл. 1200) Пер де ля Клода (24 "бранші" (гілки), тобто книги, 30369 рядки). Бл. 1250 фламандець Я.Ф.Віллем створив Т.е. "Райнарт", від якого починається наш. нідерл. л-ра. У подальшому з'являється багато версій Т.е. про Лиса франц., англ., нідерл., нижньо- та верхньонім. мовами в т.ч. написаний гексаметрами "Райнеке-Фукс" (1793) Й.В.Гьоте. Останньою переробкою є "Скандальні пригоди Райнеке-Фукса" (1945) амер. письменника Г.Оуена.

Менш відомий Т.е. у слов'ян. країнах. 1860 виїшла друком у Львові поль. поема М.Смажевського "Лис Микита" — переробка Гьотевого "Райнеке-Фукса" з пристосуванням до поль. звичаїв. У тексті поеми зустрічаються українські, очевидно тому, що автор походив з України. Поема не має значної вартості, хоча, можливо, спонукала І.Франка до написання "Лиса Микита" (1890).

2. Казки про тварин і власне Т.е.

3. Всі оповідні тв., дійовими особами яких є звірі: а) нар. казки про тварин; б) Езопові байки; бурлеско-пародійні поеми на кшталт "Батрахоіомоахії" ("Війни мишей і жаб") Пігрета Карійського (V ст. до н. е.), як от "Мишоїда" (1775) поль. сатирика І.Красіцького або укр. переспів її — "Жабомишодраківка" К.Думитрашка (1859).

Анатолій Волков

ТВОРЧА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ПЕРЕКЛАДАЧА. На думку багатьох перекладознавців, обов'язковою умовою перекладацького успіху є подібність твор. особистостей перекладача та автора, тв. якого він перекладає. Априорно-теор. міркування і безліч прикладів нібито повністю підтверджують це положення. Проникнення у семантико-стилістичну структуру (ССС) першотв., а отже, конгеніальне відтворення його полегшується близькістю твор. індивідуальностей. Ця близькість ґрунтується на таких феноменах.

1. Близькість соц.-філос. світосприйняття. Важить не лише близькість або тотожність світосприйняття в цілому, але навіть близькість окремих його сторін. Світосприйняття Р.Кіплінга та К.Симонова різні. Але спорідненість суворих, "чоловічих", солдатських *балад* англ. поета з

фронтною поезією Симонова підштовхнула його до *перекладів* тв. Кіплінга.

2. Психологічна близькість і подібність темпераментів.

3. Близькість літ. *напрямку* та *стилю*. В.Жуковський конгеніально перекладав зх.-європ. сентименталістів і романтиків, але гірше — Гомера. П.Тичина чудово перекладав О.Туманяна, непогано Х.Ботева, окр. вірші О.Пушкіна, але в більшості випадків невдало інтерпретував пушкінські тексти. Ще гірше — Г.Гайне, чий *стиль* майже полярний стилю Тичини. Успіх перекладів М.Бажаном груз. поем "Витязь у тигровій шкурі" Шота Руставелі, "Давитіані" Д.Гурамішвілі, "Палестина, Палестина" Г.Абашідзе закономерно пояснюється близькістю "кованості" цих твор. манері укр. поета. Близькість Т. і п. до оригіналу, точне сприйняття того, як повинно бути в оригіналі, разом із знанням семантико-стиль. паралелей у рідній мові дають можливість наблизитися до першотв., навіть коли перекладач користується *підрядником* ("Мій Дагестан" Расула Гамзатова у перекладі В.Солоухіна), перекладом-посередником низької якості, навіть фальсифікацією або *містифікацією*: "Пісні західних слов'ян" Пушкіна ближчі до справжніх сербохорват. нар. пісень, аніж "Гузла" П.Меріме.

4. Жанр/близькість. Той, хто позбавлений поет. версифікаційного таланту, не може перекладати вірш. тв. Для відтворення гумор. і сатир. тв. перекладачеві відчуття гумору необхідно не менше, ніж авторові оригіналу. Має бути "стовідсоткове" сприйняття емоційно-експресивного стилю першотв. В цьому разі можлива навіть втрата певних складників ССС з додаванням нов./вагомих з ідейно-естет. погляду, хоча це позбавляє переклад комунікативно-репрезентативної функції, але водночас переклад може являти самостійну худож. вартість. Невипадковий успіх М.Зошенка як перекладача сатир. повістей фін. письменника М.Лассіла "За сірниками", і "Воскреслий із мертвих", Остапа Вишні як перекладача комедії М.Гоголя "Ревізор", "Одруження" і В.Маяковського "Клоп". Тим більш талант гумориста необхідний, коли об'єктивно мов. еквіваленти не дають змоги дослівно передати певні гумор. місця, скажімо, гру слів або фразеологізм і виникає потреба надолужити цю втрату. Так робить О.Вишня, перекладаючи "Одруження". Серед перекладачів дитячої л-ри успіху переважно досягають ті, котрі самі пишуть для дітей, отже розуміють жанр, закони та психологію маленьких читачів. Ще наочніша жанр. детермінованість, коли перекладач береться виключно за один жанр: створення укр. *антології* світ. байки М.Голованцем.

Цікаві спостереження над перекладами тв. сучасників. Досить часто між авторами першотв. і перекладачем існує взаємоближкість у позаперекладацьких сферах: взаємні переклади Б.Брехта і С.Третьякова; В.Броневський — переклади з Маяковського, В.Сосюра —

О.Прокоф'єва, Б.Окуджава — поль. пісень А.Осецької.

Не менш показовий частковий збіг твор. індивідуальностей. Пушкін переклав з А.Мішкевича балади: "Чати", "Три Будриси", у яких є реаліст. тенденції, відсутня фантастика. Повз романтист. фантаст. балади Пушкін пройшов. Очевидна вибірковість — прояв часткового збігу твор. індивідуальностей.

Поряд з фактами близькості творч. індивідуальностей авторів першотв. та перекладу є протилежні приклади. Існують перекладачі, що однаково майстерно відтворюють явища різних напрямів, періодів, жанрів, стилів, емоційної забарвленості: рос.-мовна "Антологія грузинської поезії" М.Заболоцького. Ще більш вибірковий перекладацький діапазон Ю.Тувіма, котрий майстерно переклав на поль. мову кращих рос. поетів найрізноманітніших типів.

Практика перекладу приводить до висновку, що вимога близькості т.і.п. до твор. індивідуальності автора оригіналу цілком підставна при інтуїтивному методі перекладу, коли перекладач залишається сам на сам з автором. Якщо перекладач озброєний наук., філол., іст., іст.-культ. аналізом, то він може подолати психол. бар'єр, який відмежовує його від внутр. світу оригіналу. Т. ч., широка діапазон перекладацької індивідуальності, яка забезпечує успіх при зустрічі з різними індивідуальностями авторів оригіналу, залежить від здібностей до перевтілення, від культ. рівня, від засобів розширення цього діапазону за допомогою об'єктивних методів вивчення першотв. для корекцій суб'єктивних вражень від нього.

Анатолій Волков

ТЕКСТ (від лат. *textum* — тканина, зв'язок, побудова) — повідомлення, що складається з кількох (багатьох) речень і відзначається смисловою й структурною завершеностю та певним ставленням автора до смислу висловлюваного. Окр. речення Т. пов'язані між собою як змістом (кожне наступне використовує, розвиває інформацію, подану в попередніх реченнях), так і формально (за допомогою різноманітних лексико-граматичних засобів — узгодженням форм часу і способу дієслова, використанням різних типів займенників, *синонімів*, *перифраз* тощо).

З т.з. теорії комунікації Т. є повідомленням, а повідомлення — "впорядкована множина елементів сприйняття, вилучені з певного "набору" (контексту) і об'єднані в певну структуру" (А.Моль). До повідомлень зараховують широкий спектр структур — від фрази до набору жестів, міміки, етикеток на валізах, рекламних проспектів, афіш, архітектурних будівель, відеоряду та ін. соціокульт. інформативних проявів. "Інформація" розуміється як відношення між повідомленням та споживачем. У такому випадку Т. як система знаків та *дискурс* зближуються, бо Т. вирішує проблему кодування. І поняття дискурс можна розуміти як "актуалізований Т." (Т. ван Дейк), тобто Т., який

став повідомленням у межах комунікативної події. Різниця між дискурсом і Т. та, що дискурс — поняття, що стосується процесу мовлення, актуальної мовленевої дії, Т. — поняття, що стосується системи мови та формальних лінгвістичних знань, лінгвістичної компетентності.

На думку постструктуралістів, світ у своїй цілісності виступає як феномен писемної культури, що перебуває під впливом текстуалізації, а свідомість особистості уподібнюється певній сумі Т. За словами Ж.Дерріда, "нічого не існує поза текстом", тобто весь світ постає як суцільний, безмежний Т., у вигляді "словника", "енциклопедії" (У.Еко) або "книги" (Р.Барт). Постструктуралістська критика розрізняє Твір і Текст, стверджуючи первинність Т. і розуміючи під тв. архітектурне ціле, єдність якого визначається єдністю смислової інтенції, певного відтворення дійсності, "образу світу", який розрахований на певного адресата, тобто створений в цілях комунікації. Т. є означувальною практикою, певною структуралією вже існуючих слідів, що постійно зміщуються: "Тв. — речовинний фрагмент, який займає певну частину книжкового простору, Т. — поле методологічних операцій" (Барт). Це трактування близьке до проблеми інтертекстуальності, бо стосується проблеми відношення тв. до ін. тв., побічні впливи яких виявляються у вигляді прямого цитування або прихованих *ремінісценцій* та *алюзій*. Формування будь-якого Т. відбувається під впливом дискурсів, що оточують автора, тобто, можна сказати, що будь-який Т. за своєю природою є *інтертекстом*. "Т. становить не лінійний ланцюг слів, який передає єдиний, теологічний зміст ("повідомлення" Автора-Бога), а багатовимірний простір, де поєднуються та сперечаються між собою різні види письма, жоден з яких не є важливішим за ін.; Т. зітканий з *цитат*, що відсилають до тисяч культ. джерел" (Барт).

Наталія Лихоманова

ТЕКСТОЛОГІЯ (від лат. *textum* — тканина, зв'язок, побудова і грец. *logos* — слово, вчення) — допоміжна галузь філології, що вивчає тв. писемності, л-ри та фольклору з метою встановлення їх точного, первинного вигляду для подальших наук. студій та публікації. Вивчаючи (зіставляючи та аналізуючи) різні списки, текстологи вирішують проблему т.зв. *канонічного* або *дефінітивного* (кінцевого, остаточного) *тексту*, тобто такої його автор. *редакції*, що має стати заг.-прийнятною для подальших видань цього тв.

Мар'ян Скаб

ТЕМА (грец. *thema* — те, що покладено) — категорія змісту, під якою трад. розуміють предмет змалювання, коло відібраних письменником і покладених у основу тв. явищ, "життєвий" матеріал, використаний для постановки філос., етич., соц. та ін. проблем у епіч. та драм. тв. Попри позірну однозначність дефініції, погляди вчених на Т. іноді суттєво розбігаються: від отождоження Т.

з проблемою чи навіть ідеєю до заперечення Т. як худож. категорії. Оптимальним варіантом залишається розуміння Т. як посередника між "дійсністю" та естет. реальністю худож. тв. При цьому на практиці Т. нерозривно пов'язана з проблемою, бо слугує для неї "матеріальною основою", та ідеєю, яка залежить від способу вирішення проблеми. Способом розгортання Т. є **сюжет**. Хоч і більш опосередковано, але Т. також впливає на формальні рівні тв. — **стиль**, тип **архітектоніки та композиції**, **жанр (шахрайський роман, міщанська драма, іст. роман, детектив та ін.)**. Характерною особливістю вел. епіч. та драм. тв. є наявність кількох (або багатьох) Т.

Ін. змісту поняття Т. набуває в **ліриці**. З од. боку, суто лір. тв. часто звертаються до т.зв. "вічних" Т. — смерті, кохання, самотності, свободи, сенсу життя і т. ін., які визначають не так предмет змалювання, як заг. тональність тв. З ін. — враховуючи генетичну спорідненість лірики з музикою, Т. можна розглядати як один чи кілька основних ритм.-синтаксично оформлених мотивів, роль яких у музиці відіграє певна кількість тактів.

Олександр Бойченко

ТЕНСОНА. ТЕНЦОНА (прованс. *tenso*, франц. *tenson*, італ. *tenzone* від лат. *tensio* — спречення) — жанр сер-віч. прованс. лірики, диспут між **трубадурами** на визначену тему у формі пісенного діалогу із дотриманням ними за домовленістю ін. правил поет. гри (вірш. розмір, **строфа**).

Переважними темами Т. — куртуазне кохання (Марія Вертадонська — Пі д'Юссель: чи має в коханні Дама перевагу над чоловіком), лицарський обов'язок (Ланфранк Чігала — Гільєма де Руджієр: що вище — служіння Дамі чи лицарський обов'язок), та поет. мист-во (Лінсаура — Праут де Борнель: про переваги та недоліки "темного" та "легкого" стилю). Відомі і Т.-лайки на різні теми (Еліас д'Юссель — Гаусельм Файдіт, Альберт Маласпіна — Раймбаут де Вакейрас). Виокремлюється (XII ст.) і такий різновид Т. як партімен (від *partirun* — запитати): запропонована одним з учасників поет. турніру тема містить у собі настанову на дискусію, яка нерідко провокується відповідним запитанням-зверненням до партнера і яка надалі розвивається по черзі у наступних строфах обома трубадурами, кожний з яких відстоює свою протилежну правду щодо предмету суперечки (Пі д'Юссель — Еліас д'Юссель: що краще — бути чоловіком чи коханцем Дами?). Існують поодинокі випадки використання Т. в ролі **жанру-вставки** (напр., у "Філоколо" італ. письменника XIV ст. Дж. Бокаччо).

Борис Іванюк

ТЕОРІЯ ПЕРЕКЛАДУ — філол. наук. дисципліна, частина **перекладознавства**, яка розглядає процес перекладання, що складається з двох етапів — аналізу (сприйняття інформації) та

синтезу (відтворення інформації). Заг. Т.п. встановлює універсальні закономірності передачі інформації, що висловлена однією мовою, на ін. Часткові Т.п. аналізують процес відтворення лексики, морфології, синтаксичних особливостей і виробляють рекомендації щодо ефективних засобів перекладання. З частковими Т.п. взаємодіють стильові Т.п., що узагальнюють досвід П. текстів, які належать до певного функціонального стилю. Є Т.п. наук., технічних, офіц.-ділових, публіцистичних текстів, газетно-інформаційних повідомлень. Найрозвиненішою є теорія худож. П. Мета цієї царини — всебічно досліджувати особливості процесу перекладання тв. красного письменства.

У багатомісячній історії худож. П. в різні періоди існували неоднакові вимоги до праці перекладача. Вони змінювалися залежно від панівного естет. ідеалу, від провідного творч. методу в л-рі-реципієнті, розуміння завдань і засад перекладу. Те, що для класиків або романтиків було нормою, для суч. стану Т.п., неприйнятне. Тому П. слід аналізувати, враховуючи його іст. детермінованість. У більшості випадків перекладач визнає певні постулати перекладацького мист-ва. Вибір того чи ін. різновиду перекладу може бути інтуїтивним, але навіть у цьому випадку перекладач має своє, хай не усвідомлене, уявлення того, як належить перекладати.

Величезна вага П. для культ. життя народів з давніх давен спричинила постанову Т.п. вже в ант. Римі (Цезар, Пліній Молодший, Гораций). Античність вважала доцільним перекладати "слова за їх вагою, а не за кількістю" (Ціцерон). Народився **вільний переклад**. Христ. Сер-віччя вимагало суворого дотримання букви першотв. на шкоду мові П. Вважалося, що в канонічному богонатхненному тексті не можна змінити жодне слово, навіть порядок слів. Так працював над Ст. Завітом св. Ієронім, котрого Катол. Церква вважала покровителем перекладачів. Так перекладалися трактати Арістотеля. Склалася традиція **буквального перекладу**. Вел. письменники Відродження Данте, М.Сервантес заперечували саму можливість перекладу худож. тексту. **Класицизмові** XVI-XVII ст. було властиве вільне ставлення до ант. зразків. Щодо цієї доби радше можна говорити не про П., але про переробку. Перекладачам, що стояли на позиціях **романтизму**, було притаманне прагнення проникнути в чужий поет. світ, відобразити внутр. життя першотв., не дуже дбаючи про адекватну відповідність. На зламі XVIII і XIX ст. різне розуміння мети П. й посилення перекладознавчих роздумів сприяє кристалізації його різновидів. У славновісній "Промові про Віланда" Й.В.Гьоте писав: "Існує два принципи П. Один з них вимагає переселити чужоземного автора до нас, щоби ми могли побачити в ньому свого співвітчизника; другий, навпаки, вимагає, щоби ми переселились до цього чужеземця й пристосувалися до умов його життя, способу висловлювання та особливостей".

Гьоте фактично виділив і визначив два основні типи П.: вільний і точний. Але все ж таки в XIX ст. ані в теорії, ані на практиці не було чіткого розмежування не лише між цими двома типами, але й між власне перекладом, **перекладом-націоналізацією** та **переробкою (переспівом, переповіданням)**, хоча потроху ці різновиди починають відокремлюватися. Зароджується критика перекладів.

Інтенсивний розвиток перекладної л-ри в XX ст., надто в 2-й пол., зумовив вел. наук.-дослідницький інтерес до кардинальних теор. і методологічних проблем цього специфічного виду міжн.а. культ. взаємин. У діалектичному зв'язку з перекладацькою практикою розвивається теорія. Поряд з науковцями виступають письменники, що прагнуть теор. осмислити перекладознавчу проблематику. Заг. напрям перекладознавчої думки останнього часу — прагнення створити по-справжньому наук. Т.п. У взаємодії теорії, практики й критики П. відбувалася повна диференціація за переробкою. З од. боку, йде розвиток найрізноманітніших різновидів переробки (надто драм.-театр.: **інсценівок і драматургії обробок**), з ін., згідно із заг. тенденцією до науковості, інтелектуалізації, — бурхливий розвиток точного П. Суч. Т.п. негативно ставиться до вільного перекладу, відкидає такі явища як ідейна трансформація, **осучаснення**, онаціональнення, скорочення.

З 50-х рр. розпочалася дискусія, чи є Т.п. худож. тексту частиною лінгвістики (В.Фьодоров), літ-знавства (К.Чуковський, Г.Гачечіладзе) або літ-лінгв. науки (В.Коптілов). Останній підхід, що зважає на складність та багатобічність предмету дослідження, найбільш обгрунтований. У такому підході, зокрема, наук. плідними є концепції **поетичні моделі** (Вяч.В.Іванов) і **семантико-стилістичної структури** (В.Коптілов). Але літ-лінгв. підхід належить сполучати з культурологічним (іст.-культ.) підходом. Доцільність такого об'єднання підтверджується, зокрема, тим, що перекладом останнім часом зацікавилися репрезентанти нефілол. наук: історії, культурології, етнології, психології, інформатики, кібернетики. Т.п. набуває комплексного міждисциплінарного характеру. Поєднання літ.-лінгв. і культурологічного підходів, увага до позамов. та позаліт. чинників дає змогу визначити місце П. у системі культ. взаємин, його значення в сусп. та культ. житті народів, збагнути детермінованість П. позаіндивідуальними чинниками. Об'єктивні причини зумовлюють вибіркове звернення перекладача до саме цього тексту. Соц. і соц.-культ. обставини не лише, так би мовити, зовні тиснуть на перекладача, але й значною мірою визначають його суб'єктивну зацікавленість певними тв. Залежно від "паралелограму сил" об'єктивних і суб'єктивних чинників виникають різновиди П.: буквальный, точний, вільний, скорочений, **коментований**, П.-осучаснення, П.-онаціональнення, П.-ідейна трансформація. Позаіндивідуальні чинники

великою мірою пояснюють худож. особливості П., впливають на його якісний рівень (як щодо репрезентативності, так і щодо художності). З ін. боку, те, що П. набуває значення в сусп. і культ. житті народів-реципієнтів, і те, в чому саме полягає це значення, теж пояснюється позаіндивідуальними причинами. Обопільний взаємозв'язок суспільство — П. існує на всіх іст. етапах.

Анатолій Волков

ТЕРМІН (від лат. *terminus* — межа, кордон). Слово або словесний комплекс, що співвідноситься з чітко окресленим поняттям певної організованої галузі пізнання (науки, мистецтва, сусп.-політ. життя тощо) і вступає в системні зв'язки з іншими словами та словосполученнями даної галузі. Сьогодні Т. повинні задовольняти певні вимоги. Найвагоміші з них: 1) Т. повинен відповідати правилам та нормам даної мови; 2) Т. має бути систематичним; 3) Т. властива дефінітивність, тобто кожен термін зіставляється з чітким окр. визначенням, що орієнтує на відповідне поняття; 4) Т. притаманна відносна незалежність від контексту; 5) Т. має бути точним і водночас коротким; 6) Т. прагне до однозначності; 7) для Т. не характерна — більш того не бажана — синонімічність; 8) Т. не властива експресивність; 9) Т. повинен відповідати вимогам ефонії, тобто бути милозвучним.

Цих вимог не завжди дотримуються, зокрема в літ-знавстві: 1) співіаємо термінологічну омонімію: одним Т. позначаються різні явища в зв'язку з тим, що так іст. склалося (напр., Т. **мелодрама** та **вірш** мають три значення; **епос, канон, поезія** — два значення); 2) у різних наук. школах у той самий Т. вкладається різний сенс (**вплив, модель, структура** тощо); 3) у літ-знавстві й суміжних науках однакові терміни мають зовсім ін. змістовне наповнення (напр., **етюд, інтермецо, стиль**, троп); 4) у різних нац. наук. традиціях тим самим терміном позначаються різні явища (напр., **байка, жанр, новела, роман** і т. д.) — це, сказати б, міжмов. омоніми; 5) з ін. боку існують цілі синонімічні шерехи Т.

У деяких випадках Т. набувають експресивно-аксіологічного, часом переносного значення (авантюрний, **апокриф, натуралізм, реалізм** тощо).

Разом з тим Т. не є ізольованою, незалежною, "вибраною" одиницею заг.-вживаної мови із тільки йому властивими якостями, а складає повноцінну частину заг. складу мови, де властивості слів проявляються більш визначено, регламентовано, відповідаючи вимогам професійного спілкування та взаєморозуміння. Не слід водночас плутати терміни з **професіоналізмами**.

Анатолій Волков,
Тарас Княк

ТЕРМІНОЛОГІЯ (від лат. *terminus* та гр. *logos* — слово, вчення) — сукупність термінів, котрі відповідають іст. оформленим поняттям певної галузі науки та техніки, де ця сукупність утворює

терміносистему (напр., терміносистеми математики, музикознавства, літ-знавства і т.п.). Т. є частиною словникового складу мови, хоча демонструє суттєві відмінності від заг-вживаної лексики. Деякі лінгвісти вважають, що існують також розбіжності між Т. науки та технічною Т., які належить розглядати окремо. Проте сьогодні логічніше твердити про існування мови науки, в межах котрої розташована мова техніки.

Тарас Княк

ТЕРЦИНА — (італ. *terzina* від *terza* — третя) — тверда строфічна форма, що складається з низки тривіршів, у яких серединний неримований (холостий) вірш кожної попередньої строфи римується з крайніми віршами наступної (aba bcb cdc і т.д.); закінчується Т. самотнім холостим віршем (тому Й.В.Гьоте казав, що Т. ніколи не закінчиться). Найчастіше Т. виділяються графічно:

Сніжок паде. Летять листочки білі,
Як у саді пахучий вишні цвіт,
Коли вітрець порушить злегка гілля

Сніжок паде... Отак з забутих літ
Летять на мене незабутні мрії,
Біленькі білі, мов лілеї цвіт.

Сніжок паде... Немов кризь мряку мріє
Якийсь далекий, гарний, добрий світ.
Де все цвіте, сміється, променіє, —

Це спомини моїх дитячих літ.

(Б.Лепкий)

Т. постанала з італ. фольклору, тривіршів ("сторнелло"), у яких кожний наступний підхоплює риму попереднього. Склалася Т. в кін. XIII ст. і була канонізована у XIII-XIV ст. Данте Аліґ'єрі в "Божественній комедії" (1307-1321). Ця поема написана італ. 13-складником, але у процесі розповсюдження Т. у Польщі складають 11-ти або 13-ти-складником, у Франції — 6-стоповим ямбом, у герм. та сх-слов'ян. поезії, зокрема, при перекладах Дантової поеми, вживається 5-ти-стоповий, іноді під франц. впливом 6-ти-стоповий ямб. Зустрічаються і порушення цієї традиції (напр., Т. рос. поета ХХ ст. В.Брюсова "Як ясно, як лагідно в небі!" ("Как ясно, как ласково небо!")) написано амфібрахієм; тв. рос. поета ХХ ст. В.Хлебнікова "Змій потягу" написано акцентним віршем та ін.).

У поль. поезію Т. запровадив у 3-й чверті XVI ст. Я.Кохановський. Надто ж часто до неї зверталися поети періоду "Молодої Польщі" (1890 — бл. 1918) як у ліриці, так і в ліро-епіці (напр. "Христос" Я.Каспровича). В Росії, крім перекладів "Божественної комедії" і **наслідування** (напр., іронізація О.Пушкіна "І далі ми пішли — страх охопив мене...") до Т. зверталися О.Плетньов, О.К.Толстой, К.Фофанов, К.Бальмонт, Вяч.Іванов та ін. В укр. поезії Т. представлена іменами І.Франка ("Вступ" до поеми "Мойсей", частково поема "Похорон"), С.Чарнецького, І.Крушель-

ницького, М.Рильського (вступ до вірш. повісті "Марина"), Ю.Клена (поема "Попіл імперії") та ін.

Т. не пов'язана з жанр. настановою (**еклогі** італ. поета XV ст. Л. де'Медічі, **поема** італ. поета XV ст. М.Боярдо "Тарокки", **сатири** італ. поета XV-XVI ст. А.Аріосто, "Ода західному вітрові" англ. поета XIX ст. П.Б.Шеллі, проз. пасторальний **роман** впереміш з Т. "Амето, або Комедія флорентійських німф" італ. поета XIV ст. Дж.Боккаччо та ін.). Не має Т. й стильової змістовності. Так, крім "серйозних" Т. ("Страшні терцини" І.Франка, "Терцини" нім. поета і драматурга XIX-XX ст. Г.Гауптмана, "Прошання з Чілі" кубинського поета ХХ ст. Н.Гільєна), зустрічаються й сатири ("Терцини" словен. поета XIX ст. Ф. Прешерна та ін.).

Борис Іванюк

ТИПОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (МЕТОД) у літ-знавстві — вивчення літ. фактів на основі типол. зіставлення. Т.п. до л-ри виникає в кін. XVIII ст. як встановлення спільних ознак у тв. письменника чи цілого літ. напрямку (класицизм, сентименталізм) поза генетичними або контактними зв'язками. Однак на цій стадії розвитку літ-знавчої думки не розмежувалося типол. і просте зіставлення. Першою справді типол. гіпотезою була **теорія самозародження сюжетів**, яку висунули в кін. 50-х — на поч. 70-х рр. XIX ст. представники **антропологічної школи**. Значний внесок у методологію типол. досліджень зробили слов'ян. дослідники. Словен. філолог Ф.Міклошич, застосувавши Т.п., показав у розвідці-доводі у Віденській академії наук — "Зображальні засоби слов'янського епосу" (1899), тотожність таких засобів сербо-хорват., болг., рос., укр. епосу, як повільність, повторення, постійні епітети, порівняння. Відзначено також типол. подібні явища в поль., чес., лит., новогрец., фін. фольклорі. Акад. О.Веселовський синтезував Т.п. з положеннями **міграційної школи**, зокрема в своїй **історичній поетичній**. В.Воровський у двох статтях (1912) провів цікаву несинхронну типол. паралель Данте Аліґ'єрі — З.Красінський, пояснюючи подібність між творчістю італ. (XIII-XIV ст.) і поль. (1-а пол. XIX ст.) поетів як соц.-іст., так і біографічними чинниками.

Для дальшого розвитку типол. досліджень і вироблення відповідної термінології багато важили успіхи мовознавства та екстраполяція здобутків з лінгвістики в літ-знавчу методологію. Перший прояв Т.п. в мовознавстві вбачають у працях нім. філолога В. фон Гумбольдта (1767-1835). Швайц. лінгвіст Ф. де Соссюр (1857-1913) у "Курсі заг. лінгвістики" впровадив дуже важливі для Т.п. поняття **діахронії** та **синхронії**. У 20-х рр. ХХ ст. в працях Празького лінгвістичного гуртка було вироблено й термінологізовано поняття **опозиції**, намічено поєднання Т.п. зі структурним. Остаточоно сформувався Т.п. у мовознавстві в 60-70 рр. Тоді ж було дано відповідні визначення. Франц. лінгвіст Ж.Марузо писав: "Типол. вивчення мов визначає

їхні ознаки, абстрагуючись від їхньої історії". А.Реформатський вказував: "Типол. класифікацією заведено називати групування мов не за їх спорідненістю, а за переважним типом вираження граматичних категорій". Груз. акад. А.Чикобава розуміє під типологією, по-перше, наук. прийом класифікації фактів, а, по-друге, прийом аналізу синхронних закономірностей системи.

При Т.п. досліджується співвідношення заг., особливого та окр. Встановлюються системні диференційні ознаки (ДО) — спільні, напр., для романти. поеми — які відрізняють її від нероманти.; особливі — притаманні слов'ян. (або укр., поль. тощо) романти. поемі; окр. індивідуальні — властиві лише поемам, скажімо, А.Міцкевича чи М.Лермонтова. ДО різних ідейно-худож. або іст.-літ. рівнів розглядаються в їх опозиції ін. ДО й у системній взаємозумовленості та супідрядності. Отож, Т.п. сполучається із системним.

До кін. 50-х рр. для панівного в советській науці літ-знавчого догматизму Т.п. був неприйнятним. Прагнення звести світ. літ. процес до боротьби реалізму з "антиреалізмом" спричинило ігнорування конкретно-іст. основи та типол. закономірностей: однобічно підкреслювано заг., обминаючи особливе, не помічаючи окр. й спрощуючи все. Типол. тематика посила значне місце в дискусії 1957 про реалізм. На жаль, основні доповідачі майже не зверталися до слов'ян., крім рос. і сх. матеріалу. Тут відбувся літ-знавчий **європоцентризм** — намагання розв'язувати вирішальні теор. проблеми виключно на матеріалі кількох найбільших європ. л-р. Становище змінилося на Московському з'їзді славистів (1958): доповіді Ф.Вольмана, М.Гудзія, Ю.Доланського, В.Жирмунського. На всіх наступних з'їздах славистів літ. типологія була одним з чільних напрямів роботи. Позитивне значення для пришпелення Т.п. у літ-знавстві мала також московська дискусія про взаємозв'язки та взаємодії нац. л-р (1950).

Поширення Т.п. має й від'ємні наслідки. Аж ніяк не всі публікації, де говориться про **типологію**, вживається типол. термінологія, є справді типол. Термінологія застосовується неточно. У той же час у поважних, за суттю типол., працях не використовується відповідний термінологічний апарат. Цілком невірне вживання термінів типологія, типологічний, коли їх виводять від літ. тип (у значенні образ, характер, персонаж). Таке слововживання немає нічого спільного з Т.п., лише створює термінологічну плутанину. У подібних випадках належить вживати терміни **ейдологія**, **ейдологічний** (від грец. *eidōs* — образ), або **імагологія**, **імагологічний** (від лат. *imago* — образ), або **характерологія**, **характерологічний**. Друге невірне слововживання: Т.п. називають будь-яке порівняння, коли констатується близькість часткових особливостей у двох чи кількох тв. Це породжує скептичне заперечення Т.п. взагалі. Деякі літ-знавці (Б.Реізов та ін.) твердили, начебто цей метод суперечить принципам **історизму**,

розглядає літ. явища поза умовами виникнення, дає змогу зіставляти що завгодно із чим завгодно, а лише контактологічні дослідження, мовляв, дозволяють досягнути обґрунтованих висновків про близькість письменників. Це має рацію, коли йдеться про прості зіставлення, які безпідставно звать типол. Що ж до небезпечки довірливих зближень у типол. дослідженнях, то це лише засвідчує потребу пильно перевіряти коректність зіставлень, а також про те, що на часткових збігах не годиться будувати ширі узагальнення. Ін. річ, коли в явищах, які зіставляються, проглядається подібність засад, системність, що відбивається в ідейно-худож. **структурах**. У такому разі Т.п. не тільки обґрунтований, але й доконачний.

Недоцільно вживати терміни типологія, Т.п. при дослідженні внутр.-літ. процесу. Адже в мовознавстві під типологією розуміють тільки системне зіставлення або класифікацію різних мов. Зіставлення систем давн-рус. і суч. укр. мов, якщо часові зрізи мови взято як такі, а іст. еволюція, породження пізнішої мов. системи не розглядається, нібито можна було б вважати типол. Але й у подібних випадках лінгвісти не звертаються до вислову Т.п. Тим недоцільніше це в літ.-знавчих студіях, бо подібні явища в одній л-рі практично майже ніколи не можуть виникати самостійно — синхронно чи несинхронно — без впливу контактологічного, або генетичного (**традичії**) чинника. У літ-знавстві відсутня єдина думка, чи можна виділення подібних явищ у сер. нац. літ. процесу вважати Т.п. Але формування такого типу як "типологія укр. романтизму" або "типологія укр. роману", без уваги на наук. некоректність, стають поширеними.

Типол. подібності різноманітні: **конкретно-історичні**, що засвідчують об'єктивну близькість письменників того самого часу і подібних худож. позицій; **спіралеподібні** напр., становлення **романтизму** на поч. XIX ст. та **неромантизму** в кін. XIX ст., клас. **реалізму** та **соціалістичного реалізму**; або еволюція низки письменників поч. XIX ст. по через романтизм до реалізму; іст. зумовлені **аналогії**: "Піснь про Роланда" — "Слово о полку Ігоревім", поезія прованс **трубадурів** і самурайська поезія.

Типол. дослідження можливі на всіх рівнях худож. тв., починаючи від зіставлення образности, особливостей. Так, Т.п. дозволяє встановити закономірність: у періоди соц. струєв у л-рах посилюються сатири.-гротескні складники. Напр., у 2-й чверті ХХ ст. в слов'ян. л-рах: у Чехії гуморески та "Пригоди бравого вояка Швейка" Я.Гашека, драматургія та соц.-фант. романи К.Чапека, комедії та кіногротески І.Восковця та Я.Веріха; у Росії — драматургія В.Маяковського, проза й п'єси М.Булгакова; у Польщі — тв. Б.Шульця (1892-1942), В.Гомбровича (1904-1984), К.І.Галчинського (1905-1953), Ю.Тувіма (1894-1953); у Сербії — Р.Петровича (1893-1941), у Хорватії — М.Крлежі (1893-1981), у Болгарії — С.Мінкова (1902-1966).

Типол. зіставлення цілих тв. переконливо показує співвідношення заг., особливого й окр. Порівняння "Євгенія Онегіна" з найвеличнішими тв. європ. поезії — "Дон Жуаном" Дж.Г.Н.Байрона, "Фаустом" Й.В.Гьоте, "Божественною комедією" Данте Алігері виявляє спільне; подібність заголовних персонажів вірш. романів Байрона й О.Пушкіна, **архітектоніки** пісень "Дон Жуана" та глав "Євгенія Онегіна", місце "Онегіна" та "Фауста" в цілокупності творчості їх авторів, подібність архітектоніки поеми Данте та роману Пушкіна. Виявлення спільних диференційних ознак рельєфніше показує різниці між порівнюваними явищами, зокрема, вірш. романами Байрона й Пушкіна. Різняться часова організація. Дія байронівського роману відбувається в XVIII ст., в минулому, шоправа недалекому, від часу написання тв. (1818-1824). Онегін — сучасник Пушкіна. Відрізняються сюжетно-динамічна структура. Байрон починає життєпис героя з віддалі. Пушкін стрімко знайомить читача зі своїм героєм. Різні логіка й психологія обох персонажів. Контрастні центр. героїні. Нарешті, опозиція тв. методів: романтизм — реалізм. Отже, Т.п. дає змогу виразити своєрідність "Євгенія Онегіна" серед рівновет. досягнень європ. л-ри.

— Т.п. "спрацьовує" при порівнянні творчості письменників з різних л-р у цілому. Здавалось би, що для виявлення типол. закономірностей слід залучити якнайширший матеріал. Але, по-перше, низки подібних явищ можна збільшувати до безлічі. По-друге, чисельність прикладів може притлумити основне, найважливіше. По-третє, при багатобічному порівнянні важко знайти досить довгий типол. ряд, де подібність унаслідок багатосторонності. Доцільно брати творчість невеликої кількості авторів, порівнюваних і за силою митецької снаги. Надто — письменників, що відіграли в нац. л-рах подібну й вагому роллю засновників напрямів, течій, жанрів, тощо. Зіставлення може бути синхронним: творчість А.Мішкевича (1798-1855) і Пушкіна (1799-1837); напівсинхронним: творчість Я.Неруди (1834-1891), А.Чехова (1850-1904) і М.Коцюбинського (1864-1913); несинхронним: Франціск Ассізький і Сергій Радонезький, Данте і С.Красінський. Чудовий матеріал для синхронного зіставлення — творчість А.Мішкевича і Пушкіна. Вони відіграли в розвитку своїх л-р подібну роллю, їхні здобутки стали заповітом відповідно для поль. та рос. нов. нац. л-ри та культури назагал, бо ці генії втілюють нац. характер народів. Тому вони стали засновниками нов. л-р та вказали далеко вперед шлях рідній л-рі.

Вичленування типол. рядів є продуктивним при жанрологічних дослідженнях. Так, О.Чичерін розробив концепцію становлення **роману-епопеї**. Типол. зіставивши шерг тв. рос., англ., франц. л-р. Подібним чином той самий дослідник вичленив на рос., нім., франц. матеріалі такий жанр. різновид, як інтелектуальний роман. Т.п. — дуже плідний при вивченні літ. **напрямів**. Він дає змогу вичленувати диференційні ознаки, що на їх підставі

можна описати напрям як інтернац. закономірну цілокупність, а відтак довести закономірну їхню змінність, що з більшою чи меншою очевидністю та повнотою втілюється в нац. іст.-літ. процесах. Так само Т.п. спроможний виявити міжнац. закономірності л-ри певної доби, що мають місце в цілокупності різних напрямів, течій, школах (напр., зближення л-ри з наукою в XX ст., а в зв'язку з цим посилення й поширення умовних форм).

Т.п. дає змогу виявити в деяких слов'ян. л-рах 3-ої чверті XIX ст. жанр. різновид — політ. роман ("Шо робити?", 1863) М.Чернишевського, "Чи винна доля?", 1869) — сербомов. тв. зачинателя болг. крит. реалізму Л.Каравелова.

Застосування Т.п. при вивченні літ. напрямів, виділяючи спільні для різних л-р диференційні ознаки, дає змогу описати такі напрями як цілу систему регіонального обсягу. Як приклад, європ. романтизм: звернення до джерел нар. творчості та історії, до екзотичної тематики та відповідних худож. засобів, певний жанр. діапазон фольклор.-фант. балади, іст. роман, повість, оповідання.

Т.п. дає змогу встановити закономірну змінність літ. напрямів, що більш чи менш очевидно в нац. літ. процесах. Закономірним для більшої частини європ. літ-р є іст.-типол. шерг: **класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм, модернізм, постмодернізм**.

Анатолій Волков

ТИПОЛОГІЧНІ ЗВ'ЯЗКИ — наук. некоректний вираз, який вживався переважно в 50-70 рр., але інколи зустрічається нині. Так, І.Неупокоева говорила "про певний вид зв'язку, коли подібні явища в л-рі різних народів виникають внаслідок самостійного розвитку на подібній іст. основі". У.Фохт прямо вживав вирази "Т.з." або синонімічно "іст.-типол. зв'язки". Такі терміни позбавлені будь-якого сенсу, бо суперечать значенню слова "зв'язок", тобто об'єднання чогось з чимось, спільність між двома предметами на основі залежності або взаємозалежності. Зв'язки бувають причинно-наслідкові або логічні. Можна казати про генетичний зв'язок "Задонщина" чи "Слова про рідну матір" М.Рильського із "Словом о полку Ігоревім", контактний несинхронний зв'язок "Камінного господаря" Лесі Українки з "Камінним гостем" Пушкіна, про синхронний контактний зв'язок "Бунту машин" О.М.Толстого з "R.U.R." К.Чапека. У цих випадках близькість на різних худож. рівнях наступного тв. щодо попереднього має причинно-наслідковий характер, пояснюється засвоєнням чужого набутку. Позаяк під Т.з. розуміють явища, що наближені за ідейно-худож. ознаками, але виникли взаємозалежно, тому доцільно вживати клас. терміни **самозародження сюжетів** (А.Ланг), самовиникнення, **зустрічні течії** (О.Веселовський), новіші: типологічні сходження (В.Жирмунський), подібності, близькості, схожості.

Анатолій Волков

ТИПОЛОГІЯ (грец. *typos* — відбиток + *logos* — слово, поняття, вчення) — зіставлення та класифікація предметів та явищ з певними диференційними ознаками (ДО). Такі ДО (параметри) встановлюються шляхом виділення опозицій. У філол. науках термін Т. став заг. визнаним і поширеним з поч. 1960-х рр.

Див. **Типологічний підхід**.

Анатолій Волков

ТИСЯЧА Й ОДНА НІЧ (*Альф лайла ва лайла*) — світ. слави пам'ятка сер-віч. араб. словесності з пограниччя фольклору та л-ри. Зб. — це трад. для л-р Сх., має рамкову (точніше — шухлядкову) побудову. Халіф Шахріяр, ствердивши, що жінка зраджує його, щодня шлюбує нову дівчину, яку назавтра наказує стратити. Коли нарешті візир не може знайти кандидатки до ложа халіфа, його дочка Шахразад (Шехерезада) вирішує офірувати себе. Першої ночі вона розповідає халіфові казку, на світанку перериває її в цікавому місці. Заінтригований володар відкладає страту до наступного вечора. Ситуація повторюється впродовж 1001-ї ночі. Шахріяр, котрому мудра казкарка народила трьох синів, дарує їй життя.

"Т. й о.н." — феномен надзвичайно цікавий з різних аспектів порівн. літ.-знавства. Зб. складалася шляхом багатовіч. міжнар. міграції та перекладання сюжетів. Вона не має канонічного тексту, відома в різних **версіях**. Порівн. дослідження версій дає змогу визначити етапи еволюції пам'ятки, хоча її складна історія остаточно не висвітлена. Як свідчать письмові джерела — "Золоті поля" Масуді та "Книга каталогу" Мугамеда Ібн Ішака, в VIII ст. було перекладено на араб. мову з перс. мови зб. "Тисяча казок" ("Хезер ефсане"), що містила казки інд. та іран. походження. IX-X ст. в Багдаді складається зб. "Тисяча ночей". Основна частина зб. — інд.-іран. шар: **чарівні казки, казки про тварин**, оповіді про побожних людей, а також рамкова історія, — ймовірно, запозичена з "Тисячі казок". Згодом в єдину рамку вставляються казки переважно новелістичного змісту, зокрема цикл про ідеального монарха Гаруна ар-Рашида (786-809), долучається сила іст. і побутових **анекдотів** частково з письмових **антологій**, частково з фольклору. Певний вплив мали бедуїнські **перекази**. Назву "Т. й о.н." одержала в єгип. період (XII-XVII ст.). У цей час долучаються араб. **лицарські романи** ("Омар Ібн ар-Нуман", "Аджіб і Гаріб"), оповідання дал.-сх. походження, циклічно-пригодницька повість "Повість про Синдбада-мореплавця" — перс. походження, давн.-гебр. розповіді, відгомони гелленістичного роману про Александра Македонського, єгип. міські **новели**, можливо, тур. казки. XII-XIV ст. у проз. текст інструментуються вірш. уривки згідно з бл.-сх. поетикою того часу. Заг. кількість казок досягає 300. Деякі вчені припускають кодифікаторську працю одного редактора. Так, австр. казкознавець Гельбер у дослідженні "1001 ніч: сенси оповідання Шахразади" (1917) доводить, що оповідання

пов'язані між собою як вічка однієї мережі. Та більшість дослідників з цим не погоджується.

В араб. країнах "Т. й о.н." користувалася величезною популярністю, хоча освічений читач ставився до неї як до низької нар. **масової літератури**, та немає жодної кн. в араб. л-рі, яка б мала такий міжнар. відгомін. Так, з "Т. й о.н." був запозичений **сюжет дастана** узб. поета кін. XV — 1-ої пол. XVI ст. Маджлісі "Сайфулмулюк". Дослідники вказують на можливе запозичення окр. сюжетів, рамкової побудови, навіть жанр. структури італ. новелою XIV-XV ст. (Дж.Боккаччо, Ф.Сакетті, Мазуччо) та ст.-франц. **фабльо** з араб. новелістичних казок.

Багаторазово сюжети "Т. й о.н." розроблялися в нов. л-рах Сх. Так, 1934 єгип. драматург Тауфік аль-Хакім написав символістську п'єсу "Шахерезада". Ін. єгип. письменник Абдель Монеїм Абдель Кадер 1993 видав кн. "Казки Шехерезади після 1001 ночі". Використовуючи сюжетну рамкову побудову казок Шехерезади, він насичує свої сюжети філос. роздумами про добро й лихо, людину й сусп.-во. І т.ч. у його кн. цар Шахріяр під впливом мудрої Шехерезади сам стає мудрішим, відчуває докір совісті за скоєні раніше криваві страти, шукає шляхів, як позбавитися провини.

Широке ознайомлення європ. читача з "Т. й о.н." починається з **вільного перекладу** у 12 томах франц. мовою А.Галлана (1704-17), що містив 21 казку. З них лише 9 — безпосередньо з араб. списку "Т. й о.н." XV ст., 4 — з ін. араб. рукописів. Походження 8 казок — тьмяне (серед них відомі "Алі-баба" та "Алаад-Дін та сорок розбійників") — ці "безпритульні казки" в європ. традиції стали обов'язковою частиною пізніх видань. Подальші переклади чинили як з тексту Галлана, так і з оригіналів. З оригіналів зроблені неповні переклади — данця Х.Расмуссена (1824), англійців В.Лейна (1839-41), Р.Бертон (1885-88) і повний Дж.Пейна (1882-84). З бертонівського тексту виконано перший нім. переклад Ф.Греве-Діроффа. Вільний данський переклад з оригіналу виконав Й.Естеруп (1927-28). Італ. мовою повний переклад здійснило 1949. Зразковим вважають нім. переклад з першотв. Е.Літтмана (1954).

У слов'ян. країнах переклади зі зб. Галлана з'являються у 60-х р. XVIII ст. У Росії вперше 1763-74 переклад О.Філатова. Наприкін. і XIX ст. — Ю.Доппельмайєра (1889-90). Згодом — Л.Шелгунової з англ. тексту Лейна. Безпосередньо з араб. здійснено переклад у 8 томах М.Сальє за ред. акад. І.Крачковського (1929-38). У Польщі перший переклад з'явився 1768-74. Серед поль. перекладів вирізняється видання "Повшехної бібліотеки" Р.Цуккеркайнды (Золочів, Зх. Україна). З оригіналу вибрані казки, перекладені В.Кубляком і Й.Фіцовським допіру 1959. Укр. переклад у 4 томах видано у Львові 1912-13.

"Т. й о.н." безліч разів зазнавала **переробок** та **адаптацій**, не кажучи вже про вільний переклад Галлана. Популярністю користувалася франц.

переробка (1899-1904) Ж.Мандрюса, який надав казкам стилізованої мальовничості, жартиливості та фривольності. Текст Мандрюса перекладали різними європ. мовами. На основі галланівського тексту вірш. переробки зробив І.Франко: "Абу-Касимові капці" (1895) і "Коваль Басім" (1900). До найкращих адаптацій для дітей належать "Перекази з Сезаму" (1913) і "Пригоди Синдбада-мореплавця" (1915) поль. поета І.Лесьмяна. 1942 з'являються чес. переробки К.Беднаржа "Арабські казки з "1001 ночі".

Рецепція "Т. й о.н." в Європі не обмежувалась перекладами та переробками, у певні літ. періоди здійснювалася дуже по-різному. Після перекладу Галлана з сер. XVIII ст. починається активне сприйняття "Т. й о.н." як один з проявів **філоорієнталізму**. У Франції з'являються зб. "перс., кит., япон., монг. казок" під заголовком "Тисяча й один день", "Тисяча й один вечір", "Тисяча й одна година" (рос. перекл. Вельяшевої-Волинцевої), "Тисяча й одна дурість"; у Англії в деяких випадках — просто "Арабські ночі". Пізніше зустрічаємо стилізовані назви тв. ін. жанрів: журн. стаття Ч.Діккенса "Тисяча й одне обдурювання", австр. письменник Г. фон Гофмансталь дав назву зб. "Казка 672 ночі та інші оповідання" (1905), тв. Шолом-Алейхема "Казки тисяча й одної ночі", зб. пригод. новел Р.Л.Стівенсона "Нові арабські ночі" (1882), цикл сатир. новел І.Ільфа та Є.Петрова "1001 день, або Нова Шахерезада" (1929).

За доби **романтизму** на поч. XIX ст. через "Т. й о.н." склалася стійке уявлення про дешо умовний екзотично-фантаст. бл.-сх. світ: Е.Т.А.Гофман, а надто В.Гауф: його "Альманах казок..." (1826-28), що складається з **циклів** "Караван", "Александрійський шейх і його невільники", "Корчма в Шлессарті", написано під впливом "Т. й о.н." (тематика, мотиви, персонажі, стиль), — у нім. л-рі. 1911-1913 у Києві вийшли друком дві кн. казок Гауфа в перекладі О.Олеся з ілюстраціями І.Бурячка. В л-рі США вплив араб. казок позначився на зб. "Альгамбра" (1829) В.Ірвінга. В Росії на творчості О.Сенковського, на "Руслані і Людмилі" О.Пушкіна.

Світ араб. казок відображається в музиці: опера Глінки "Руслан і Людмила" (1842), симфонічні сюїти М.А.Римського-Корсакова "Антар" (1868), "Шехерезада" (1988), де сплетено різні сюжет. мотиви "Т. й о.н.". Особливу увагу викликає "Т. й о.н." в кіномист-ві. Двічі світ. слави зажили однойменні фільми "Багдадський злодій". амер. реж. А.Гріффіта (1924, у заголовній ролі Д.Фербенко) і англ. реж. О.Корди (1944, за участю Сабу та К.Вейта). Згодом за сюжетами казок з'явилися численні фільми: "Друга мандрівка Синдбада", й "Сьома мандрівка Синдбада" (США, 1958) та "Золота мандрівка Синдбада", й "Чарівна лампа Аладдіна" (СССР, 1958), й "Алі-баба і сорок розбійників". 1971 мультсеріал за "Т. й о.н." зняв чес. реж. К.Земан. В останні роки екранізацією "Т. й о.н." займається кінокомпанія В.Дизнея (США).

Запозичень образів-персонажів, образів-подробниць, **образних аналогій, ремінісценцій** з "Т. й о.н." в європ. регіоні безліч — від Ш. де Монтеск'є до М.Пруста, М.Гумільова та суч. авторів. Особливо популярний образ джина: **фьяба** італ. драматурга К.Гоцці "Дзеїм, цар джинів, або Вірна раба" (1765), зб. казок нім. письменника К.М.Віланда "Джиністан" (1786-89), "Джини" з поет. зб. "Східні мотиви" (1829) В.Гюго, фантаст.-гумор. повість англ. письменника Ф.Енсті "Мідяний глек" (1900), а відтак переробка цієї повісті — "Старик Хоттабич" (1938) Л.Лагіна, наук.-фантаст. оповідання Р.Шеклі "Царська воля" (1953).

Контакти з "Т. й о.н." має європ. фольклор. **традиція**, зокрема в пд. слов'ян., поляків, росіян, українців. Поряд із спільними для Європи та Бл. Сх. сюжетами побутовали в нар. переповіданні засвоєні через друковані тексти араб. казки "Дух у пляшці", "Сіді Нуман", "Лампа Аладдіна", "Сезам, або Алі-Баба", "Абу-Касимові капці".

Поряд з араб. вченими великий внесок у дослідження пам'ятки та її рецепції зробили філологи європ. країн: у Франції А.Зотенберг, Англії — Д.Б.Макдональд, Австрії — А.Гельбер, Данії — Й.Естеруп, Німеччині — Е.Літман, Росії — Ю.Крачковський, Польщі — С.Б.Цішевський, Нідерландах — М.Гергардт, Україні — А.Кримський. "Т. й о.н." привертає до себе увагу й суч. письменства.

Людмила Волкова

ТОНІКА, ТОНІЧНЕ ВІРШУВАННЯ (грец. *tonos* — наголос) — одна з систем європ. **квалітативного віршування**, що базується на сумірності наголосних (сильних) складів у вірш. рядках). Спочатку термін Т. означав систему віршування, введenu в теорію та практику рос. поезії В.Тредіаковським і М.Ломоносовим, яка згодом була названа критиком М.Надежліним "силабічно-тонічною", а пізніше літ.-знавцем М.Недоброво "силабо-тонічною". У залежності від того, визначають вчені силабо-тонічні розміри системою чи ні, вважаючи їх перехідними формами від **силабіки** до Т., або залічуючи їх до тонічно-віршованих, поняття Т. набуває різного змістовного об'єму. Якщо виходити з того, що Тредіаковський і Ломоносов запозичили з метр., зокрема, ант., віршування через нім. посередництво стоповий принцип версифікації, і тим самим визнати **силабо-тоніку** системою, то в Т. розрізняють **дольник**, **тактовик** і **акцентний вірш**, об'єднаний заг. поняттям "тонічний вірш", яке у деяких літ.-знавчих працях стає синонімічним поняттям Т. Іноді в цю систему включають **верлібр**.

На відміну від дольника й тактовика, що належать до метр. типу Т.в., оскільки стосовно них можна говорити про метр, тобто про ритм. очікувані наголоси (ікти), акцентний вірш за своїм ритм. характером є дисметричним, поезія є ньому складовий об'єм міжнаголосних інтервалів, як і

анакруза, виявляються невизначеними. Ритм у акцентному, або, за виразом В.Жирмунського, "чисто тонічному" вірші базується на однаковій кількості наголосних складів у віршах (ізотонізм).

Ця система понять (з деякими термінологічними відхиленнями) є заг.-вживаною, насамперед для слов'ян. літ.-знавства, що пояснюється типол., а подекуди й еволюційною подібністю поет. практики надто сх.-слов'ян. народів. У ін. регіонах існують і свої погляди на історію як нац., так і спільних систем віршування. Напр., нім. літ.-знавство визначає наявність квантитуйованої, тобто метричної системи віршування, та акцентуйованої, або тонічної, альтернуючих ритмів (ямбічних та хорейчних, а з поч. XVII ст. — дактилічних). Як вказують нім. теоретики, перехід від квантитуйованої до акцентуйованої системи почався вже в пізній античності, обидва принципи зберігалися у Сер.-віччі, а поряд з акцентуйованими формами духов. поезії XV-XVI ст. існували й альтернуючі ритми у **шванках** та **сатирах**.

Щодо заг. історії європ. віршування, то поширення та іст. продуктивність Т. зумовлені, перш за все, нац. **традиціями** версифікації, а також культ. впливами. В англ., нім., сканд. та ін. поезії різноманітні форми Т. розробляються з опорою на власну нац., найперше, фольклор. традиційнонізм. Напр., у герм. народів тонічна традиція склалася на основі давн.-герм. алітераційного вірша, епіч. зразками якого є англосаксонська "Пісня про Беовульфа" (бл. 700), верхньонім. "Пісня про Гільденбранда" (VIII ст.), давн.-ісл. "Едда" (IX-XII) та ін. Тому вона не тільки не переривається, незважаючи на вплив, напр., сер.-віч. лат. (ширше — роман.) силабіки, яка сприяла поширенню принципу стопоскладання (лірика **міннезінгерів**), але періодично актуалізується (в добу "бурі і натиску" чи романтизму). В зв'язку з цим не можна не згадати відтворювані нар. тоніки в "Нар. піснях" І.Гердера, в багатьох віршах Й.В.Гьоте (баладах "Фульський король", "Вільшаний король", пісні "Скарга пастуха"), в ліриці нім. поетів Л.Уланда, І.Айхендорфа, К.Брентано, Г.Гайне; у англ. ліриці (**балади** В.Скотта на теми нац. історії, лір. поема С.Колриджа "Кристалель"). Це не виключає можливості синхронічного та діахронічного **запозичення** з ін. нац. систем віршування досвіду тонізації (так, звернення поетів до ант. **логаелів** вплинуло на формування новітнього тонічного вірша). У франц., чес., поль. та ін. поезії з домінуючою силабічною традицією тонічний вірш (перекладний та оригінальний) з'являється переважно під впливом ін. л-р. При цьому традиційний вірш "розхитується", пристосовуючись до нов. вірш. тенденції (у франц. поетів П.Верлена, Ш.Боллера, П.Клоделя). Важливим для розуміння тонічного вірша є ставлення тієї чи ін. поет. течії до нац. традиції в області просодії. Найактивніше розробляються різні форми Т. романтиками, які різнилися цілеспрямованим зацікавленням фольклором, та багатьма поет. школами ХХ ст.,

що шукали неklasичні вірш. форми для вираження нов. змісту.

Рос. літ. Т. веде походження від нар.-поет. традиції та закріплюється завдяки наслідуванням деяких ант. розмірів і не без впливу зх.-європ. культури. Рос. дольник з'явився в кін. XVIII — поч. XIX ст. у Г.Державіна, А.Дельвіга, згодом переходить до романтиків (В.Жуковський, О.Бестужев-Марлінський, В.Одоевський, М.Лермонтов, Ф.Тютчев), а через них — до Ап.Григор'єва, О.Хомякова, О.Фета, Я.Полонського й набуває виключного значення в ліриці символістів, особливо, молодших (В.Брюсов, О.Блок, К.Бальмонт, Ф.Сологуб, Вяч.Іванов, С.Соловйов, М.Кузмін), котрі зробили його звичним для рос. поезії ХХ ст. (В.Хлебніков, В.Маяковський, С.Городецький, М.Асеев, І.Сельвінський, С.Кірсанов, В.Луговської, В.Ахматова, М.Цветаєва, П.Васильєв, Б.Окуджава, Ю.Моріц).

Особливо слід відзначити роль **перекладів** (переважно з нім. та англ.) для розвитку рос. дольника (Жуковським — Гьоте, Лермонтовим — Дж.Г.Н.Байрона, Тютчевим, Фетом, Григор'євим, Блоком — Гайне). Органічне опанування дольника дозволяє розрізнити його стилеві модифікації (так М.Гаспаров говорить про наспівний, "блоківський" та розмовний, "ахматівський" дольник).

Укр. літ. тонічний вірш формувалася під сильним і постійним впливом нар. пісні та думи (при прямому посередництві лірики Т.Шевченка). І тому, за дослідженням Н.Костенко, він має два варіанти — наспівний та речитативний. Позаяк фольклор. пісенний вірш був силабічним, то й літ. акцентник дотримується силабічного принципу. Так, у П.Тичини зустрічаються **логаеди**, в яких упорядковані як акценти, так і склади. Щодо ін. варіанта літ. акцентного вірша, речитативного, то він орієнтується на нерівноскладовість **думи** (його зразки також є в Тичини). Активізація тонічного вірша у кін. XIX — поч. ХХ ст. (І.Франко, Ю.Федькович, Леся Українка) зумовлена заг. настановою всієї європ. поезії на нетрад. вірш. форми. Виключну роль у розробці, впровадженні та розповсюдженні різноманітних видів тонічного вірша відіграв Тичина. В поезії ХХ ст. укр. Т. представлена іменами В.Еллана-Блакитного, Л.Полтави, В.Сосюри, І.Багряного, Л.Мосендза, М.Бажана, А.Малишка, Д.Павличка, І.Драча.

Борис Іванюк

ТОСТ ВІРШОВАНИЙ — лір. жанр прикладного характеру, тематично зумовлений застільям.

Генетично пов'язаний з фольклор. здравницями (весілля тощо), Т.в. не набув розповсюдження в л-рі, хоча, натурально, культивувався насамперед у поезії виноробних країн (напр., у аварців Расула Гамзатова, Ф.Алієвої та ін.).

Т.в. тяжіє до афористичності, незрідка користується клас. строфічними формами ("Здравіця" — сонет франц. поета XIX ст.

С.Малларме), має досить широкий інтонаційний діапазон переважно життєстверджуючого характеру.

До зразків Т.в. належать "Заздравний тост" Р. Бьорнса (Шотландія, XVIII ст.), "Заздравний тост" В.Блейка (Англія, XVIII-XIX ст.), "Пісня філаретів" А.Мішкевича, "Заздравний кубок" О.Пушкіна, "Три тости" С. Волох (Україна, XIX-XX ст.), "Заздравний тост" Г. Табідзе (Грузія, XX ст.), "Ше тост" А.Ахматової (Росія, XX ст.), "Тост" М. Вороного (Україна, XX ст.).

Борис Іванюк

ТОЧНИЙ ПЕРЕКЛАД — один з двох, поряд з **вільним**, основних типів перекладу, що були виділені ще Й.-В.Гьоте. Головна ознака Т.п. — точність щодо передавання змісту й відтворення термінів. Т.п. худож. тексту (певною мірою також **публіцистики**) має за мету відтворення не лише змісту, але й форми першотв., дати максимально адекватного уявлення про всю систему худож. засобів і стиль першотв. Т.п. не слід плутати з **буквальним**, до якого він часом у незугарних перекладачів може наближатися. Для гострішого відмежування Т.п. від буквального інколи пропонують терміни адекватний, вірний або повноцінний. У наш час Т.п. є основним типом у перекладацькій практиці.

Анатолій Волков

ТРАВЕСТІЯ, ТРАВЕСТІ (італ. *travestire*, фр. *travesti* < фр. *travestir* < італ. *travestire* — переодягати):

1. — побудований на **травестуванні** жанр комічної поеми.

Т. "переодягає", "перелицьовує", тобто переповідає клас., відомий, високий, сповнений пафосу, переважно ант., взір приниженим, приземленим, простонар. стилем. Високу лексику заступають просторіччя, **прозаїзми**, побутова лексика, надто **вульгаризми** та лайка. Найпоширеніші й найвідоміші Т. — перелицьовування "Енеїди" Вергілія. Такі Т. були в багатьох європ. л-рах. Ант. богам і героям, їхнім учинкам і побуту надавано наш. та іст. забарвлення тої країни та тої доби, де й коли створювано Т. Автором першої Т. вважають італ. поета Д.Лаллі ("Перелицьована Енеїда", 1639). Його слідами пішли француз П.Скаррон ("Перелицьований Вергілій", 1648-1659), австрієць А.Блумауер ("Вергілієва Енеїда, або Пригоди благочестивого героя Енея", 1785-86). Вільний переклад Т. Блумауера рос. мовою здійснив М.Осипов ("Вергілієва Енеїда навиворіт", 1791-96, ч.1-4), продовжив О.Котельницький (1802-08, ч. 5-6).

В Україні Т. багато важила для становлення нов. нац. л-ри. Один з піонерів нац. літ. відродження, лідер Новгород-Сіверського патріотичного гуртка 1780-90 рр. Опанас Лобисевич травестував 1794 укр. мовою еклози з "Буколік" Вергілія — "Виргилиеві пастиухи, в малоросійський кобеняк переодетые". В листі до Г. Кониського автор твердив, що писав укр. мовою

"для чести нации, матери нашей, всегда у себя природою и ученостию великих людей имевшей". Текст Т.Лобасевича не зберігся. Але вже за кілька років Т. "Енеїда на малоросійській мові перелицьована І.Котляревським" (1798-1809, повне видання 1842), — започала нову добу в укр. письменстві. За словами І.Франка, від того часу воно "приймає характер новочасної л-ри, стає чимраз відповідніше до його потреб". Онаціональноючи Вергілієву епопею, Котляревський широко черпає зі скрабниці укр. фольклору та нар. мови, спирається на досягнення л-ри XVII-XVIII ст. Досвід Котляревського використав П.Білецький-Носенко у Т. "Горпинида, чи Вхоплена Прозерпина" (1818, надруковано лише 1871). Він запозичив сюжет-схему рос. травестійної поеми Ю.Люценка та О.Котельницького ("Викрадення Прозерпини", 1795), але переоповів її, надавши міфол. образам укр. нар. забарвлення. Поема містила натяки на тогочасні сусп. явища. Тв. Котляревського загально визнано найкращим взором Т. в європ. л-рах. "Енеїда" Котляревського сприяла також становленню нов. білор. л-ри. **Наслідуваннями** його поеми були чи не найперші тв. нов. білор. л-ри: приписувана В.Ровинському поема "Тарас на Парнасі" (1810) і анонімна "Енеїда навиворіт" (між 1812- 840). Т. може існувати також як вияв внутрішньоліт. наслідування-відштовхування.

2. Амплу актриси, яка виконує ролі підлітків, хлопчиків, дівчаток, а також таких ролей, коли під час вистави треба переодягатися в чоловічі вбрання (Віола в "Дванадцятій ночі" В.Шекспіра, Росаура у філос. драмі П.Кальдерона "Життя це сон", Тільтіль і Мітіль у "Синьому птаку" М.Метерлінка, Матюша в "Суєті" І.Карпенка-Карого. Ампула Т. є типовим для ситуації комедії та кінокомедії.

3. В опері — виконувати жінками (мезо-сопрано, контральто) партії юнаків: Зібель ("Фауст" Ш.Гуно), Ваня ("Життя за царя" М.Глінки), Ратмір ("Руслан і Людмила" Глінки), Лель ("Снігуронька" М.Римського-Корсакова).

Анатолій Волков

ТРАВЕСТУВАННЯ — вид **наслідування-відштовхування**. Т. — "переодягання", "перелицьовування" відомого клас. тв. У процесі Т. тематичні та композиційні складники не зазнають змін. Основним жанротвірним чинником є умисний розрив між мов. формою та змістом. Умовою повноцінного читацького сприйняття є добре, ґрунтовне знання травестованого першотв. Т. можливе в усіх літ. родах, але найвластивіше воно відповідному жанру **поєми**, за яким і закріпився термін **травестія**, а також для **сучасного літературного апокрифа**.

Елементи Т. містять поема І.Богдановича "Душенька" (1778) — перелицьовання франц. роману Ж. де Лафонтена "Любов Психеї та Купідона" (1669) або вірш О.Пушкіна "И дале мы пошли — и страх обьял меня" (1832) в якому

травестовано картину пекла з "Божественной комедії".

Т. може існувати також як вияв внутр-літ. наслідування-відштовхування. Так, у німецькомов. л-рах травестовувало **балади** й лір. поезії Ф. Шіллера та Й.-В. Гьоте. Напр., гьотівська "Перша пісня Міньони" ("Чи знаєш ти той край, де снять сади") травестована Е.Кестнером (Г.Й.Рефімом). Прикладом Т. в **драматургії** є **комедії** австр. драматурга Й.М.Нестроя (1801-62) — Т. міфол.-іст. **трагедій** К.Ф.Геббеля (напр., "Юдит і Олоферн"), романт "великих опер" франц. композитора Дж.Мейєрбера (1791-1864), музичних драм Р.Вагнера ("Тангейзер"). Ін. приклад — оперети франц. композитора Ж. Оффенбаха (1819-80) "Орфей у пеклі", "Прекрасна Гелена".

Див. **Пародія. Травестія**

Анатолій Волков

ТРАГЕДИЯ (гр. *tragoedia* букв. "цапина пісня" від *tragos* — цап, що його офірували богові Діонісу, і *oide* — пісня) — вид **драматургії**.

Жанр Т. з'явився в Давн. Греції. За Аристотелем, джерелами Т. були культові Діонісові ігри, а відтак дифірамби — елементарна драм. структура, що постала з цих ігор. Певну роллю відіграли також елевзінські містерії. Якщо обійняти справу ширше, то йдеться про походження Т. з поганських обрядів, які відображали культові уявлення про народження, смерть і воскресіння. Грец. Т. зберігала ознаки міфол.-культової генези. По-перше, виставлялася в межах обрядів Міських або Великих діонісій. По-друге, тематика й сюжетика були виключно міфол. **Архітектоніка** теж пояснювалася цією генезою, була чітко регламентована. Клас. грец. Т. репрезентовано трьома вел. драматургами. Есхіл упровадив другого актора, поставив на перший план діалоги, обмежив функції хору ("Перси", "Прометей прикутий", "Орестея" та ін.). Софокл запровадив третього актора, удосконалив діалог, характерологію, уживав швидкі зміни настроїв персонажів ("Антигона", "Цар Едіп", "Медея" та ін.). Евріпід досить вільно ставився до міфол. сюжетів, поглибив психол. характеристики, особливої ваги надавав монологам, уперше вжив засіб *deus ex machina* ("Андромаха", "Електра", "Медея" та ін.). Він перший відомий автор **трагікомедії** — трагедії зі щасливою розв'язкою.

Теорія Т. належить до найрозробленіших і найусталеніших розділів **жанрології**. Основні постулати цієї теорії визначив ще Аристотель. Клас. теорія поезії надавала Т. особливого значення, вважаючи, що драм. поезія є вищим з літ. родів і вінцем мист-ва, а Т. є вищим видом драматургії і вінцем драм. мист-ва.

Т. не лише важливий, але й важкий літ. вид. Удатних зразків його обмаль у всій європ. л-рі. Але чи не найбільше тв., що справді є найвищими досягненнями культури, "згустками" філос.-худож. думки, еталонами традиційних сюжетів та образів

(Т. Есхіла, Софокла, Евріпіда, В.Шекспіра, Й.В.Гьоте, О.Пушкіна).

Засновком Т. є трагічний (трагедійний) конфлікт особистості, що прагне високої мети, з непереможним началом: долею, богами, Богом, іст. необхідністю, усталеним порядком речей, моральною нормою, обов'язком; тобто такий конфлікт, у основі якого лежить зіткнення двох рацій. За владним визначенням В.Белінського, "сутність Т. <...> в колізії, тобто в зіткненні. сутичці природного потягу серця з моральним обов'язком або <...> з непереможною перепоною".

Трагедійний конфлікт аж ніяк не зводиться до зіткнення героя з ін. дійовими особами. Зовн. конфлікт породжує внутр. конфлікт у свідомості гол. героя. Характер героя — дуже важливий складник трагедійної структури. Не випадково Т. переважно мають назви за найменням героя. А ці імена-назви стають прозивними: Прометей, Антигона, Брут, Макбет, Гамлет тощо.

Герой Т. — сильна особистість, борець, часто-густо бунтар. Він здатен до впертого обстоювання своєї рації в найнесприятливіших умовах. "Лише людина вищої природи може бути героєм або офірою Т. Так буває в самій дійсності. Вона (людина — А.Р.) діє без злого наміру (*bona fide*), але з великою пристрасстю" (Белінській). Об'єктивно трагедійний герой може вчиняти найжахливіші злочини (Едіп убиває батька й бере кровозмісний шлюб з матір'ю), дарма що суб'єктивно він у цих злочинах не винен, широко страждає й сильно карається, звідси — почуття трагедійної провини.

Поаяк герой бореться проти непереможної сили, то в драм. структурі його сильній, *єдиній* (наскрізній, за термінологією К.Станіславського) дії протистоїть ще сильніша *контр-дія* та опір обставин. Випадковості немає місця в Т. Кожний вчинок героя, навіть якщо він випливає з позитивних прагнень, наближує його до фінальної катастрофи: намагання Едіпа дізнатися, що спричинює нещастя його народоді; прагнення Брута врятувати республіку від самовладдя ("Юлій Цезар" Шекспіра); кохання Ромео і Джульєтти. Він приречений на загибель.

Боротьба ідей і пристрасстей у душі героя зливається в одну цілокупність — постають пафос, патетика, монологи. Кінцівка Т. однозначно похмура, переважно кривава — смерть (часто самогубство) головного героя, а також шергу ін. персонажів. Проте фізична смерть героя Т. не обов'язкова (цар Едіп і король Лір не вмирають). Головне — поразка, катастрофа психічно-моральна, часто з життєво-побутовим упослідженням.

Антагоністами трагедійного героя можуть виступати як гостро негативні персонажі, уособлення світового зла: "Гамлет", "Король Лір" В.Шекспіра, "Сьгодні ше зйде сонце над Атлантидою" В.Незвала, "Атлантида" Л.Рейснер, так і особи, що репрезентують певні позитивні вартості. Говорячи словами К.Чапека з передмови

до Т. "Біла недуга", "не стикається в тв. просто чорне з білим, зло із добром, сваволя з правдою. По обох боках бачимо великі цінності й безмірну твердість" (Креонт у "Антигоні" Софокла, Панкратій у "Небожественній комедії" З.Красінського, Маршал у "Білій недугі" К.Чапека).

Арістотель наголошував на тому, що фабула в Т. базується на двох первнях: "це є перипетія і впізнання". Впізнання в Т. пов'язане з переходом од незнання до знання. Тут можуть допомогати впізнанню якісь зовн. ознаки (шрами на тілі, родимки), чи знайомі предмети (хустка в "Отелло"). Але бувають і складніші моменти впізнання: брат у ворозі впізнає брата, батько — сина і т.д. Впізнання часто-густо пов'язане з перипетією, що сприяє напруженню дії.

З вище наведеного впливає третій первень Т.: притаманна трагедійному героєві здатність до сильного страждання. Знову ж таки з вищевказаного впливає неминучість катастрофи героя Т. Внутр. закони Т. не припускають впливу на розвиток дії випадковості. Проблема, що розробляється в Т., дуже широка й вагома. Часто відображає великомасштабні загальнолюдські колізії доби. Через те краші Т. зберігають ідейне та худож. значення впродовж віків. Позаяк у Т. злютована боротьба ідей і пристрасей, то виникає патетика, що втілюється, насамперед, в монологах: вони є надзвичайно вагомим та майже обов'язковим структурним складником Т.

Т. тяжіє до широких людинознавчо-філос. узагальнень, а відтак — до узагальненості худож. форми. А тому розробка побутових, часових, нац. і т.п. подробиць, психол. нюансів не лише не притаманна але й протипоказана жанру Т. (шодо цього опозиційним Т. літ. видом є **драма**). Навпаки припустимі — й вони часто мають місце — зсуви у часі та просторі.

Як худож. втілення філос. ідей автора Т. часто використовує фант., невірорідне як засіб втілення й унаочнення узагальнено-абстрактних ідей трагедіографа. Звернення до фант. первня — внутр. жанр. потреба Т. незалежно від того якою мірою вірить автор у зображуване фантастичне. Софокл. очевидячки, вірив у фатум, котрий зумовив все, що трапилося з Едіпом, і втручання богів у людські долі. Шекспір, очевидячки, вірив у появу тіні батька Гамлета, відьом ("Макбет"). Але К.Чапек, увівши до Т. "Мати" мотив появи мершів, у ремарці підкреслює: це реаліст. умовний засіб сценічного відображення, унаочнення внутр. стану заголовної героїні, її психолог. пам'яті.

У зв'язку з урочисто-узагальненим характером Т. вона тяжіє до високого стилю. Більшість тв. цього жанру написано віршами (античні трагедіографи), або віршами з прозою (Шекспір, "Борис Годунов" Пушкіна). Показово, що **міщанська драма** 2-ої пол. XVIII ст. — її інколи звуть буржуазною Т., бо вона поставала на жанр. підґрунті Т. та зберігала трагічну розв'язку, але знижувала конфлікт до буденності — переходить з віршів на прозу. Висловлювалися навіть твердження, що трагедія

обов'язково повинна бути віршованою. Так, Феофан Прокопович, визначаючи сутність Т., підкреслював: "Т. є вірш. тв., що відображує в дії та в промавах дійових осіб важливі діяння відомих діячів, і, головним чином, змінність їх долі та їх біди". Однак досвід XIX, а надто XX ст. саме доводить можливість, хоча й рідкісно, вдалої проз. Т.: напр., "Небожественна комедія" З.Красінського, "Біла недуга" та "Мати" К.Чапека та ін.

Кожна доба дає своє розуміння трагедійного. Напруження дії в Т. завершується загибеллю основних героїв. Це має вплинути на психол. стан глядача, викликати благородне піднесення душі. Цей стан Арістотель у "Поетиці" назвав **катарсисом**, тобто очищенням. Катарсис, має з'явитися через дію "страху і жалю", що їх відчуває глядач до героїв Т. В контексті арістотелівських естет. критеріїв мислили впродовж віків теоретики та практики трагедійного жанру. Так, укр. письменник і культ.-освітній діяч 1-ої пол. XVIII ст. М.Довгалецький у латиномов. курсі поетики "Сад поетичний" (1736-37) тверджував: "Трагічна поезія — це є драм. твір, який зображує в дії видатних людей, їх нещастя і горе, щоб викликати у глядача співчуття і ненависть". Ф.Шіллер уважав, що Т. можна було б визначити як "поетичне відтворення низки взаємопов'язаних подій (завершеної дії), які зображують перед нами людей у стані страждання і мають на меті збудити в нас співстраждання". Однак, таке відчуття до деякої міри притаманне й драмі. Через це в певних випадках Т. важко відмежувати від драми, надто романтичної. Тому надлибемо коливання при визначенні того ж самого тв., то як Т., то як драми ("Мазепа" Ю.Словацького). Але немає поважних підстав перетрактувати як Т. реаліст. драми (напр., "Грозу" О.Островського, як це робив М.Добролюбов).

Анатолій Волков

ТРАГКОМЕДІЯ — вид драм. тв., якому притаманні ознаки як **трагедії**, так і **комедії**. Трагікомічність світосприйняття була характерною ще для античності, а синкретична єдність траг. та коміч. властива ще **сатиричній драмі** (жартівливий трагедії, як мовилося за ант. часів). У подальшому, в деяких трагедіях Евріпіда (480-406) жанр. чистота трагедії та комедії виявилася порушеною, на що вказував Арістотель (384-322) як на певну тенденцію драматургічного розвитку ("Поетика", XIII).

Теор. міркування щодо взаємопов'язаності трагедійного та комедійного жанрів чи не вперше висловлено Платоном (427-347) у діалозі "Симпозіон" ("Бенкет"). За Платоном, Сократ у одному зі своїх **сократичних діалогів** привів співрозмовників — комедіографа Арістофана й трагедіографа Агафона до висновку: "Одна й та сама людина повинна створювати й трагедії, й комедії. Вправний трагічний поет є також комедіографом". Ісп. філософ Х.Ортега-і-Гасет

зауважив, що тут намічено шлях майбутнього жанр. синтезу, аж до постання роману. Це може й перебільшення, але шлях до жанру Т. справді намічено.

Термін Т. було введено у III ст. н.е. Плавтом, який саме так визначив природу свого "Амфітріона". Першим теоретиком, що зробив спробу розкрити специфіку Т., був Джанбатіста Гваріні. В трактаті "Підручник трагікомічної поезії" (1601) він намагався урівноважити протистояння між траг. і коміч. шляхом збереження певної автономії існування ознак комедії та трагедії в межах одного й того ж тв. В такій "неправильній трагедії чи комедії", на його думку, відбувається просто чергування трагедійного і комедійного.

Синтезу траг. і коміч. було чи не вперше досягнуто В.Шекспіром періоду творення "Зимової казки". "Бурі" відбулася дифузія смішного і серйозного як необхідної передумови для виникнення трагікоміч. ефекту, а Т. стає одною з популярних "гібридних форм". Від Шекспіра бере початок поширення Т. — Ф.Бомонт ("Філастр"), Дж.Флетчер ("Розум без грошей") продовжили розвиток Т. та осмислення її худож. можливостей. У них Т. передбачає не лише синтез серйозного і смішного, але й наявність сповнених небезпеки для долі героїв ситуацій, які врешті решт мають щасливе завершення. Випадок вирішує долю героя. Дещо пізніше у Ф.Прокоповича ("Володимир") Т. набуває ще й повчального характеру, а моралізаторство стає однією із її примет. Так здійснювалося поступове розширення як тематичних, так і поет. можливостей Т., яка в Зх. Європі в XV-XVII, а в Росії в XVIII ст. перетворюється на один з провідних драм. жанрів.

У XVII ст. відбувається процес гострого розмежування трагедії і комедії (він ініціюється у Франції). Т. в драматургічній практиці, начебто, не лишається місця. Адаже засуджений і розкритикований "Сід" П. де Корнеля, який за жанр. природою тяжів до Т., немов би перетворився на німого свідка поступового вмирання жанру. Проте вже 1731 **міщанська драма** Дж.Лілло "Лондонський купець, чи Історія Джорджа Барнвеля" започала нов. жанр — не трагедійний і не комедійний Лілло вплинув на Д.Дідро та Г.Е.Лессінга, а через них на театр всього зх. світу" (Е.Бентлі). Відбулося відродження ренесансної традиції.

"Нова Т." як феномен л-ри виникає наприкінці XIX ст. і супроводжує розвиток драм. мист-ва впродовж всього XX ст. В рамках т. зв. нової драми виникає, за визначенням Б.Шоу, "той різновид комедії, який настільки відповідає життю, що ми змушені назвати його Т., і який покликаний не лише розважати, але й критично висвітлювати стан сучасної їй моралі". В такій Т. (її презентують зокрема, Г.Ібсен, Б.Шоу, А.Чехов) як правило, події, що становлять предмет худож. осмислення, не мають у межах драм. тв. остаточного розв'язання. Незавершеність долі героїв і подій визначає трагікомічність перебігу подій. Чи не

найпоказовішим є "Вишневий сад" Чехова, який сприймається як попередник Т. XX ст., особливо його 2-ої пол.

Б.Брехт, Ф.Дюрренматт, Е.Іонеско, С.Мрожек, Ж.Жене, вдивляючись у обличчя свого часу, сприймають цей час, як вищий прояв трагікомічного. Справа в тому, що саме життя немов зіткане з взаємовиключних начал, і ці начала знаходяться в такому складному взаємопоєднанні, у неоднозначній взаємодії, що абсурдність буття постає не лише як певна реальність, але як закономірність, що її неможливо ігнорувати. Тому в драматургії такого типу реальне та ірреальне зникаються, переходять одне в ін. Саме у такому поєднанні реального з ірреальним і творенні на цій основі алегорично-фант. картини буття, здавалося б, володарює відліт фантазії митця від реальності, наголосимо, засадничо ін., ніж за часів Шекспіра чи Флетчера. Справда не в тому, що в п'єсах типу "Носороги" Іонеско, "Очікуючи на Годо" С.Беккета, "Візит дами" Дюрренматта зникають ті складники драм. тв. (напружений авантюрний сюжет; вкрай заплутана інтрига; таємниці, які ускладнюють перебіг подій), що дозволяли драматургам зупиняти, здавалося б, неминучу катастрофу і врятовувати героя від невідомої загибелі, а в тому, що в Т. 2-ої пол. XX ст. комізм ситуацій, акцентований комізм сюжету готує зміну долі героя не від нещастя до щастя, а навпаки — від щастя до нещастя. Т. перестала бути трагедією з щасливою розв'язкою. Вона перетворилася на комедію з нещасливою розв'язкою.

Злам у Т. сучасності виступає як необхідна передумова трагедійного розв'язання конфлікту, що він несе в собі загострену абсурдність буття. Ця абсурдність буття, яка творима людиною і культивується нею, робить смішним будь-які намагання цієї людини змінити світ. Неможливість зміни абсурдного світу — то є ситуація траг. за своєю суттю. Траг. саме для людини, а не для світу. Так взаємовиключні начала сприяють виявленню трагікомічного буття, а, отже, виникненню трагікоміч. ефекту: "Візит дами" Дюрренматта, "Циліндр" Е. де Філіппо та ін. Гине колишній коханець Клер Цеханесін ("Візит дами"), вирішує торгувати своїм тілом Ріта ("Циліндр") — відбувається або ж фізична, або ж духов., але обов'язково смерть героя, який стає офірою не лише обставин, але й позбавленого героїчного начала світу. Навіть коли герой драми уособлює високий порив і духовність, то його супротивник настільки мізерний, що не може сприяти виникненню саме трагедійної напруги у драмі. Окрім того, на відміну від трагедії, де загибель героя завжди і обов'язково сприяла утвердженню його ідеалу, загибель героя виявляється лише констатацією його ставлення до життя, виявом дисгармонійних відносин з цим життям. А тому не відбувається очищення через страх і співстраждання до долі героя: адже доля не лише траг., але й несе в собі ген комічності. Точніше — вона трагікомічна.

Причини змін кінцевого результату Т. ХХ ст. банальні: немає нічого трагічнішого і в той самий час комічного, як людство, яке своїми руками знищує своє майбутнє, вважаючи, що будує на землі рай. "Світ, життя, — занотував свого часу Іюнеско, — вкрай непослідовні, суперечливі; їх неможливо пояснити здоровим глуздом чи раціоналістичними розрахунками. І людині стає рік від року все важче, все складніше... Людина часто і не розуміє, не спроможна пояснити свідомістю, навіть почуттями усього тягара обставин реальності, в якій вона живе. А, отже, вона не розуміє життя, сама себе".

Попри усю різноманітність Т. як вид драм. мист-ва має певний "набір" сталих, генно значущих складників, які зберігаються впродовж усієї історії її існування. Передусім, у основі Т. лежить трагікомічність, тобто цілісність, нерозривність здавалося б протилежних начал — трагічного і комічного. Причому, трагікомічність — природна, взята з життя категорія, в той час як розмежування траг. і коміч. є штучним. Основою трагікомічності в драмі є виняткове: трагікомічність життя, яке завжди багатоваріантне і неоднорідне в своїй неоднорідності. В Т. конфлікт ніколи не вичерпується лише сюжетом: його остаточне розв'язання належить не мист-вові, а життю. Причому, розв'язання трагікоміч. конфлікту, будучи пролонгованим і розімкнутим на власне життя, завжди багатоваріантне, бо інтерпретація зображуваного передбачає безумовно суб'єктивне сприйняття, а отже і тлумачення цього зображуваного. Т. є властивим і трагікоміч. пафос: поєднання протилежних за своєю суттю начал — позитивного і негативного. Тому герої Т. живуть немов би у двох вимірах, у двох світах — ірреальному і реальному, високому і низькому, прекрасному і злиденному. І цей світ існує не лише поза ними, але й в них.

Нарешті, Т. є властивий специфічний ефект, у основі якого лежить також злиття протилежних за своєю природою емоційних стихій — сміху і сліз. Саме поєднання цих двох стихій в нерозривне ціле — "сміх крізь сльози" — викликає зміну природи катарсису в Т. Якщо в трагедії катарсис передбачає очищення через жах і співстраждання, то в Т. очищення виникає як наслідок співстраждання. Ймовірно може бути будь-яка реакція на комічну ситуацію, лише не реакція жаху.

Генетично значущі засновки Т. аж ніяк не є канонічними. Адже Т. народилася із заперечення канону, а це є чи не найсуттєвішим "канонем" Т., яка впродовж століть пройшла значний шлях. Канонічні прийоми і принципи, які виробила певна епоха, поступалися місцем новим.

Т., як і все в мист-ві, має як канонічні прийоми (такі, що з'явилися в певну літ. добу і є обов'язковими для цієї доби), так і універсальні (такі, що визначають неповторність явища на генному рівні).

Сьогодні можна говорити про існування Т. як жанру (а не лише виду) драми (поняття "драма" вживається на родовому рівні): ант. Т. ("Амфітріон"

Плавта), пасторальної Т. ("Вірний пастух" Б.Гваріні), параболічної Т. ("Зимова казка", "Бура" Шекспіра), моралістичної Т. ("Володимир" Ф.Прокоповича), притчово-алегоричної Т. ("Носороги" Іюнеско, "Візит дами" Дюрренматта). Саме в жанр. різновидах дається взначні поєднання універсального і канонічного, позачасового і конкретно-іст., що врешті-решт зумовлює безконечність розвитку жанр. системи Т.

Олександр Чирков

ТРАДИЦІЙНА СЮЖЕТНА МОДЕЛЬ (СХЕМА)

— один з різновидів трад. худож. структур. Якщо розглядати трад. художні структури як такі, що несуть у собі ту чи ін. повторювану з покоління в покоління етично-психол. ситуацію або проблему, що пов'язана з буттям людини в світі, то можна помітити деякі відмінності між ними. В **традиційному сюжеті** гол. ідейна концепція найчастіше втілюється за допомогою **образів**, тоді як сюжет може змінюватися в досить широких межах і не нести суттєвого смислового навантаження. Напр., проблема протистояння добра і зла в душі людини неодмінно вимагає наявності так чи інакше трактованих образів Фауста та Мефістофеля, в той час як сюжет може трансформуватися, осучаснюватися, онаціональнюватися тощо (пригадаймо "Доктора Фауста" Т.Манна або "Мефістофеля" К.Манна). Т.ч. можна розглядати сюжети про Едіпа, Дон Жуана, Жанну д'Арк тощо.

Проте існує низка трад. худож. структур, в яких гол. семантичну роль відіграє сюжет. Це стосується насамперед **одиссеї та робінзонади**. Назви цих структур походять від імені літ. героїв, але носієм основної концепції, архетипу поведінки є саме сюжет. У разі одиссеї це "довгий та тяжкий шлях героя додому", у разі робінзонади — "вільна або невільна втеча героя від світу, спроба самопізнання в самотності". Показово, що в обох випадках трад. образу як такого немає, вірніше, їм може бути будь-хто: гомерівський Одиссей, джойсівський Леопольд Блум, реальний Селькірк або вигаданий Робінзон Крузо. Найрізноманітнішим може бути і ідейне наповнення цих структур. Саме тому ці структури можуть бути названі "традиційними сюжетними моделями (схемами)".

Юрій Попов

ТРАДИЦІЙНІ СЮЖЕТИ ТА ОБРАЗИ (ТСО)

— сюжетно-образний матеріал, що, переходячи від однієї літ. епохи до ін., зберігається й активно функціонує протягом тривалого часу. ТСО — надзвичайно цікаве явище, але ще недостатньо вивчене, особливо у теор. плані. Існує думка, що ТСО небагато — це т.зв. **вічні** або **світові образи**: Прометей, Фауст, Дон Жуан тощо: насправді число ТСО значне і весь час збільшується. Деякі тв. в силу вкладених у них потенційних можливостей набувають (іноді незабаром після їх створення, іноді — через довгий час) широкого визнання у нац. і світ. л-рі. З них черпаються

сюжети, мотиви, образи. При багаторазовості таких запозичень можна говорити про традиційність.

ТСО беруть початки в міфол., рел.-канонічній, фольклор., іст., нечасто — літ. джерелах. Ці групи чітко не вілмежуються. Літ. джерела в свою чергу переважно беруть походження в певному фольклор. **протосюжеті** чи протообразі, або "сплетені", синтезовані з різних фольклор. складників. У сюжетах іст. походження матеріал іст. дійсності перешаровується як фольклор.-літ. **традицією** сприйняття певних подій і осіб, так і міфологією (в ант. сюжетах — міфами в основному значенні слова, в пізніших — т.зв. суч. міфотворенням). Іст. фігура переростає в міфолог. Дуже важко розмежувати іст. достовірний матеріал від літ. традиції в сюжетах про Троянську війну, Юлія Цезаря, Антонія і Клеопатру. В сюжетах, що походять від **історичних переказів** (Атлантида, Шуролов, Фауст, Голем, Дракула) міфол.-фольклор. матеріал переважає над власне іст.

Зацікавлення окр. сюжетами та образами, що раніше мало або зовсім не запозичувались, пробуджується, коли закладені в них проблеми набувають — іноді дещо несподівано — особливої соц. актуальності. До них прямують письменники різних країн. Так було у 1-й пол. ХХ ст. із сюжетом про Атлантиду ("Атлантида" Л.Рейснер, 1913; "Атлантида" П.Бенуа, 1919; "Аеліта" О.М.Толстого, 1922; "Маракатова безодня" А.Конан Дойля, 1929), або з "Антигоною" (трагедія В.Газенклевера, 1917; Ж.Кокто, 1922; Л.Стоянова, 1926; Б.Брехта, 1947; Ж.Ануя, 1943; П.Карваша, 1962). У зв'язку з воєнними потребами створено вел. кількість суч. **переробок** "Лісітрата". Другий спосіб поповнення кола ТСО — створення нов. на фольклор. основі. Так, бадьорим кроком увійшов у це коло бравий вояк Швейк. Третій спосіб — **сплетіння** нов. сюжетів з мотивів, що раніше не поєднувались.

ТСО переважно міжнарод., але можуть бути нац., що функціонують всередині нац. культури ("Кавказький бранець" О.Пушкіна, М.Лермонтова, Л.Толстого; "Роксоляна" О.Назарука, П.Загребельного, Л.Забашти). Якщо сюжет-образний матеріал почерпнутий зі своєї нац. традиції, то тв., що виникли на цій основі, переважно присвячені нац. проблематиці, відображають актуальні аспекти життя своєї країни. У романт. драматургії ХІХ ст. яскравими прикладами можуть слугувати "Балладіна", "Лілла Венета", "Кракус" Ю.Словацького, що беруть початок від польс. передіст. переказів, або тетралогія "Кільце Нібелунгів" Р.Вагнера. Прикладами реаліст. прози можуть послугувати персонажі "Мертвих душ" і "Ревізора" М.Гоголя та в "Листах до тітоньки" М.Салтикова-Шchedріна. Тут гоголівські персонажі Сквознік-Дмухановський, Собакевич, Коробочка, Манілови і Ноздрьов діють у нов. предреформених обставинах. Сенса подібних внутр.-літ. перенесень звичайно

зрозумілий лише читачеві даної країни. Для читача з ін. країн необхідні пояснення. Суто внутр. спрямованості використання трад. матеріалу відповідає особлива специфічність нац. форми. Сюжет комедії Остапа Вишні "Запорожець за Дунаєм" взятий з однойменної опери С.Гулака-Артемовського. Як худож. засоби висміювання Вишня широко використовує укр. нар. пісні та клас. **романси**, популярні муз. номери з опери Гулака-Артемовського, **парафрази байок** Л.Глібова.

Дуже різноманітна частотність звернення до ТСО матеріалу (не до певного сюжету, а до трад. сюжеттики на загал) для різних літ. родів і видів. Висока вона в ліро-епіці (байка, **поема**, **балада**), у мал. оповідальних повчально-алегоричних тв. (притча, **аполог**, **парабола**, байка, **легенда**, **сучасний літературний апокриф** — А.Франс, К.Чапек) і в драматургії (алегорична **казка** і **феєрія** драм. перелицювання-алегорія — М.Фріш, В.Волошиновський, **мораліте** ХХ ст.). Чи не найчастіше — в **трагедії**.

Різна частотність використання ТСО для різних епох і напрямів. Дуже висока вона у класицизмі, майже така ж у **романтизмі** (при очевидній різниці кола сюжетів, що обираються і у яких ці сюжети розробляються. Не тільки окр. письменники, а також епохи і напрями мають певне коло ТСО). Мало трад. сюжетів у **реалізмі** ХІХ ст., майже нульова частотність — у **натуралізмі**. У ХХ ст. вона знову зростає, особливо в умовній драматургії. Звернення до чужих, запозичених ТСО — одна з найпомітніших особливостей умовної драматургії ХХ ст.

Чим менше сюжет пов'язаний з рідною нац. традицією, тим узагальненіше він сприймається. Найбільш узагальнено, звучать ант. сюжети. При використанні ТСО із історії, міфів, переказів нині існуючих народів досить часто виникають перегуки з нац. аспектом суч. соц.-філос. проблем (включаючи проблему нац. характеру). Це однаково стосується різних літ. напрямів і періодів. Показовий приклад — драми франц. письменника Ж.Жіроду. З од. боку — "Зігфрід": за мотивами нім. епосу, де зачіпається "нім. питання", з ін. боку — засновані на давн.-грец. матеріалі драми "Троянської війни не буде" або "Електра". Однак частіше при запозиченні сюжету з л-ри чужого суч. народу специфіка оригіналу послаблюється, він денационалізується. У різних літ. напрямках, у різних письменників, залежно від конкр. ід.-худож. завдань це здійснюється дуже по-різному. Наступний ступінь — повне перенесення трад. сюжетно-образного матеріалу в ін. нац. середовище з узагальненням його сприйняттям.

Важливою ознакою ТСО є усвідомлене сприйняття його митцем і реципієнтом як відомого, сталого ід.-худож. комплексу (структури). У процесі створення нов. тв. на трад. сюжет обов'язково є орієнтація на попередній зразок (зразки) і на оновлення традиції, що виступає в різній формі. Автор розраховує, що реципієнт зіставить нов. варіант зі ст., раніше відомим. Звідси впливає ще

одна ознака ТСО — маркованість, номінація, означеність, пряма автор. вказівка на трад. джерело. Маркованість здійснюється називанням ТСО у **заголовку** тв. **авторських приміток** (передмові) або тексті. Наявність таких естет. сигналів, ознака маркованості надзвичайно важлива в наук.-метод. значенні. Вона дозволяє відмежувати випадки звернення до ТСО від чисельних випадків чи то типол. подібності, чи то випадкових збігів, відділяє теорію ТСО від псевдонаук. **впливлогії**.

ТСО — особливий спосіб худож. відображення і перетворення дійсності. У всіх ін. випадках автор, безпосередньо ідучи від життєвого матеріалу, пропускає відображувані факти крізь призму свого бачення і розуміння світу. Враження від зовн. світу, пройшовши крізь призму автор. свідомості, дають у витворі мист-ва суб'єктивний образ об'єктивного світу. При використанні ТСО життєвий матеріал береться вже пропущеним крізь твор. призму традиції — фольклору, міфу, л-ри, іст. легенди. Вже створена раніше "друга дійсність", знову, ще раз проходить крізь автор. призму. Трансформується при оформленні явищ і проблем ін. доби.

Джерело **запозичення** звичайно відоме читачеві. У його свідомості співіснують **інваріант** (протосюжет) і його нов. варіант. Останній сприймається в постійному зіставленні з першоджерелом. У діалектичній єдності з відомістю фабули знаходиться відчуття її оновлення. Трад. сюжети викликають у читача або глядача звичні, абсолютно певні змістовні комплекси, ставлення та асоціації. Сприйняття виявляється в заздалегідь заданих, запропонованих обставинах. На цій основі можливо "запрограмувати" потрібні авторові враження, порівняння, **алюзії**, думки, а непотрібні — відключити.

Теорія ТСО має значення для розуміння спільності між наукою і мист-вом і в той же час для розуміння специфіки мист-ва. Коли витвори нар. фантазії дають початковий поштовх і наук. і худож. творчості, можна розрізнити два типи взаємовідносин науки і мист-ва. В одному випадку вони, розділившись, мають контакти і сходження. Міфол. і фольклор. фантастика переростає в наук. (тв. про голема та роботів). В ін. випадках такого переростання не відбувалося (Атлантида). Тут у науки і мист-ва один об'єкт, але різні підходи, мета та шляхи розробки. В окр. тв. у худож. тканину вплітались наук. елементи — суто наук. і езотеричні. Але справжній наук.-фантаст. розробки мотив Атлантиди не одержав.

ТСО дають яскраве згущення, концентроване втілення соц. і психолог. важливих типових загальнозначущих ситуацій та характерів, являють собою елементи пізнаної худож. шляхом об'єктив. істини і в цьому значенні можуть бути зіставлені з наук. формулами і законами. Згущеність, лаконічність і заг-відомість ТСО дозволяють вкладати в тв. вел. ідейний зміст, а також переключують увагу реципієнта з фабульної

напруженості на аналіз того, що відбувається. ТСО добре показують і різницю між мист-вом і наукою. У науці попередні істини і закони є базою для розвитку нов., котрі або відхиляють, або настільки поглинають старі, що ті зберігають лише іст.-наук. значення. У мист-ві худож. пізнання має неослабне значення. Ця думка висловлена Ж.Б.Дюбо у "Критичних роздумах про поезію та малярство" (1719). Явища мист-ва цінні не тільки узагальненням даного іст. досвіду — в ін. іст. умовах вони знову набувають актуальності. У цьому проявляється багатозначність мист-ва — друга відмінність від науки (її закони чим більш істинні, тим більш однозначні). В ТСО багатозначущість мист-ва чітко помітна. Кожна доба прочитує їх по-своєму. ТСО не тільки допускають різноманітні, відповідні до епохи, розуміння, тлумачення, але й одержують якісно нові ідейні наповнення. (Образ Дон Кіхота, надзвичайно різноманітно інтерпретований прозаїками, драматургами, поетами, критиками і літ.-знавцями). Змістове згущення буває таким вел., що самі слова Прометей, Адам і Єва, Дон Кіхот, Гамлет, Фауст, Швейк, роботи, саламандри, тощо несуть соц.-філос. значення, стали за суттю поняттями, з приводу яких можливі суперечки та дискусії. Трад. образи породжують нові поняття та відповідні прозивні уявлення, як-то: гамлетизм, **дон-кіхотство**, кіхотизм, швейківщина, роботизація, синдром Мюнхгаузена, едіпів комплекс тощо. Зіткнення думок навколо подібних образів не припиняється власне в силу їх багатозначущості. Трактують трад. матеріалу можуть виходити за рамки протобразу або протосюжету, можуть бути протилежні початковій ідейній позиції концепції. Але у всіх випадках вони закладені в протосюжеті. Маючи виключно ємність, так би мовити алгебраїчність, ТСО є діалектичною єдністю вічного, незмінно важливого і гостросуч. Науковість, пізнання, алгебраїчність трад. сюжетно-образних первнів надають тв., де вони використовуються, особливої доказовості.

Анатолій Волков

ТРАДИЦІЯ І НОВАТОРСТВО в л-рі (від лат. *traditio* — передача, переказ) — поняття, що характеризують спадкоємність і оновлення в літ. процесі, діалектику успадкованого і новотвореного.

Т. в широкому розумінні — груповий досвід, виражений в соц. організованих стереотипах (Е.Маркарян). Формування Т. спричинене, зокрема, циклічність життя людини, родини, роду, а також природних і трудових процесів.

З філос.-гносеологічного погляду, зрілість, розробленість традиції зумовлює якісний стрибок, перехід у нов. стан, що, по суті, є новаторством. Останнє ж у свою чергу незрідка базується на деяких відкинутих, не зрозумілих до пори до часу або забутих теоріях ("нове є добре забуте старе"). Інакше кажучи, Т. і н. слід розглядати не як бінарну опозицію, а як два тісно пов'язаних, взаємообумовлених аспекти процесу розвитку,

хоча питома вага кожного з них варіюється залежно від конкретно-іст. умов та змісту епохи.

У комунікативному плані Т. — механізм, тобто засоби та форми збереження, передавання та успадкування інформації. Кожний комунікативний акт в найузагальненішому (типол.) розумінні демонструє співвідношення, в якому об'єктивне — це Т., а суб'єктивна частка інформації міститься в Н. Вислід кожного комунікативного акту має об'єктивно-суб'єктивний характер сприйнятої інформації, який у наступному комунікативному акті в повному об'ємі набуває статусу об'єктивності стосовно сприймаючої індивідуальної свідомості, ментальності етносу, контексту (картини світу) епохи тощо. Треба теж зважати й на те, що мова Т. може змінюватись не тільки відповідно до нормальних змін структури сусп. свідомості. Інколи вона може бути деформованою ідеологічними, рел. та ін. штучно створеними чинниками. В таких випадках існують дві мови: істинна та хибна (нар. та офіційна).

Першою іст. моделлю співвідношення Т. і Н. є фольклор і л-ра. Вони виконують однакову функцію — образне пізнання дійсності. Відмінність полягає в тому, що л-ра — це форма писемного словесного мистецтва, і в ньому полягає її комунікативна специфіка.

Поступове звільнення від заг. впливу породжувало Т. з домінуючим індивідуальним началом. Це відбувалося тоді, коли худож. мова колективної традиції зруйнувалася, а її деякі елементи могли бути замінені нов., златними передавати індивідуальні повідомлення, але такі, що відповідають колективним потребам. Свійкість фольклор. і літ. традиції пояснюється природою свідомості, що лежить у їх основі. Колективна традиція стійкіша, її мова змінюється відповідно до зміни у свідомості колективу, що відбувається набагато повільніше, ніж у свідомості індивіда.

Мова мист-ва, вироблена протягом довгого часу, має свої норми, які виражаються в традиціях. Напр., такі норми, як рід, вид, жанр, напрям і т. д. виражають характер співвідношення Т. і Н. Порушення правил є безумовно основою розвитку.

В усній Т. словесного мист-ва кожний реципієнт-інформатор міг впливати на текст. Тобто ризик інтерпретації об'єктивної частки інформації є дуже великим. Тому код мови повідомлення обов'язково повинен був відповідати кодові мови традиції. Для цього й існувала жорстка регламентація мови. Вірогідністю відхилення від істинності інформації при цьому зводилась до мінімуму.

Така жорсткість мови традиції була притаманною не тільки усній нар. творчості. Вона значною мірою визначала і л-ру Сер.-віччя, яке було просякнуте "одним стилетвірним началом, що складало **стиль епохи**" (Д.Ліхачов) (авторство, канонізація тексту, більша самостійність твор. індивідуальної волі тощо).

З виникненням писемності удосконалився засіб передавання зв'язку між Т. і Н. Зміна типу

комунікації (з усної на писемну) вносить зміни в структуру мови традиції. Часто літ. традиція пов'язана з виділенням завдяки писемності індивідуальної свідомості із колективної.

На худож. творчість, напр., зафіксовану письмово, в перші століття її існування сильно впливала фольклор. Т. Цей анонімний період в історії л-ри яскраво демонструє домінуючу роль колективного досвіду худож. освоєння дійсності. Вже зруйнувався механізм контактної комунікації. Творець звільнився від безпосереднього впливу аудиторії (співтворчості), а мова колективної творчості продовжувала впливати на л-ру (С.Аверінцев).

Літ. повідомлення не підкорене такій жорсткій структурі мови, як фольклорне. І все ж збереження пізнавальних (трад.) ознак основи мови повідомлення — головне.

Ця тенденція цілком відчутно простежується в розвитку мист-ва і л-ри. В давн. л-рах (Єгипет, Месопотамія, грец. архаїка) майже неподільно панувала традиція. Інноваційні елементи були вельми незначними і естет. неусвідомленими, вони були зумовлені радше позаліт. чинниками — рел., політ., етич. потребами, етнопсихол. формантами свідомості давн. людини — звідси сталість жанр. структур давн. л-ри: міфи, казки, звеличення богів та правителів, всілякі повчання тощо. Та ж тенденція спостерігається в л-рах Сх., де Т. домінувала аж до сер. XIX ст.

Елементи Н. починають відігравати значну роль в клас. мист-ві Давн. Греції, коли відбувається диференціація міфології, науки, філософії, мист-ва, формуються нові жанри (трагедія, комедія, лір. поезія, наук. та філос. трактат), зароджується усвідомлення автор. "я" митця. Важливим стимулом Н. було взаємопроникнення, взаємозбагачення культур в епоху гелленізму, коли злиття елементів рим., єгип., бл.-сх. мист-ва і л-ри дали потужний поштовх їх розвитку.

Епоха європ. Сер.-віччя також характеризується домінуванням Т., яка заснована на христ. цінностях, що не виключає звичайно, значного розвитку мист-тв, зокрема, архітектури, іконографії, л-ри. Н. в цей період було певною мірою неусвідомленим, воно визначалося екстраліт. факторами. Так, виникнення нов. жанрів (наш. **героїчний епос**, **лицарський роман**, куртуазна лірика) було зумовлене розвитком феодалних відносин, рел. війнами, хрестовими походами, контактами та запозиченнями з культури Бл. Сх. Типовим зразком консервації традиції стала **візантійська література** та культура.

Складним конгломератом Т. і Н. було мист-во **Відродження і класицизм XVII-XVIII ст.** В цей час уперше відбувається естет. усвідомлене повернення до ант. традиції, виникає своєрідний синтез дохрист. і христ. елементів культури, що приводить до принципово нов. якості. І все ж мист-во Відродження і класицизму несуть відбиток традиції, сам принцип авторства, творч. інди-

відуальності підпорядкований наслідуванню **канону**, правилам. Маярї, різьбярї та письменники використовують заг. сюжети, мотиви, образи (як ант., так і сер-вічні, як міфол., так і іст. та літ.). Образ Андромахи приваблює Ж.Расїна і Л.Катенїна; до історїї Гамлета звертаються Саксон Грамматик, В.Шекспїр, О.Сумароков; Дон Жуана трактують Байок Езопа, Федра Ж.-Б.Мольєр; Сїда — Гїльєн де Кастро і П. де Корнель; Фауста — К.Марло і Й.В.Гьоте, романтики та модерністи; Жанну д'Арк — Ж.Шаплен і Вольтєр; подїбні сюжети байок Езопа, Федра Ж. де Лафонтєна, І.Крилова, Л.Гїлїова, численнї переробки "Енеїди" — П.Скаррон, М.Осипов, І.Котляревський.

Н. починає домінувати в мист-ві та л-рі з 2-ої пол. ХVІІІ ст.; так, сентименталїсти роблять естет. значущою сферою приватне буття людини, а романтики на поч. ХІХ ст. проголосили оригїнальнїсть, творчу індивідуальнїсть найбїльш важливим принципом мист-ва. В подальшому роль Н. безперервно зростає, досягнувши апогею в модернізмі, де новашї часом стають самодостатнїми (футуризм). З ін. боку, безперечно домінування Н. в мист-ві ХІХ-ХХ ст. викликає нерїдко зворотну реакцію, прагнення повернення до традицій (неоромантизм, неокласцизм, постмодернізм).

Складна діалектика Т. і Н. проявляється також на внутр-літ. рівнї, зокрема, в закономірностях зміни літ. напрямів та стилів. Тут спостерігається своєрїдне чергування Т. і Н., в кожному нов. напрямї присутнє заперечення попереднього і використаннє елементів ще бїльш раннього: мист-во **Вїдродження і класицизму** побудовані на звертаннї до пригнїченого в Сер. вікї ант. мист-ва; **бароко**, відкидаючи розрїпаченнїсть Ренесансу, повертається певною мїрою до сер-віч. спіритуалїзму; сентименталїсти заперечують раціоналізм класицизму і звертаються до нац. своєрїдностї л-ри Сер. віків; реалїзм ХІХ ст., відштовхуючись в деяких суттєвих положеннях від **романтизму**, надихається раціональними конструкціями просвітителів; модерністи заперечують життєполїбнїсть ренесансного мист-ва і звертаються до умовностї сер-віч. мист-ва тощо. Однак кожного разу повернення відбувалося на нов., вищому рівнї, в чому, власне, і полягало Н.

Зв'язок Т. і Н. простежується в межах окр. літ. напрямів та стилів. Так, у Ренесансі не просто повторєна античнїсть: вона збагачєна христ. спіритуалїзмом. У класицизмі звернення до ант. сюжетів і образів супроводжується їх переусвідомленням відповідно до реалїї ХVІІ-ХVІІІ ст., пафос і патетика класицистського стилю використовуються для апологїї нових іст. і політ. явищ. Заїкавлення романтиків Сер. віками і фольклором сполучається з новаторським трактуванням людської душі та філос. переусвідомленням казк-фантастичної сер-віч. мист-ва. **Реалїзм** ХІХ ст., запозичуючи у просвітницької л-ри точнїсть деталей та ґрунтовнїсть описів, глибоше проникає в рушїйні стимули соц. поведінки людини. Образотвор. мист-во кїн. ХІХ-ХХ ст.,

новаторськи використовує умовнїсть сер-віч. малярства та наївнїсть, примітивїзм первїсного малюнку. Відповідно літ. модернізм часто "ґрас" з трад. стилями, нерїдко підкрєслєно чужими та архаїчними.

Суттєві також ідейно-тематичнї і поет. прїоритети у функціонуваннї Т. В змістовному відношеннї Т. може втілюватися в наслідуванні: 1) ант.-класицистської спадщини; 2) нар. фольклор. стихїї; 3) реалїст.-натуралїстичної тенденції; 4) фантаст.-символїчних принципів.

Т. може проявлятися також у прихильностї до канонів (рел. мист-во Сер-вічя, класицизм) та сталих жанр. форм (трагедїя, ода, сонет); а також у наслідуванні будь-якого одного автора (В.Шекспїра, Мольєра, Гьоте, Л.Толстого, Т.Шевченка).

Нарештї, можна говорити про Т. нац. л-ри: раціоналізм і відвертїсть франц. л-ри, експресивнїсть та містичнїсть нїм. л-ри, ексцентричнїсть англ., моралїзаторський характер рос., патрїархальнїй — укр. л-ри ХІХ ст. тощо (**Хуторянство**).

У формальному відношеннї Т. втілюється у виглядї **алюзїї, ремїсищеннїї, перекладу, адаптації, переробки, впливу, імітації (наслідування), стилїзації, епігонства**. Суттєвими є також власнє стильовї традиції: пафос і суворїсть класицистського стилю, ясскравнїсть, багатослівнїсть романтик., науковїсть і точнїсть натуралїстично-реалїст., надмірнїсть, вишуканнїсть і витонченнїсть стилю бароко та рококо, контрастнїсть і різкїсть експресїонїстського, витонченнїсть і фрагментарнїсть імпресїонїстичного стилю.

З ін. боку, Н. має свої прїоритети та особливостї. По-перше, на відміну від Т., яка переважно має колективно-ґруповий характер і чїтко виражену нац. своєрїднїсть, Н. — наднац., космополїтична і втілюється на особистому рівнї. По-друге, важливу роль в інноваційних процесах в мист-ві та л-рі кїн. ХІХ-ХХ ст. відіграє заг. цивілізаційний прогрес, лавиноподїбно зростаючий потїк інформації, досягнення у філософїї, науцї, технїцї (винахід фотографїї сприяв трансформациї образотворч. мистецтва, новї засоби транспорту і зв'язку надихнули футуристів, кїнематографїчні засоби вплинули на л-ру тощо). Відповідно в мист-ві і л-рі ХХ ст. калейдоскопїчно швидко з'являються і змінюють одне одного рїзні напрями та течїї: кубїзм, **футуризм, експресїонїзм, абстракціонїзм, сюрреалїзм, поп-арт, поетизм, імажизм, "новий роман", драма абсурду, постмодернізм, соц.-арт, концептуалїзм, метафоризм** тощо. В змістовому відношеннї зникають всїлякї табу, естет. сфера розширюється за рахунок проникнення в області підсвідомостї, інтуїції, інстинкту, парапсихологїї. В жанр. системї домінують ґнучкі та рухливї жанри (роман, новела, оповідання), а також поліфункціональнї жанр. зрощення (інтелектуальна драма, філос. лірика, лїр. проза тощо). В поетичнї з'являються новї худож. засоби, поняття та стильовї рїшення: **потїк**

свідомостї, колаж, монтаж, підтекст, часовї зміщення та накладання, магїчна реальнїсть, логїка абсурду, віртуальнїсть, мета-метафоризм і т.п.

Однак, при всьому багатствї худож. новацій у ХХ ст., бїльша частина їх так чи інакше базується на трансформованїй та переусвідомленїї Т., позаяк гармонїя Т. і Н. є необхідною умовою плїдного розвитку мист-ва та л-ри.

Ігор Зварич,

Юрїй Попов,

Елеонора Соловей-Гончарик

ТРАНЗИТОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНА (від лат. *transitus* — проходження, перехід) — галузь літ.-знавства спрямована на вивченнє і систематизацію тих літ. і навкололїт. явищ, котрї виникають, або набувають ознак трансгресивностї у періодї іст. (також метаїст.) зсувів у культ. ґешталтї. Епістемологїчне визначеннє дисциплїнарного формату Т.л. забезпечується тим типом уявлення про культуру, при якому її звично розглядати як складно організоване ціле, формоване двома типами різноспрямованих процесів: 1) креативним (творчим, демїургїчним), 2) структуротвірним (впорядковуючим, нормативуючим, традиціоналїзуючим). Основна функція Т.л. в межах інтерференції цих векторів: визначеннє перелїку і явищного наповнення феноменологїчного спектру змін, змішень і трансгресивних "вибухів" як у фрагментах текстового знання, так і у комунїкативних культурницьких практиках літ.-центричного спрямування (зокрема, зміни у способах мист. висловлювання, комунїкативних і знакових кордонах дискурсивних конвенцій). Позаяк ці зміни і зміщення пов'язані із трансформациями у сусп. середовищї і сферї техносу, Т.л. долучає до предмету досліджень межово широкї терени навкололїт. і культ. рефлексїї. Одною із базових проблем Т.л. є "проблема розуміннє" сприйнята як межово плуралїстична відкритїсть коннотаций і запитальностї навколо дихотомїї "наявне — можливе". Криза відповідностї фундаментальних категорїй і "ядерних структур" позитивїстського усвідомлення буття у філос. доктринах ХХ ст. актуалїзує Т.л. як "методологїчну машину" для вивченнє виникнення "нового" у корпусї літ. і літ.-центричних практик. Дискурсивною основою (метакритикою) для функціонування такої методологїчної машини може бути застосований "метод деконструкції" в межах ситуації **постмодернізму**. У світ. л-рі кристалїзація транзитологїчного концепту пов'язана з іменами Ж.Батая, А.Бретона і Ж.Деррїди. В укр. літ.-знавствї заїкавлення Т.л. простежується з сер. 90-их. Воно ситуативно пов'язано з "постмодерністським надламом" у суч. укр. л-рі і ревізією присутніх в нїй трад. і неоромант. вартостей.

Володимир Єшкілев

ТРІОЛЕТ (італ. — "потрїйний") — тверда строфїчна форма, що складається з восьми рядків.

Є лише двї рими. 1-й вірш повторюється в четвертому та сьомому рядках, а другий у восьмому. Строфїчна формула Т.: АВААаВ АВ (варіанти АВААаВ, АВВАаВ...). Скрїплюючи текст "кїльцями", повторї позначають лейтмотив та підкрєслюють композиційну завершеннїсть.

Походження Т., як і ін. твердих строфїчних форм (**рондель, рондо, секстина, сонет**) вчєні пов'язують з сер-вічн. плясовою піснею ром. народів, з характерним для неї чергуванням строф та приспївів. Пізнїше в процесї олітературення цїєї пісні у ст.-франц. поезїї, зокрема, у прованс. **трубадурів** ХІІ ст., кїлькїсть строф та приспївів, а також їх рядковий обсяг скорочувалися і вже в кїнцї ХV ст. Т. набуває свого канонїчного вигляду.

Як сер-віч. форма Т. у ренесансу добу майже не вживається, а потїм разом з ін. ром. твердимї строфами відроджується у лірицї **бароко і рококо** (перш за все як "вірш на випадок"). Зверталися до Т. і класицисти. У романтиків, які переважно орієнтувалися на італ., а не на франц. традицію, Т. не користувався повагою, а от у символїстів набуває виняткової популярностї. Не зник Т. і нинї.

Форма Т. була впровадєна в ст.-франц. поезїї для лїр., часом сатирич. тв. або "віршів на випадок". Серед авторів Т. — Ж. де Раншен (ХVІІ ст.), Т. де Банвїль, А.Доде (ХІХ ст.). Окр. зразки Т. з'являються в герм. і слов'ян. л-рах у ХVІІІ ст.: нїм. поет Ф. фон Гагендорн ("Першїй травень"); рос. переклад М.Муравїова, Т. Ж. де Раншена. Але закорїнюється Т. у герман. і слов'ян. літ. зонах у добу **романтизму**, коли відбувається процес наслідування-засвоєння італо-франц. вірш. технїки. Т. писали в Нїмеччинї — Й.В.Гьоте, А.В.Шлегель, Ф.Рюккерт, граф А. Платєн, А. Шамїссо, Е.Гейбель, С.Гермлін; в Англії — В.Є.Генлі; у Польшї — С.Гошїнський, Т.Зан, А.Мїцкевич; у Словенїї — Ф.Прешерн; у Росїї — М.Карамзїн, А.Дельвїг, О.Кольцов, І.Бунїн. Найактивнїший інтерес до Т. рос. поезїя виявила на поч. ХХ ст. (кн. Т. Ф.Сологуба та Т. І.Рукавішнїкова, В.Брюсова, К.Бальмонта, І.Северїяїна та ін.).

В укр. л-ру Т. увїв 1831 О.Бодяїнський, проте справжнє пошїнування цїєї строфїчної форми відбулося в контекстї становлення поезїї модернізму в кїн. ХІХ — на поч. ХХ ст. (І.Франко, М.Воронїй, А.Казка). Це стосується також білор. поезїї:

Я склалу вам трїолет Ты быу, як месяц, адзїнокі:

Про поета і амура Самотна жыу, самотна умер.

На старїй-старїй сюжет, Хоць свет і людны, і шырокї, —

Я склалу вам трїолет Ты быу, як месяц, адзїнокі.

На сюжет: амур-поет, Красу, і светласць, і прастор

Фонем будє нам натура... Шукаю — і, ад усіх далекї,

Я склалу вам трїолет Ты быу, як месяц, адзїнокі:

Про поета і амура: Самотна жыу, самотна умер.

(М.Воронїй)

(М.Богданович)

В суч. укр. поезїї автором Т. є В.Мордань. На його тексти композитор О.Костїн написав камерну кантату "Трїолети" (1985).

Для Т. переважно характернїй усталений вірш. розмїр. У франц. і поль. л-рах Т. пишеться

силабічним 8-складовиком, у сх.-слов'ян. — 4-стоповим ямбом, хоча зустрічається 4-стоповий хорей із збереженням альтернансу.

Інокли Т. використовується не як тверда вірш. форма, а як строфа для написання більших тв.: вірші К. Фофанова "Бджола і троянда", вірм. поета Н. Зар'яна "Двадцять шости комісарам"; поеми Доде "Les prunes" та Северяніна "Принцеса Мімоза".

Борис Іванюк

ТРОПАР — коротка правосл. церк. пісня, може бути строфа у вел. пісні. Т. звалися найдавні. з відомих візант. церк. пісень, які під час служіння ставилися між **псалмами** та ін. бібл. текстами або співалися наприкінці служби, вірогідно з IV ст. Виник Т. на змішаному ґрунті грец. та бл.-сх. культур і у V ст. переріс в особливий мелопоет. жанр. Т., які з X ст. вже зветься стихіями, — це муз.-поет. імпровізації на бібл. сюжети або тексти рел.-дидактичного характеру. Ці імпровізації виконувалися між основними віршами молитов-псалмів і складалися у вел. цілісну композицію. Т. створювалися у нар. ладах і за мелодійним складом наближалися до світської нар. музики. Притаманне візант. стилю прагнення до пишної монументальності спричинило перехід Т. до церк. богослужіння. Орнаментальне оздоблення мелодії, умисна складність **композиції** та широчінь Т. відповідали худож. смакові державних та церк. володарів. Вважається, що одним з авторів Т. був імператор Юстиніан. Т. гол., якщо не єдиний вид візант. гімнографії у ранньому періоді. Оскільки Т. був живим мист.-вом нар. походження, навколо його проникнення до монастирського співу розпочалася гостра боротьба. Дехто з церковників почув у Т. голоси з мирського життя народу, які виступали проти чернечої схими та містики. Близькими до Т. за емоційним стилем та інтонаційними джерелами, вірогідно, були численні пісні нар. складу, які виникли у зв'язку з еретичними рухами в правосл. церкві. Вони відбивали обурення народу державним та духовним утиском. Так, відомий ересіарх Арій створив багато пісень, через які звертався до простого люду. Церква викориняла ці "аріанські співи".

Згодом термін Т. залишився як заг. назва для короткої правосл. церк. пісні, присвяченої служби або якомусь церк. акту. Залежно від теми Т. отримували спеціальну назву (напр., Богородичний Т.). Віддавна слово Т. використовувалося як назва **строфи** у вел. поет. композиції, передусім у **скондаку**, а іноді й у **каноні**. Як строфа у каноні та самостійна пісня був популярний у серб. сервіч. поезії (srbljak).

Після остаточного оформлення літургії з IX-XI ст. оригінальна тропарна творчість завмерла.

Валерій Лавренюк

ТРУБАДУР (прованс. *troubadur*) — прованс. синтетичний митець: автор тексту, музики та виконавець власної пісні. Т. діяли в XI-XIII ст. при

феодалних дворах. Походили з різних сусп. верств: переважно з можновладців, але також з лицарів, мішан, монахів. Були й Т.-жінки. Т. — перші світські автори, що володіли нотною грамотою. Збереглося 264 пісні з нотним записом. Інокли доручали виконання своїх пісень **жонглерам** або **менестрелям**. Започаткування традиції Т. пов'язано з ім'ям аквітанського кн. Гійома IX. Серед найвідоміших — Бернар де Вентадур, барон Бертран де Борн, Арнаут Даниель, Маркабрю. Пісні Т. найбільше були присвячені оспівуванню прекрасної дами, що доходило до містично-рел. обожнення, земних радощів, героїки хрестових походів. Також складалися сатир. вірші. Поет. техніка була дуже вишукана: образність, стилістика, віршування (більше як 900 вірш розмірів). Жанри трубадурської поезії — **канціона**, **пасторела**, **сирвента**, **тенсона**. Творчість Т. значно вплинула на пізнішу поезію (Данте Аліґ'єрі, Ф.Петрарка).

Л.л. та образи Т. (менестрелів, **міннезігерів**) надихали багатьох майстрів л-ри та музики: **мелодрама** ісп. письменника А.Г.Гутьєррес "Трубадур" (1836), на основі цього тв. — італ. лібрето С.Кальмарано й відповідно опера "Трубадур" (1853) Дж.Верді; поезії Е.Ростана, англ. прерафаелітів; Т.С.Еліота, Е.Л.Паунда, прованс. **романс** А.Майкова "Менестрель" (1872), муз. **балада** на цей текст А.Аренського; поет. драма О.Блока "Троянда і хрест" (1913). На нм. ґрунті значного поширення набули **легенди** про лицаря-співця Таннгойзера: опера Р.Вагнера "Таннгойзер" (1845); балада Г.Гайне "Таннгойзер" (1851); мотиви цієї легенди присутні в алегоричному тлумаченні в романі Т.Манна "Чарівна гора" (1924).

Див.: **Лицарська лірика**, **Трувер**.

Анатолій Волков

ТРУВЕР — (від франц. *trouver* — шукати, знаходити, вигадувати, від лат. *tropare* — складати мелодію, вигадувати) — лір. поет в XII та XIII ст., який писав мовою Пн. Франції, т.зв. мовою "д'ойль". Поезія Т. широко використовувала фольклор. традиції, відрізнялася простотою метрики та римування. В той же час відчутний вплив **трубадурів** в поезії Т. на вибір тематики, висвітлення концепції кохання, визначення поет. майстерності авторів. Осн. жанри Т. — **альба**, **балада**, **пісня** (*chanson*), **тенсона**, партімена. На відміну від прованс. лірики поезія Т. більш раціоналістична, розсудлива. Чимало Т. започатковували **лицарський роман**, найвидатнішими авторами якого були Кретьєн де Труа (XII ст.), Готьє д'Аррас (XII ст.), Рауль де Уденк (XIII ст.), Жан Боделъ (XII ст.), Олфруа де Батар (XIII ст.) та ін. Серед авторів лицарського роману були представники всіх прошарків, від ремісників (Колен Мюзе, 1-а пол. XIII ст.) до короля (Тібо Шампанський 1-а пол. XIII ст.).

Людмила Сердюк

УКРАЇНСЬКА ШКОЛА В АВСТРІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ — умовне означення для групи австр. письменників, що переважно були вихідцями з колишніх сх. провінцій Австро-Угорської монархії — Буковини й Галичини або деякий час проживали там і в своїх тв. відображали укр. тематику. Назва утворена за аналогією з такими поняттями, як "укр. школа в поль. л-рі" або "укр. школа в рос. л-рі" і принагідно вживається дослідниками як в Україні (Я.Погребеник, Г.Гуць), так і в діаспорі (А.-Г.Горбач), хоча, строго кажучи, дане явище позбавлене ознак літ. **школи**: в ньому відсутні такі детермінанти, як безпосередня ідейно-худож. близькість чи програмово-естет. єдність учасників. Окрім територіальних з такими чинниками, на основі яких визначається приналежність австр. авторів до У.ш., можна назвати ще такий момент, як наднац. етнічно-культ. синкретична ідея, котра, на думку італ. гуманіста К.Магіса, була особливо прикметною для л-ри, що виникла на сх. землях імперії і яку він пов'язує з поняттям **габсбурзького міфу** — уявлення про добу Франца-Йосифа як про "золотий вік" Дунайської монархії, коли все в ній було ще стабільним, гуманним і гармонійним ("Габсбурзький міф в австр. л-рі"). Гетероетнічний склад населення "коронних земель" немовби відзеркалював демографічну картину самого Відня, який не випадково називали "плавильним тиглем" народів і націй. Отож саме ці території втілювали — поряд зі столицею — справжній дух "австрійськості" і утворювали специфічно-австр. культ. зону, типовими складниками якої тут були нім., євр. та слов'ян. (на Буковині ще й ром.) елементи. Чіткі критеріїв приналежності того чи ін. австр. письменника до У.ш. не вироблено, а тому до неї, як правило, зараховують майже всіх авторів, творчість яких тою чи ін. мірою пов'язана з укр. проблематикою, незалежно від худож.-естет. вартості їхніх тв. Часовий діапазон цієї л-ри сягає від сер. XIX ст. до 2-ї світ. війни (хоча окремі її "ретроспекції" зустрічаються й у наші дні) і включає в себе не тільки оригінальні тв. (переважно епіч. жанрів), але й **переклади**, **переспіви**, **адаптації** тощо).

Першими представниками У.ш. можна вважати австр. письменників Буковини, яка швидше і інтенсивніше, ніж Сх. Галичина, була інтегрована в заг.культ. процес Габсбурзької держави, позаяк стала її складовою частиною вже 1775 (Царгородська конвенція, згідно з якою тур. уряд визнав прилучення Буковини до Австрії), в той час як Сх. Галичина увійшла туди на правах "королівства Галичини й Володимирії" після третього поділу Польщі (1797), і в ній трад. ролю серйозної противаги цьому процесові відігравав поль. вплив. Окрілені ідеями революції 1848 нім.-мов. літератори Буковини розгорнули тут активну діяльність. Вони засновували й редагували в Чернівцях нім. часописи, випускали літ. альманахи, в яких з демократичних позицій відстоювали права нац. меншин, пропагували їхній фольклор, мист.-во

й л-ру. З Буковиною пов'язані найплідніші роки творч. діяльності вихідця з Моравії Е.Р.Нойбауера (1828-1890), який тривалий час працював у Чернівцях професором гімназії й редактором газети "Буковина". Його зб. віршів "Пісні з Буковини" (1855) позначена тонким проникненням у світ буковинської природи, любовним відтворенням її образів і форм. Поет збирав буковинські нар. легенди, напр., про відважного опришка Юрія Гінду, на основі яких Ю.Фелькович, що перебував з Нойбауером у дружніх стосунках, створив відомі **балади** "Юрій Гінда" та "Шипітські берези". Своєю кн. "Буковинські оповідання" (1868) Нойбауер чи не вперше познайомив нім.-мов. громадськість з самобутньою нар. творчістю буковинських українців. Уродженця Сучави Л.А.Сіміґіновича-Штауфе (1832-1897), який по батьківській лінії був українцем, вважають першим "автохтонним" нім.-мов. поетом Буковини. Він закінчив гімназію в Чернівцях та ун-т у Відні, співробітничав у багатьох вієнських часописах, оприлюднив там низку **оповідань**, **новел**, репортажів, театр. та літ. рецензій. Викаладаючи, як і Нойбауер, у чернівецьких гімназіях, видавав тут ж. "Сімейні листки". У зб. віршів "Вітання з Нижньої Австрії" (1855) змальовує буковинські краєвиди, оспівує природу укр. Карпат. Зі зразками буковинського фольклору знайомлять його кн. "Буковинські народні легенди" (1885) та "Малоросійські народні пісні" (1888).

Австр. літератори Буковини вперше познайомили нім.-мов. читача з творчістю Т.Шевченка. У виданій 1870 в Чернівцях кн. "Тарас Григорович Шевченко, малоросійський поет", що складається з критико-біографічного нарису й 14 вільних **переспівів** поезій Кобзаря, тіролець Й.Г.Обріет (1843-1901) видав шану укр. генію, а уродженець Жешува В.Умлауф фон Франквель (1836-1887) зробив на поч. 1880-х рр. перші адекватні **переклади** його творів ("До Основ'яненка", "Кавказ"). Ці традиції продовжив відомий письменник, син євр. повітового лікаря з Чорткова, який закінчив гімназію в Чернівцях, К.Е.Француз (1848-1904), автор численних репортажів, оповідань і романів зі сх.-європ. життя. Літ. славу йому здобули вже кн. дорожніх вражень, об'єднаних під назвою "З напів-Азії" (3 т., 1876-1888), де він вмістив низку **нарисів** про укр. л-ру ("Народна пісня малоросів", "Література малоросів", "Малоросійські поети", "Малороси та їх співець", "Тарас Шевченко"). Француз переклав також укр. нар. пісні, а в оповіданнях "Повстання в Воловцях", "Староста з Біли", "Німіий" та ін. колоритно і з симпатією змальовує образи укр. селян. Його роман "Боротьба за своє право" (1881, в укр. перекладі "За правду") зображає нац. визвольну боротьбу галицького селянства проти поль. магнатів. Гол. герой тв. Тарас Бараболя, ім'я якого підказане авторові гоголівським Тарасом Бульбою, випробувавши всі законні шляхи, добитися справедливості, стає нар. месником, подібно до шпілерівського Карла Моора або до

кляйстівського Міхаеля Кольгааза. (До речі, цей роман став основою 5-актної драми М. Старицького "Юрко Довбиш" (1889), його ж було перероблено суч. австр. письменником О.М. Фонтаною під назвою "Чорний хрест біля ниви" (1952).

Неабиякий розголос в нім-мов. світі мали тв. "малоросійського Тургенєва" Л. Захер-Мазоха (1836-1895), уродження Львова, сина комісара галицької поліції. Дія більшості його тв. відбувається в Галичині, а основними героями є дрібні укр. шляхтичі, священники, селяни (повість "Дон-Жуан з Коломиї", 1864, роман "Новий Йов", 1878, оповідання "Саша і Сашко", "Василь Гимен", "Гайдамака", "Старий каштелян", у яких він змальовував їх як мудрих, розважних, волелюбних людей, сповнених глибокого благочестя, часом навіть своєрідного "стоїцизму" (як герой "Нового Йова" Теофіл Писаренко). Сам Захер-Мазох ототожнював себе з українцями (його мати походила з укр. роду), а в нарисі "Обжинки" прямо полемізував з поширеними уявленнями про галицьких селян як нібито ледачих, недбалих і схильних до пияцтва. "Без пересади можна сказати, — відзначає нім. україністка А.-Г. Горбач, — що в жодного нім-мов. автора немає у тв. з укр. тематики такого широкого вахляра укр. елементів, не заторкнено глибоко стільки сторінок з побуту, історії, релігії, політ. та соц. проблематики, не вкраплено так багачко укр. фольклору, як саме в Захер-Мазоха" ("Укр. тема в нім. л-рі").

Укр. тема знайшла високохудожнє втілення у творчості одного з найвидатніших австр. письменників ХХ ст. Йозефа Рота (1894-1939), уродження Бродів, який закінчив там клас. гімназію і студіював пізніше філософію та л-ру у Львові. Із кільканадцяти написаних ним романів добра половина так чи інакше пов'язана з Україною. Як і для Захер-Мазоха, Галичина стала для Рота тим духов. осередком, до якого він повсякчас ностальгійно повертався у своїх помислах, куди б його не закидала доля. "Він вважав себе європейцем і космополітом, і все-таки Галичина і погранична з нею Волинь є основною ареною його книг", — підкреслює нім. літ.-знавець І. Шюц ("Євреї в нім. л-рі"). Болісно переживши крах Дунайської монархії, описаний ним пізніше в романі "Гробниця капудинів" (1938), Рот на поч. 30-х рр. знайшов собі, як зазначає Д. Затонський, "літ. вітчизну". Нею стала Україна, і він знайшов її в самому собі, в своєму худож. відтворенні сх. світу. У цьому світі поряд з універсумом сх. євр. містечка (штетль), відомого нам з книг Шолом-Алейхеа чи полотен М. Шагала, постають зі сторінок його оповідань і романів барвисті картини життя українців (кн. репортажів "Безкінечна втеча" (1924), Романи "Йов" (1930), "Марш Радецького" (1932), "Тарабас, гість на цій землі" (1934), "Сповідь убивці" (1936), "Фальшивий тягарець" (1937), оповідання "Начальник станції Фальмараєр" (1937), "Левіафан" (1940) тощо). Ця "вибіркова" спорідненість Рота з Україною засвідчує глибоку

любов до укр. народу, права якого він мужньо обстоював у своїх тв. Скромніше місце в ряду австр. письменників У.ш., які і на загал у л-рі, посідає Роза Планнер-Петелін (справжнє ім'я Гелі Цеклер, (1900-1969), дочка австр. чиновника з Трієста, творчість якої також закорінена у втраченому світі "габсбурзького міфу" і просякнута рел. мотивами. Після заміжжя з сином галицького протестантського єпископа Паулем Цеклером вона жила тривалий час поблизу Станіслава (нині Івано-Франківськ). У виданих згодом в Німеччині романах "Свята стрічка" (1938) та "І все-таки земля цвіте" (1941), в основу яких покладено траг. історію галицького нім. села Брунненталь, вона правдиво описала життєвий уклад українців, показала їхнє прагнення до волі і незалежності, а в романі "Титинівський лікар" (1961), дія якого значною мірою розгортається в укр. Карпатах, доброзичливо, з любов'ю змальовує родину укр. священника Бойчука, відтворила побут і звичаї гуцулів.

Проведене в Галичині дитинство наклало значний відбиток і на творчість Манеса Шпербера (1905-1984), уродження Заболотова на Покутті, відомого романіста, психолога, блискучого політ. та літ. есеїста і полеміста, для якого світ євр. містечка також складає субстанціональну основу буття. У романі-трилогії "Наче сльоза в океані" (1961) та в автобіографічній кн. "Господні водоноси" (1974) він надзвичайно рельєфно зобразив стосунки євреїв та українців, які, незважаючи на різницю у віруваннях, завжди добре розуміли одні одних, нерідко ділили спільні скорботи і радощі і жили поряд як добрі сусіди. Шпербер любив укр. пісні, вони також уособлювали для нього той неповторний, навіки втрачений рай дитинства, з яким пов'язане відчуття затишку і захищеності від страшних буревіїв історії: "Сильніше, ніж мелодії наших євр. молитов чи хасидських гімнів, спів укр. селянок, коли я чую його з платівки, шоразу робить моє дитинство таким близьким мені, що безповоротне минуле на очах перетворюється у дійсність, ніби до нього знову відкривається дорога" ("Господні водоноси"). А в образі містечка Волини ("Наче сльоза в океані") письменник створює зворушливий портрет рідного Заболотова, в якому, як у магнічному кристалі, висвічує нужденна і горда, сумна і весела, трагічна і вільнолюбна багатонац. Галичина.

До У.ш. якоюсь мірою — хоча і з від'ємним знаком — примикає і творчість уродження Львова Ганса Вебера-Люткова (псевдонім Ганса Покорного, 1861-1931), який вивчав право та філософію у Львівському та Віденському ун-тах, тривалий час був суддею у Відні та Зальцбургу, а з виходом на пенсію повернувся в Галичину, де успадкував маєток. Дві книги його новел "Дрімачі душі" (1900) та "Чорна мадонна" (1901) мають спільний підзаголовок "Малоросійські історії". В них автор сповідує натуралістичні принципи зображення життя, орієнтуючись передусім на Е. Золя, і поєднує їх з детективно-кримінальними

фабулами, які в достатній кількості постачала йому кримінальна практика. Однак відмовившись від реалістичної типізації, Вебер-Лютков змальовує по суті патологічні випадки, які він підносить читачеві як характерні. Герої його новел ("Чорна мадонна", "Іван", "Дмитро", "Вітольд Мирський", "Настя") здійснюють жорстокі, безглузді, і психол. і худож. невмотивовані злочини, які пояснюються примітивністю їхньої природи, нерозвинутістю почуттів, а подекуди просто кретинізмом. Те, що він приписує ці властивості українцям, свідчить про певну соц. й нац. позицію автора, в світогляді якого поєдналися ідеї біологічного детермінізму та нім. шовінізму. Як справедливо зауважує поль. дослідниця М. Кланська, "укр. селянство виступає у тв. Вебера-Люткова як темна маса, яка далека від того, щоб розвинути в собі політ.-соц. свідомість. Вона не знає навіть найпростіших моральних норм сусп. життя" ("Галичина як проблемне поле німецькомов. прози 1846-1914 рр."). При порівнянні образів українців у тв. Вебера-Люткова з аналогічними образами представників У.ш. в австр. л-рі впадає в око їх явна тенденційність, продиктована поміщицькою свідомістю та австр.-імперськими поглядами автора.

Амбівалентне — хоч і не таке агресивне, а радше іронічне — ставлення до українців зустрінемо й у деяких тв. вихідця з Чернівців, надзвичайно плодовитого і талановитого письменника, чудового оповідача і стиліста Грегора фон Реццорі (нар. 1914), автора численних романів і публіцистичних кн., ареною яких нерідко виступає Буковина, котра часом втрачає свої конкретно-іст. обриси й перетворюється на умовний топос, у якому втілено екзистенційні риси життя народів пд.-сх. Європи від Балкан до Карпат і якому він дає вигадану назву "Магрібінія" ("Магрібінські історії" (1953), "1001 рік Магрібінії" (1967)). В романі "Горностаї з Чернополя" (1958), заголовок якого обігрує назву Чернівців і де відчутна не тільки полікультур. атмосфера, але й присутня дуже точна топографія міста, зображено новітнього Дон Кіхота — благородного офіцера-майора Тільді, який безуспішно намагається оборонити "честь" своєї родинки, легковажною дружини колишнього університетського професора "пані Любанарової". В автобіографічній кн. спогадів "Квіти в снігу" (1989), що складається з п'яти "портретів" (батька, матері, сестри тощо) Реццорі — не без симпатії й замилювання — змальовує колоритний образ своєї "дикої" неньки і "другої матері" гуцулки Кассандри, яка, однак, зображена майже первісною істотою, що керується у всьому лише правічними інстинктами. А в репортажі "Повернення в Чернополь" (1991) автор показує сьогочасні Чернівці, де він прагне віднайти дух колишньої імперії, але скрізь натрапляє лише на "вульгарне зіслов'янення", яке, на його думку, навіки зруйнувало неповторний образ "маленького Відня".

Варто зазначити, що до У.ш. примикає й таке явище, як нім-мов. творчість тих зж.-укр.

письменників, які формувалися і жили в умовах королівсько-царської Австро-Угорщини і в силу об'єктивних причин почасті писали худож. й публіцистичні твори по-нім. (І. Франко, Ю. Фелькович, С. Воробкевич, Є. Ярошинська, О. Кобилянська та ін.).

У контексті естет. вагомшого худож. доробку укр. мовою їхня нім. спадщина має маргінальне значення, хоча даний феномен цікавий не просто як іст.-літ. факт, адже нім. поезії Фельковича, новели й **повісті** Кобилянської, оповідання, статті й переклади Франка, що публікувалися в австр. та нім. періодичних виданнях або й виходили окремими кн. (як, напр., "На Черемоші: Гудульські поезії" (Чернівці, 1882) Фельковича, "Малоросійські новели" (Мінден, 1901) Кобилянської) сприймалися свого часу читачами й критикою як самодостатні худож. явища тодішнього нім-мов. літ. процесу.

Т.ч., поняття У.ш. в австр. л-рі широке й багатоаспектне. Неважко помітити, що дана "школа" досить неоднорідна як за силою письменницьких обдарувань, так і за їхнім ставленням до укр. народу, його ментальності, історії, культури. Більша частина її представників проявляла неглибокий інтерес до життя українців як до одного з основних етносів сх. провінцій Габсбурзької монархії, його фольклору, побуту й звичаїв, намагалася показати іст. правдивий, позитивний образ українця, окреслюючи такі риси його характеру, як доброзичливість, працелюбність, благочестя, ненависть до гноблення, прагнення до волі й незалежності. Тому кращі тв. австр. письменників У.ш. заслуговують перекладу й видання в Україні.

Петро Рихло

УСКОЦЬКІ ПІСНІ - серб. нар. пісні, які оспівували борців проти тур. поневолювачів — ускоків. Це були мешканці прикордонних областей, куди вони крилися від турків. Осередками ускоцького руху були міста Бока Которська, Задар, Кліс, Сень та ін. Ускоки нагадують діяльністю та способом життя запорізьких козаків. З кінця XV ст. вони жили на землях, якими володіли Австрія та Венеція й перебували в них на службі, захищаючи кордони та здійснюючи напади на тур. володіння. Коли ж зазначені країни встановили зв'язки з Туреччиною, цей рух було припинено, а вождів ускоків страчено. Найпопулярнішим героєм У.п. був Іво Сенянин, прообразом якого постав воевода сеньських ускоків Іван Владкович, страчений згодом австр. владою. Пісні відбивають майже все його життя до трагічної загибелі. Тематично та худож. особливостями У.п. близькі до **гайдуцьких пісень** та **клефтських пісень**.

Валерій Лавренов

УСМІШКА — нау. своєрідний жанр сатир.-гумор. прози. Засновником цього нов. і неповторного явища не тільки в укр., а й у світ.

л-рі був Остап Вишня. У. виникла як синтез окр. елементів гумору: **оповідання** і **фейлетону**. Від гумору, оповідання вона взяла епіко-оповідальний характер іронії, від фейлетону — конкретність зображуваного об'єкта, іноді документальність основи, лаконічність, саркастичність оцінку негативних явищ. У. — двопланний (у розумінні наповнення) жанр, у якому позитивні явища все ж стосуються негативних, то оцінка тут однозначно сатири. Особливістю жанру є обов'язковість пейзажу, який часто виступає не формальним фоном, на тлі якого розгортаються події, а й бере участь у їх розвитку. У. Остапа Вишні поєднали в собі багато рис: синтез лірики й гумору, психологічність, нар-поет., первень оптимістичний **гумор** і гостровикривальну **сатиру**. Тематика тв. надзвичайно різнопланова: життя села ("Сільське господарство"), антирел. ("Діли небесні", "Чудака, їй-богу"), усмішки-портрети ("Олександр Довженко", "Мар'ян Крушельницький" та ін.). Найвищим досягненням у жанрі стали "Мисливські усмішки". Продовженням **трагедії** Остапа Вишні є У. В.Макивчука ("Юшка"), В.Ковалюка (**цикл** "Мисливські та рибальські сміховинки"), І.Немировича ("Рибалка рибалкою, але...") та ін.

У. як жанр надзвичайно гнучкий. Він може набувати зовн. форми ін. літ. жанрів, залишаючись усмішкою за своїм внутр. змістом. У. не набула такого розповсюдження, як сатирич.-гумор. оповідання, фейлетон чи **памфлет**. Тільки окр. письменники звертаються до цього іронічного жанру, слушно названого М.Рильським "лір. **поєзією в прозі**", для якого в композиційному плані характерне пейзажно-лір. обрамування низки коміч. епізодів, наявність лір. відступів та досить значне використання фольклору.

Юрій Гречанюк

УТИШАННЯ — жанр із прагматичною настановою на моральну перемогу над смертю або взагалі на моральну підтримку людини в трагічних ситуаціях її існування. Попри власне естет., У. має психотерапевтичне значення і є найбільш репрезентативним втіленням функції логотерапії.

До типових ознак У. відносяться звертання до адресата, в ролі якого може виступати сам автор, нагадування імен та доль відомих померлих, наявність **внутр. діалогу (солілоквиум)**, спрямованого на заспокоєння людської свідомості, збудженої, напр., реальністю смерті або думкою про неї, що пояснює, зокрема, виняткове значення цього жанру в стоїчній етиці, насамперед, давньогрец. ("Утішення до Полібія", "Утішення до Марції Сенеки). Нерідко мотив утішення, що є одним із трад. у світ. л-рі, стає жанроутворюючим складником: так, поряд зі вступом, похвалою та оплакуванням, він є частиною **епіцедеіуму** ("Жалобна пісня"), тобто жалобної **елегії**, і має назву **консоляціо (consolatio)**. Отже, може бути одним зі складників жанр. системи, пов'язаної з

темою смерті, разом із **епітафією**, **кенотафією**, **реквіємом**, **треном** та ін.

Виникнення жанру У. в європ. л-рі пов'язане з Давньою Грецією, в подальшому його історія мала спорадичний і до того ж поступово затихаючий характер.

Жанр У. представлений в епістолярній формі (листи лат. письменника IV ст. Сідонія, "Утішальне послання" Дж.Боккаччо), у прозовій (давн.-грец. — "Утішення до жінки" Плутарха, "Утішення до Аполлонія" Псевдо-Плутарха, "Утішення на смерть Велентиніана II" Амвросія Македонського — лат. письменника IV ст.), у вірш. формі ("Утішення" П.Кальдерона де ля Барки та **сонет** Л.К.Сотомайора "В'язові утішення" — іспан. поетів XVII ст., "Слова втіхи серед нещастя війни" М.Опіца, "Пісня утішення" П.Герхардта — нім. поетів XVII ст., "Утішення панові Дюмер'є" — франц. письменника XVIII ст. Ф.Малерба, "Утішення" рос. поета XIX ст. Д.Веневітінова та ін.).

Борис Іванюк

УТОПІЯ — від грец. *υ* — немає і *topos* — місце, тобто "місце, якого не існує", або ж від грец. *eu* — благо і *topos* — місце, "місце, де добре" — одна з найдавніш. тем у світ. фольклорі та л-рі, що втілюється в найрізноманітніших жанр. формах. У більш заг. вигляді це мрія про ідеальний сусп. устрій. У. називають соц. експеримент — спробу втілити цей ідеал у життя. В наш час У. відносять до одного з жанрів **наукової фантастики**. В звичайному розумінні — це проект, що не реалізується. Слово У. походить від назви тв. Т.Мора "Золота книга, настільки ж корисна, як і забавна про найкращий устрій держави та про новий острів Утопія" (1516).

Більшість дослідників підкреслюють нездійсненний, умоглядний характер У. "Нездійсненна ідея", "вічне царство незбутньої мрії", "ідеальні образи ін. світів, у вірогідність існування яких можна лише вірити, бо наук. вона не доведена" (А.Фойгт), "довільно сконструйований образ ідеального соціуму" (Є.Баталов). Викладення певної теорії буття за допомогою конкретних об'єктів" (С.Лем). Ця думка не така й безперечна. У. неодноразово намагалися втілити в життя, деякі її риси наявні в суч. дійсності. Тому не позбавлений смислу парадокс А. де Ламартіна: "У. — часто не що ін., як передчасні істини" і попередження М.Бердяєва: "У. виявилися набагато більш здійсненними, ніж здавалося раніше. І тепер постає питання, як уникнути остаточного їх здійснення". При всій своїй екзотичності У. пов'язана з найважливішими моментами людського буття: міфологією, релігією, соціологією, політикою, психологією. Можна погодитися з поглядом А.Свентоховського: "прагнучи змалювати історію У. в найдрібніших її виявленнях, слід було б розповісти всю історію людської культури". При вивченні У., перш за все, слід розмежувати У. як духов. субстанцію, мрію про щастя і У. як соц. експеримент, спробу втілення

цієї мрії в життя, а також У. як літ. явище. Далі варто розрізнити рел.-хіліастичні уявлення про прийдешнє тисячоліття "царства Божого", які мають провідністичний позалюдський характер і У. як раціоналістичну та посейбічну конструкцію. Питання про зв'язок **міфу** та У. За твердженням Ф.Полака, "У. може фактично розглядатися як один із найстаріших та чистих прикладів деміфологізації". Дійсно, міф — продукт колективної свідомості та творчості, як вислід індивідуальної свідомості, міф ірраціональний. У. — раціональний; міф — конформальний, У. — крит. З ін. боку, і для міфу, і для У. характерні фольклор. корені, колективістські прагнення, мотив катастрофи і подальшої гармонізації хаосу через насилля за допомогою героя-рятівника. І міф, і У. антист. та позбавлені індивідуальної свідомості.

Історія У. в найзагальніших проявах збігається з основними етапами розвитку людського сусп-тва та культури. У. ант. світу відображали процес розладу родового устрою та становлення рабовласництва і відповідно ідеалізували і "раціоналізували" ці сусп. інституції. У. Греції. — "Священні хроніки" Евгемера (IV ст. до н.е.), "Сонячний острів" Ямбула (III ст. до н.е.), утопійні первні в діалогах Платона "Держава", "Закони", "Критій" (IV ст. до н.е.). На Сх. найбільш ранні утопійні уявлення наявні в кит. філософів Конфуція (VI ст. до н.е.), Мо-Цзи (V ст. до н.е.), Лао-Дзи (IV ст. до н.е.).

Другий етап розвитку У. обіймає Сер-віччя (V-XV ст.). Утопізм у цей період проявляється відносно слабо і носить есхатологічний характер ("Про град Божий" Августина Блаженного, Vст.). Зароджується стихійний фольклор, утопізм європ. народів ("Країна Кокейн" в Англії, "Країна Кокань" у Франції, "Шларфенланд" (казк. країна) в нім. фольклорі, "Біловоддя" в рос. фольклорі). Спостерігається деяке піднесення утопізму на Бл. та Сер. Сх. (праці Аль-Фарабі, Ібн-Баджі, Ібн-Туфейля, Нізамі).

Третій етап пов'язує епохи **Відродження** та **Просвітництва** (XVI-XVIII ст.) і характеризується бурхливим піднесенням утопізму. У. цього періоду поєднують вельми різні варіанти світоустрою (від комунітарного до елітарного), але всі вони носять раціоналістично-просвітницький характер та ідеологічно готують європ. революції XVII-XVIII ст. В числі найвідоміших "Утопія" (1516) Т.Мора, "Місто Сонця" (1602) Т.Кампанелли, "Опис Християнопольської Республіки" (1619) І.В.Андреа, "Нова Атлантида" (1627) Ф.Бекона, "Дорога світла" (1641-1642) Я.А.Коменського, "Інший світ, або Держави та Імперії Місяця" (1650) С. де Бержерака, "Підземний світ" (1662) А.Кірхера, "Океанія" (1656) Дж. Гарінгтона, "Історія севарамбів" (1675) Д.Вераса д'Алле, "Робінзон Крузо" (1719) Д.Дефо, "Мандри Гуллавера" (1726) Дж.Свіфта, "Острів Фельзенбург" (1731) І.Шнабеля, "Рік 2440-й" (1771) Л.С.Мерсе, "Рік 2000" (1790) Ретіфа де ля Бретона, чес. трактат Б.Бернардо Больцано —

"Про найкращу державу, або Роздуми того, хто любив людство, і про найдодільнішу організацію громадського суспільства" (1819), поль. повість В.Гутковського "Подорож до Калопеї, до найщасливішого краю на світі..." (1817). Слід відмітити також первні У. в тв. Ф.Рабле ("Телемське абатство"), Вольтера ("Країна Ельдорадо") Ж.Ж.Руссо, Д.Дідро, Й.В.Гюте, Т.Джеферсона, О.Радішева.

Четвертий етап (XIX - поч. XX ст.) пронизаний розчаруванням наслідками буржуазного розвитку та намаганням пов'язати У. з боротьбою пролетаріату (утопійний соціалізм). Характерні спроби поєднання У. з наукою, філос. обґрунтування У. та практичного втілення її в життя ("Нова Гармонія" Оуена, фур'єристська колонія Брук-Фарм в США).

Теоретики утопійного соціалізму А.Д.Сен-Сімон, Г.Оуен, Ш.Фур'є прагнули поєднати досягнення технічного прогресу з покращенням становища нар. мас на основі класового миру. К.Маркс і Ф.Енгельс спробували наук. обґрунтувати закон класової боротьби та насильницьке втілення У. в життя. Літ. У. цього періоду вельми різноманітні, але зосереджуються на ключових суперечностях доби: буржуазія та пролетаріат, капіталізм та різні види соціалізму. Найзначніші У. XIX — поч. XX ст.: "Остання людина" (1826) М.Шеллі, "Подорож в Ікарію" (1848) Кабе, "Кратер" (1848) Ф.Купера, "Прийдешня раса" (1871) Е.Дж.Булвер-Літтона, "Погляд назад" (1888) Беллами, "Вісті нізвідки" (1890) В.Морріса, "Машина часу" і "Люди як боги" Г.Дж.Велза, серія романів Е.Золя: "Євангелія", "Плідність" (1889), "Праця" (1901), "Справедливість" (1902), "На білому камені" (1904) А.Франса, "Корабельна аварія Джонатана" (1909) Ж.Верна, "Машина зупиняється" (1909) Е.М.Форстера. Особливе місце належить сionістичній У. Т.Герлі "Єврейська держава" (1895): це чи не єдиний випадок, коли незабаром після оприлюднення У. почала реалізуватися як поч. реєміграції євреїв у Палестину та створення держави Ізраїль.

П'ятий етап розвитку утопізму (останні дві третини XX ст.) відмічені очевидною кризою У. та перевагою **антиутопії**. В небагатьох У. XX ст. домінує прагнення до поєднання переваг вільного підприємництва та елементів соц. регулювання. Як реакція на заг. бюрократизацію сусп-тва чітко простежується анархічна тенденція. Для суч. У. характерна також менша регламентація сусп. та приватного життя. Назагал У. 2-ої пол. XX ст. майже повністю стала частиною наук. фантастики і втратила чіткі змістовні та формальні ознаки, що були властиві їй раніше. Грань між У. та антиутопією вельми розмита, все більшого значення набуває елемент **гумору, пародії, сатири**. Найвідоміші У. періоду: "Уолден-2" (1948) Б.Скіннера, "Кінець дитинства" (1953) А.Кларка, "Піднесення мерітократії" (1958) М.Янга, "Іноземець в чужій країні" (1961)

Р.Хайлайна, "Ходіння Джоеніса" (1962) Р.Шеклі, "Мальвіль" і "Чоловіки під охороною" (1976) Р.Мерля. У т.зв. соціалістичних країнах утопійні романи перетворювалися на засоби пропаганди комуністичних ідей: "Магелланова хмара" (1955) С.Лема, "Туманність Андромеди" (1957) І.Єфремова.

Представлена періодизація умовна і не претендує на завершеність. До того ж У. розглядається в ній лише в діахронічному аспекті, який далеко не вичерпує її різноманітності. Способи класифікації У. здійснювалися неодноразово і за найрізноманітнішими критеріями. Існує класифікація за соц. ознакою: первісно-общинні, рабовласницькі, феодальні, буржуазні, соціалістичні, комуністичні; за політ. ознакою: ліберальні, комунітарні, анархістські, тоталітарні; за іст. критерієм: регресистські, консервативні, прогресистські; за культ. ознакою: романт., технократичні, теократичні; за рівнем продуціювання в сусп-ті: фольклор., рел., літ.-теор.; за принципом локалізації ідеалу: У. ухронії (від гр. *chronos* — тв., у якому дія відбувається невідомо де, поза конкретним місцем), "міські" утопії (на Зх.), "сільські" утопії (на Сх.), Л.Мемфорд поділяє У. за напрямком крит. дії на "У. втечі" та "У. реконструкції". Услід за ним Е.Шацький виділяє два вел. класи У. (ескапістські та героїчні) і підрозділяє їх у свою чергу на У. місця, часу, позачасового порядку, У. ордену та У. політики. В.Волгін поділяє утопії на рел., раціоналістичні та іст. Ф.Е.Менюель розмежує У. "спокійного щастя", динамічні У. та емпіричні, в яких йдеться про переустрій не сусп-тва, а людської психіки. О.Тоффлер проголошує ідею "практопії", яка становить реальну альтернативу існуючому порядку речей. Існують також егалітарні, елітарні, мерітократичні, педагогічні, феміністичні, "білі" та "чорні" (негр.) У.

При всій різноманітності У. існує низка заг. засад, які поділяє більшість авторів. Ч.Волш налічує дев'ять таких засад. По-перше, людина за своєю природою добра, а її недоліки — наслідки несприятливих умов життя. По-друге, людина надзвичайно пластична і за мінливих умов легко змінюється сама. По-третє, немає будь-якої суперечності, яку не можна усунути, між благом індивіда та благом сусп-тва. По-четверте, людина — істота розумна і здатна ставати все розумнішою, тому можливо усунути абсурди сусп. життя і встановити раціональний порядок. По-п'яте, в майбутньому є обмежена кількість можливостей, які піддаються передбаченню. По-шосте, слід прагнути забезпечити людині щастя на землі. По-сьоме, люди не можуть пересититися щастям. По-восьме, можливо знайти справедливих правителів або навчити справедливості обраних для правління людей. По-дев'яте, У. не загрожує людській природі, позаяк "справжня свобода" реалізується саме в її межах.

Низка дослідників намагався виділити суттєві риси У. Р.Дарендорф відмічає п'ять таких

особливостей: по-перше, сусп-тво, яке зображували утопісти, застигло у нерухомості; жоден утопіст не змальовує винайдений ним світ як перехідний або тимчасовий: "В У. є лише туманне минуле і немає ніякого майбутнього". По-друге, всі У. припускають цілковите однодумство. По-третє, в них немає внутр. конфліктів; якщо навіть і зберігаються суттєві відмінності між людьми, ніхто не бунтує з цього приводу. По-четверте, всі процеси відбуваються в спроектованих утопістами сусп-твах, за задлягедь встановленим зразком. По-п'яте, автаркія: ці досконалі сусп-тва цілком відокремлені від зовн. світу, це замкнені сусп-ва. Є.Замятин відмічав "два родові та незмінні ознаки У. Одна в змісті: автори У. дають в них уявну їм ідеальну побудову сусп-ва... Друга ознака, яка органічно випливає із змісту — в формі: У. — завжди статична, У. — завжди опис, і вона не містить або майже не містить у собі сюжетної динаміки". Дж.Велз прагне подолати статичність і зазначає, що суч. У. не повинна бути мертвою державою, яка не змінюється. Вона повинна відкинути все рутинне і вилитися не в сталі, непохитні форми, а в певну надію на подальший розвиток... Наш ідеал не в побудові фортеці, а в побудові держави-корабля". Суттєвими рисами трад. У. є також жорстка регламентація поведінки особи, розподіл матеріальних благ, кастове розшарування сусп-тва і, можливо, найголовніше — відсутність свободи як гарантії наперед визначеного щастя. Як зазначає А.Петруччани, "загадка заг. щастя — рушійна сила зацікавлення до У.". Звідси випливає основна мета У. — продемонструвати читачеві ідеал. Інакше кажучи, гол. функція — нормативна, орієнтація на ідеал.

Крім того, У. притаманна крит. функція, адже У. будується як заперечення, відштовхування від певної реальності. Далі можна говорити про прогностичну функцію У.: її автори передбачають деякі риси майбутньої реальності. У. як позанаук. засіб передбачення зближується тут з футурологією — наук. прогнозуванням. Слід відмітити, також конструктивну функцію У.: існуючи в свідомості людини, образи майбутнього активно впливають на реальний перебіг подій. Нарешті п'ята функція — психотерапевтична (компенсаторна) — тішити та викликати надію, наповнювати існування людини нов. змістом.

Складне питання про форми літ. втілення У. Трад. визначення **утопійний роман** не досить коректне. Неодноразово зазначався подвійний характер У.: для роману вона занадто концептуальна, для наук. прогнозу — надто суб'єктивна. В ранніх У. відсутні основні прикмети романного жанру — індивідуалізація людських характерів та розробка сюжетної дії. У. минулого та суч. часто втілюються в діалогічну форму питань та відповідей, або ж носять характер екскурсії чи наук. трактату. Лише в XVIII ст. У. поступово набуває форми **роману** завдяки **традиційній сюжетній моделі — робінзонаді**. Ціла низка робінзонад XVIII-XIX ст. була по суті ніщо ін. як У.

Безлюдний острів ніби самою природою був призначений для постановки на ньому соц. експерименту та ідеально відповідав одній з найважливіших характеристик У. — ізольованості від навколишнього світу. На островах будуються У. Мора, Кампанелли, Дефо ("Робінзон Крузо"), Свіфта ("Мандри Гуллівера"), І.Шнабеля ("Острів Фельзенбург"), Купера ("Кратер"), Верна ("Тамничий острів") та ін. В У. втілюється в найрізноманітніших літ. формах: роман (в Німеччині існує спеціальний термін для У.: *Staatsroman* — державний роман), **поема**, **легенда** (в фольклорі), **видіння**, дорожні нотатки, **щоденники**, **вставні історії** в неутопічних тв. ("Четвертий сон Віри Павлівни" в "Що робити?" М.Чернишевського). Слід відмітити утопійні елементи в соц-політ. документах (декларація, маніфест, статут, програма).

В Росії утопічна ідея мала місце в творчості О.Радішева, П.Чаадаєва, В.Белінського, М.Огарьова, О.Герцена, М.Успенського, С.Степняка-Кравчинського, Л.Толстого, Ф.Достоевського, М.Лескова, М.Некрасова, М.Чернишевського, М.Добролюбова. Серед "чистих" утопій в рос. лір. "Подорож в землю Офірську" (1786) кн. М.Шербатова, "333448 рік. Рукопис Мартина Задеки" (1833) О.Вельтмана, "4338 рік. Петербурзькі листи" (надрук 1926) В.Одоєвського, "Аеліта" (1923) О.Толстого.

Юрій Попов

УЯВНІ (ФАЛЬШИВІ) ДРУЗІ ПЕРЕКЛАДАЧА — специфічні труднощі, які постають у процесі перекладання через міжмов. омонімію. Вираз "уявні друзі перекладача" запроваджено в перекладознавство М.Рильським. Найбільше міжмов. омоніміє в **близькоспоріднених** зокрема слов'ян. мовах. Подібність лексики наштовхує на думку про уявну легкість перекладання з мови, якої перекладач фактично не знає та ще й не піддає свою працю самоконтролю, хоча б звіряючись зі словниками. Напр., рос. баба в укр. мові відповідає не баба, а молодича. Поль. *sklep* — не місце поховання, а крамниця, магазин; *bajka* — казка, звідси *bajarz* казкар (але чес. *bajka* — байка). Чес. *báseň* — вірш, поема, *basník* — поет; *zápach* — сморід, *voněti* — пахнути, *viňavka* — парфуми. Болг. *майка* — мати, *бука* — дівчина, овчарка — чабанка, дружина овчара (чабана). Спільне для пд. слов'ян слово **юнак** значить герой, богатир, юначен (прикметник) — героїчний, богатирський. Нехтування міжмовною омонімією призводить до викривлення першотв. В.Левік перекладав рос. мовою "Хаджі Димитра" Ботева, не знаючи болг. мови:

Настане вечер — місяць изгреє, А ночью місяць его согрее, (?)
звезди обсият своѣт небесен, Над ним звездами блещут просторы,
гора зашуми, вятър повеє — Прохлалой ветер ночной овеет,
Балкан пее хайдушка песен! Гайдулкой песней утешат горы.

У поезії Ботава *изгреє* значить сходить. У четвертому рядку вилучено топонім *Балкан*. Замінивши його на *гора*, Левік вважав, що це слово

однозначне в болг. та східнослов. мовах (насправді болг. *гора* відповідає *ліс*, а *гора* по-болг. *планина*). Анекдотично звучить рядок з Сосюри "На розі дзвенів трамвай" у рос. перекладі М.Светлова: "На розах звенел трамвай".

Міжмов. омонімія може виникати й незалежно від ступеню **спорідненості** чи **неспорідненості** мов унаслідок того, що **інтернаціоналізм** набувають різного семантичного наповнення. Напр., англ. *conductor* не лише кондуктор, але й провідник, керівник, диригент, навіть громовідвід. Поль. *dekada*, не лише 10 днів, але й 10 років. *Dramaturg* у чес. і нім. мовах — зав. літ. частиною театру, радіо, телебачення, або літ. критик. Не менші труднощі спричиняє те, коли слову однієї мови відповідає в ін. мові низка слів вузького значення. Укр. *тиша* по-нім. в різному контексті має бути перекладено *Harmonie, Stille, Lautlosigkeit, Ruhe!* Варіантом цієї ситуації є така, коли слову мови першотв. відповідають у мові перекладу два чи кілька слів вузького значення. Так, неможливо точно передати англ. мовою назву драми Б.Брехта "*Der gute Mensch von Sezuan*" ("*Добра людина з Сичуані*"), бо не існує слова, що відповідало би семантично й стилістично нім. *Mensch*. Семантичний обсяг заповнюють *man* (чоловік), *woman* (жінка), *person* — особа, особистість належить до ін. стил. шару. Між тим для драми Брехта, що має узагальнено інтелектуальний сенс, домінуючою є широка семантика слова *Mensch*.

Анатолій Волков

ФАБЛЬО (франц. *fabliau*, від лат. *fabula* — байка) — жанр сер-віч. розповідної л-ри, невеликі вірш. гумор. або сатир. оповідання переважно на побутові теми з життя духівництва, лицарів, селян тощо.

Ф. виник у Франції в XII ст. і досяг розквіту у XIII ст. Збереглося понад 150 Ф., значна частина їх анонімна. Серед відомих авторів Ф. — Ф. де Бомануар, А. д'Анделі, Рютбеф. До жанру Ф. можуть бути віднесені і деякі **ле** (напр., "Ле про Арістотеля" А. д'Анделі), тому що основна ознака Ф. — коміз ситуації, грайливість викладу подій. Як і у ле, у Ф. фольклор. основа, створювалися вони жонглерами і адресувалися найширшим верствам. Але якщо ле відтворюють любовно-фант. події, що викликало у читачів співчуття та зворушливу ніжність, то Ф. розповідає про події буденні, іноді грубі або неодолені, зображуючи широко та детально життя та ідеологію городян. У Ф. майже завжди наявна моральна настанова, навіть висміювання. Автори Ф. вважають її гол. ознакою можливість "смішити людей", тому що за словами одного з них "сміх притаманний людині". Але характер цього сміху дуже різний: від легкого, грайливого до викривального, нишівного. Основними коміч. персонажами Ф. були розбещені й жадібні попи та ченці, чванливі лицарі, пронозувати купці, безсердечні чиновники, дурнуваті селяни, невірні чоловіки та жінки тощо.

За **сюжетом** та ідейною спрямованістю Ф. близька до **фарсу**. Пізніше з Ф. розвинулась ренесансна **новела**. Сюжети Ф. використовували Дж.Бокаччо, Ф.Рабле, Ж. де Лафонтен та ін. Жанр Ф. був поширений і в ін. країнах під ін. назвами (в Італії — **фаецції**, в Німеччині — **шванки**, в Польщі — **жарт** тощо).

Людмила Сердюк

ФАБУЛА (від лат. *fabula* — оповідання, байка ← *fabulari* — розповідати), розповідь про події епіч., драм. або ліро-епіч. тв. Тобто Ф. розповідає про події, а не зображує і не показує їх. Останнє реалізується **сюжетом**.

Ігор Зварич

ФАРС — вид нар. театру і л-ри, в якому органічно поєднувалась гостра комедійність з життєвою вірогідністю ситуацій, положень і характерів. Сюжети, як правило, приходили у фарси безпосередньо з життя.

Ф. як цілком самостійний і оригінальний жанр виник у кін. XIII ст. Про це свідчить Ф. "Хлопчик і сліпий", який став чинником літ. і театр. життя Франції орієнтовно між 1266 та 1282. Ін. справа сценічне життя Ф. Невел. за обсягом і не переобтяжені сюжетно фарсові сценки у XIV-XVI ст. і передусім у Франції використовувались під час постановки **містерій** і **мораліте**, виконувалися у перерві між їх частинами. Сер-віч. **хроніки** свідчать, що 1496 Ф. "Мірошник, чю душу до пекла потягнув чорт" виконувався водночас з "Містерією про святого Мартіна" та "Мораліте про

сліпого та кульгавого". Сусідство зрозуміле: деякі з містерій були громіздкими, вимагали значного часу для сценічного втілення. Ф., які виконувалися як вставні сценки, "перемікали" увагу глядача з бібл. на життєво вірогідне. Така функція "перемікача" з од. боку сприяла зниженню напруги, передусім емоційної, а з ін. — виникненню дивного симбіозу високого і низького, божественного і земного, покаянного і богохульного, ідеального і навіть брутального. Окрім цього, включення у мораліте фарсових сценок було свого роду первісним проявом **одивнення** в драматургії як одного із законів мист-ва.

Ф. пов'язаний з викривальними тенденціями сміхової культури Сер-віччя, але не ідентичний з нею. Будучи невід'ємною частиною будь-якого карнавалного дійства, Ф. зазнавали впливу і з боку одверто розкутих карнавальних **алегорій**, і з боку **травестій** з їх культом гротесково-коміч. Але водночас Ф. далекі від **карнавалізації** життя, від сатир. зображення буденного. Драматургія Ф. — це драматургія, яку писало життя у його одверто буденних і, навіть, банальних проявах. Ф. найтісніше пов'язані з міською культурою Сер-віччя, з жанрами, які породило місто — з **шванками** і **фабльо**. Відтворюючи життя таким, яким воно є, Ф. відбивали уподобання міського глядача, відтворювали його моральний світ, його погляд на навколишню дійсність. Представники всіх ін. верств населення, а передусім, дворяни та селяни, зображуються у Ф. зрідка. Якщо все-таки вони з'являються ("Дворянин і Ноде"), то зображуване видає соц. антипатії до, напр., дворянства. Ф. не властиві ані алегоризм, ані моралізаторство. Драматургія напрочуд чуттєва до життєвого комізму. В основі будь-якого Ф. лежить ситуація, що базується на непорозумінні ("Молодий, який не зумів догодити своїй дружині"). Непорозуміння переважно мають характер одверто непристойного ("Брат Гільберт"), брутального. Але саме такі інтонації були властивими для сміхової культури Сер-віччя, яка утверджувала всупереч усьому земну радість і велич земного життя. У багатьох Ф. предметом комедійного зображення є подружнє життя, а жінка постає як носій суцільного негативу: вона відрізняється сварливістю, жадобою, жорстокістю ("Лохань"), а подекуди і розпущою ("Мірошник..."), "Два городянина та їх дружини"). Як правило, комізм сцен подружніх сварок або ж залицання до чужої дружини є грубим, навіть примітивним, розрахованим на невибагливий смак простолюдина.

Особливої уваги заслуговують Ф., які виламувалися із заг. тенденції: це започатковувало принципово нові шляхи творення комедійного мист-ва в Європі. Так, у деяких йдеться про страждання молодої жінки, яка вийшла заміж за старого ("Дружини, які вирішили реперлавити своїх чоловіків"), або ж про підступність чоловіків, які обдурюють свою дружину з ін. ("Жонатий коханець"). До таких Ф. належать і ті, в яких

йдеться про пройду, що з волі обставин потрапляє до власної пастки ("Адвокат Пьер Патлен"). Нетривіальна розробка нов. мотивів у Ф. торувала дорогу комедіям XVII ст., які розвивали і мотиви, і ситуації, і образи, започатковані у Ф. Так, мотив удаваного хворого, започаткований у фарсі "Завужена куртка" прийде в мольєрівську комедію "Удаваний хворий", а мотив пройди, що потрапляє до власної пастки, буде блискуче розроблений в комедії "Тартюф". Хоча Ф. і виник вірогідно ще в XIII ст., розквіту він набуває за часів **Відродження** (XV — I-а пол. XVI ст.). Він не передує, а йде поруч з розвитком ренесансного театру. Фарсова стихія притаманна худож. пошукам Маргарити Наваррської, К.Маро, Е.Жоделя. Це створювало передумови для набуття Ф. нов. рис, зменшенню питомої ваги брутального, непристойного, виникненню нов. якості комедійного. Фарсова **традиція** у поєднанні з набутками **вченої комедії** гуманістів приведе в XVII ст. до виникнення театру Мольєра.

Типол. Ф. близький до італ. **комедії масок**, нім. **фастнахшпільей**, зх-європ. **інтермедії**, англ. **інтерлюдії**, хоча хронологічно виник значно раніше за ці жанри. Комедія масок оформилася лише у сер. XVI ст., інтермедія — у XV ст., фастнахшпільей — у XIV — XVI ст. І хоча природа виникнення їх також відмінна (Ф. генетично споріднені із сміховою культурою Сер-віччя, фастнахшпільей розвивалися як **інсценівки** шванків, комедія масок походить від давн-рим. культ. традиції), хоча не ідентичним є їх функціональне призначення (фарси, інтермедії, інтерлюдії розігрувалися між актами основної п'єси, а комедія масок являла собою окр. самоцінну імпровізацію за певним сценарієм), твор. засадами вони споріднені. Спорідненість виявляється в наявності гранично гострої комедійної ситуації, у використанні первнів **буфонад** та **клоунади**, у широкому вживанні майданного слова, у наявності типів-характерів, та характерів-масок, у відтворенні обставин-типів, які часто мають позачасове значення. Засади мист-ва Ф., як і ін. типол. близьких до нього драм. жанрів, будуть по-своєму осмислені не лише в драматургії К.Гоцці, К.Гольдоні, Ж.Б.Мольєра, але й прийдуть у мист-во XX ст. і заявлять про себе в драматургії В.Маяковського, М. де Гельдеро, в драматургії італ. неореалізму, у театрі парадоксу. Це не відновлення жанру Ф., а відродження традицій, які в ін. культ. обставинці спровокують появу нов. жанрів, дифузних за природою, як напр., трагіфарс.

Олександр Чирков

ФАСТНАХТШПІЛЬ (нім. *Fastnachtspiel*, букв. — маснична гра, від *Fastnacht* — масниця і *Spiel* — гра) — коміч. нар. вистава під час святкування масниці, що бере початок в XV ст., гол. ч. у Німеччині та Швейцарії. Як правило, Ф. писався нар. віршем з парним римуванням і чергуванням чоловічих та жіночих рим (*Knittelvers*) і зображував

грубо-коміч. епізоди подружніх сварок, витівок спритних шахраїв і пройдовітів, судову тяганину тощо. Літ. обробки Ф. являють собою перші зразки світської драми в нім. регіоні. Корінням Ф. сягає культових обрядів за участю переряджених, а також до коміч. епізодів літургічних вистав Сер-віччя. За формою та ідейною спрямованістю Ф. близькі до франц. **фарсів**. Спочатку Ф. мали імпровізаційний характер і торкалися лише подій повсякденного життя, згодом їхня дія стає фіксованою, а тематика розширюється: із простих, подібних до примітивних сценок, Ф. виростають до, нехай і структурно нескладних, але завершених драм. вистав. Сюжети Ф. найчастіше запозичуються зі зб. **шванків**, тому Ф. називають іноді "інсценізованим шванком". Однак їхніми джерелами можуть бути також **казки** і **легенди**, бібл. та ант. **перекази**, **хроніки** і **народні книги**. Найдавніший Ф., що дійшов до нас — "Гра про Нейдгардта" (XIV ст.) Ст. Пауля. В XV ст. до Ф. звертаються нюрнберзькі **майстерзінгери** (Ганс Розенплют, Ганс Фольб і особливо Ганс Сакс, у творчості якого даний жанр досягає апогею ("Мандрівний школяр в раю", 1550 та ін.), — всього 85 Ф., яким притаманна гостра соц. сатира та етич. пафос міського бюргерства). Ф. використовували ідеологи Реформації в Швейцарії (П.Генгенбах, Н.Мануель) у своїй полеміці проти кат. духівництва. Останнім класиком даного жанру можна вважати Й.Аера (біля 1600), який переробляв шванки, надаючи їм драм. форми й уводячи в них елементи з вистав англ. комедіантів. В XVII ст. Ф. втрачає значення, хоча згодом до нього звертаються представники нім. штюрмерства (Й.В.Гьоте) та романтизму (А.Шлегель). В XX ст. Ф. бере на своє озброєння бунтівливо настроєне молоде покоління літераторів (Б.Брехт), зустрічаються вони і в репертуарі нім. робітничих театрів.

Петро Рихло

ФАУСПАНА — один з наймонументальніших сюжетних "блоків" світ. л-ри, котрий відбиває **архетип** "мага", яким він видавався худож. уяві різних епох та напрямів. Термін склався завдяки Й.В.Гьоте, чия трагедія "Фауст" справедливо вважається одним з найглибших у філос. відношенні тв. світ. л-ри. Проте в ній знайшли найбільш рельєфний вираз численні сюжети і мотиви, котрі виникли задовго до Гьоте. З доіст. часів постає мага-чаклуна, котрий прагне до повноти земного шастя й влади над долею, була предметом зацікавлення у фольклорі й л-рах світу. По суті, мага є центр. персонажем архаїчної свідомості (пор. цілі й практику йоги, шаманізму й т.п.). Маг є ворогом жерця (священника), який стає адептом Бога в релігіях авраамічного циклу. Жрець прагне до пізнання таїн Веселю з метою досягнути задум Божий. Маг-теург намагається вирвати ці таємниці у природи й богів, аби ствердити власну волю. За інд. уявленнями, "боги дрижать", коли аскет-йог збільшує свої духов. сили. Якщо додати, що оккультні уявлення

кристалізувалися в найдавніші часи, то початок Ф. слід вбачати вже в халдейських та давн-егип. трактатах, у спробах гелліністичного синтезу на зразок т.зв. "Смарагдової скрижалі" Гермеса Трисмегіста.

Розповсюдження в пізноант. світі, поряд з розчаруванням уст. богах, уявлень про можливості магичного опанування світом і стали справжнім ґрунтом для майбутньої Ф.

Сюжет про мага як володаря темних, демонічних сил (саме ними уявлялися поганські божества у христ. сер.-віччі) був поширений впродовж сер. віків не тільки в л-рі, скільки у фольклорі, і церк. письменники боролися з магією як з марновірством. Вони базувалися на **Біблії**, в якій основну увагу приділено не сатані й **демонології**, а побудові життя на засадах рел. Закону. Проте в юдеохрист. свідомості з III ст. до н.е. утвердилося уявлення про існування бісівських сил у сфері як природного, так і надприродного, якими визнано було поганських богів і т.п. (**Езотерична л-ра**). Тому в фольклор. й напівфольклор. апокрифах европ. Сер.-віччя тема чарівництва набула зловісних, богоборчих відтінків. Моральна нейтральність магії шезла: маг однозначно обирає Зло. Практика сер.-віч. та ренесансного чаклунства, що, поряд з напівприродними заняттями на зразок астрології чи алхімії, включала контакт з духами — аж до "чорних мес" чисто сатанинського спрямування, — свідчить про кристалізацію опозиції рел. свідомості та церк. книжності. Поширення таких систем, як кабала, різноманітні езотеричні, еретичні та сатанинські секти, сприяли — на тлі поступової **секуляризації** культури — й розкріпаченню індивідуального "я": формувалася літ. інтерес до речей донедавна одіозних та "заборонених" (пор. типол. близькі образи І.Босха). Ренесанс був тут переломним моментом: формування позитивського погляду на світ й втрата довіри до Церкви сполучалися часом з наївним, пантеїстичним відчуттям природи, намаганням реабілітувати світогляд поганських часів.

На нім. духов. ґрунті, де в найдавні. часи магія й прагнення "домовитися" з богами й демонами були звичайним явищем, смак до цієї сфери ніколи не вщухав. Отож зрозуміло, чому саме тут, у контексті похмурого Пн. **Відродження**, склався сюжет про доктора Фауста, що запродав душу дияволу за вічну молодість та земні втіхи. Постать Фауста має свою історію. В нар. кн. про нього, що була видана Й.Шпісом (1587), відбилися риси певного реального прототипу вченого-гуманіста. Водночас використано мотиви Нов. Завіту (Симон Волхв) та переказів про сер.-віч. та ренесансних вчених на зразок Альберта Вел., що їх оточувала атмосфера втаємничення й **легенди** (Агрипа Нетесгеймський, Вір, Лергаймер). У виданні 1589 посилено риси гуманізму в образі Фауста (він є університетський професором, що читає лекції про Гомера). Подібні персонажі та постать сатани чимраз дужче приваблюють митців ("Маг-чародій"

П.Кальдерона де ла Барка, "Втрачений рай" Дж.Мільтона, обробки сюжету про Фауста Й.Відманом (1598) та Г.Пфіцером (1674 у Німеччині, К.Марло у Англії (1616)). Цікаво, що п'єса Марло повернулася до Німеччини у вигляді лялькової вистави, в якій збережено траг. пафос англійця, котрий милувався своїм одчайдушним героєм, Сер.-віччя. Разом з тим, на нім. ґрунті вкоринився й острах перед безоднями, в які зазирає Фауст, засудження "титанізму" (обробка Відмана).

У Гьоте Фауст перетворюється на одне з найвеличніших узагальнень людського поривання до змєного щастя й пізнання світу. Трагедія Гьоте писалася в бурхливі часи наростання революційності в европ. сусп-ві, краху сер.-віч. стереотипів і зростання активності розкріпаченої особистості. Майже всі провідні нім.-мов. романтики написали "власного Фауста" (Г.Мюллер, Новаліс, Г.Кляйст, К.Граббе, Я.Лені, Н.Ленау, Ф.Клінгер, Л.Арнім, Г.Гайне). Та якщо вони варіювали досить ригористичний "титанізм" героя, або ж, навпаки, його "гріховність", Гьоте зосередився на діалектиці суб'єктивного і об'єктивного. Його Фауст приваблює складність характеру, вмінням йти до кінця в обраному напрямкові — нехай це буде шлях мага-бунтівника, який відкинувши покору і благочестивість, намагається побудувати життя світу так, як йому заманеться. Ідучи проти природної течії часу, він приймає пропозицію Мефістофеля омолодитися, сповнюється жагою життя і живе як ренесансно-"наполеонічний" індивідуаліст, попираючи всі засади і норми. Тут Гьоте, окрім трад., кристалізованого в ант. і сер.-віч. л-рах сюжету мага, використовує сюжет одної з найбільш філос. кн. Біблії: кн. Йова. Мотив спокуси сатаного праведника, яку Бог дозволяє, аби довести сатані нерозривність угоди між Богом і людиною, містить відбиток і вавилон. л-ри, котра була сповнена скептицизму та відчуття абсурдності світу, й гарячої полеміки юдей. автора з цим поглядом. Адже всі зусилля сатани виявляються врешті решт марними. Разом з тим, роллю сатани, як особи, що наближена до Бога, автор натякає на те, що самі "абсурди" світу і те зло й несправедливість, що в ньому існують, не є чимось абсолютно від Бога незалежним: суворий монізм Біблії не міг припустити незалежної природи зла. Саме ця ідея покладена в основу тв. Гьоте: й у нього омолодений Фауст, наробивши гріхів, знову-таки старіє і вмирає, але, з безконечного Божого милосердя, не потрапляє до лабет диявола. Гьоте, разом з тим, глибоко хвилює "незалежна" від Бога людина, що прагне встановити на землі лад квітучого й щасливого життя. Недарма О.Шпенглер підкреслював, що "фаустівській душі" менш за все притаманна відповідальність". Гьоте ввів до цього складного візерунка мотивів давн. рел. л-ри й мотиви масонської міфології (ідея розенкрайцерів про "переробку природи" та заг. спрямування масонів до перебудови життя). Разом з тим Гьоте ввів яскравий "готично"-нац. елемент

в романт. дусі, й, одночасно, "класичний" матеріал античності, що втілює саме "розкріпачене" поганське начало, ґрунт для омолодженого Фауста. Делкі мотиви різаче передбачають соц. та духов. катаклізи ХХ ст. Гьоте мудро бачив небезпеки, на котрі наражається "богоборча" свідомість. Скептично поставившись, кінець кінцем, до ідеї про можливість переробки світу, Гьоте, разом з тим, залишався гуманістом, який милується прагненням людини до "самостояння".

Варту вказати на те, що класизм у ХІХ ст., нарікаючи на "філістерство" Гьоте, який мирився зі світом таким, як він є, акцентував саме "фаустіанівське" завдання перебудувати світ.

Трагедія індивідуальності, що втратила віру в божественний сенс життя, полягає в тому, що для неї сенсом стає саме життя, його плін. Звідси, на думку укр. дослідника О.Швида, впливає прагнення творити життя за власною примхою. На зміну людині як частці Божественного космосу приходить людина "хаотична", свавільна й — в перспективі — аморальна. Цікаво, що А.Чехов був впевнений: Гьоте спирався у трактуванні Фауста ще й на бібл. книгу Екклєзіаста, сповнену сумних міркувань про долю "свавільної" людини. Можливо також, що в сюжеті "Фауста" відбилася основна колізія містичної гри в Таро, яка є певною мірою адекватною нім. типу "сюжету ініціації" (Т.Манн): простак намагається пройти всі принади світу, де його чекає небезпека й навіть смерть; проте, є можливість і виграти.

Цей момент обігруються багатьма найвизначнішими тв. л-ри ХІХ ст., зокрема в річіші ланівної тоді романної форми, суть якої, за думкою Г.Егеля, показати, як "суб'єкт ламає собі роги об дійсність". "Фаустова душа" прослідковується у героїв европ. роману, вимальовується в ліриці. Вочевидь, що **байронізм**, такий милий серцю Гьоте, й такий впливовий у л-рі ХІХ (та й ХХ, зрештою) ст., глибоко споріднений внутр. з "Фаустовою душею". Й не самий байронізм як такий. Фауст є кодовою фігурою ХІХ-ХХ ст. Відблиск фаустіяництва виразно карбує контури героїв Стендаля й О. де Бальзака, Ч.Діккенса й Г.Флобера, О.Вайлда й Т.Манна; романтики, реалісти й модерністи перманентно вирішують питання про розумність чи безглуздість світу, про людську свободу та її межі, про "самотужність" людського я. Але вже наприкін. ХІХ ст. спостерігається певна "заспокоєність" зх. європейця, духов. жага якого задовільняється створенням цивілізованого сусп-ва й розгалуженою практичною та прагматичною діяльністю. Недарма Зх. Європа, переживши в ХІХ ст. смугу соц.-духов. струсів, вимагала устами Т.Карлейля: закрий свого Байрона, відкрий свого Гьоте! Наслідувачі клас. традиції, як Т.Манн, не без співчуття акцентували мотиви приреченості байронічного героя власним індивідуалізмом ("Доктор Фаустус", "Чарівна гора"). Але в ХХ ст. мотиви Ф. набувають нов. актуальності в зв'язку з тріумфами та катастрофами, причиною яких стала

розвинена наука, що розкрила людині таємниці вел. космосу й мікросвіту, але подарувала також знищену природу, атомну бомбу й Чорнобиль. Проте певна вищерпанисть Ф. на зх.-европ. ґрунті проявляється й у тому, що серйозна л-ра практично перестає розробляти цей сюжет, але в сфері **парадлітератури** (**масова література**, жахи, вульгарний різновид фантастики, естрада тощо), образ мага, що тривожить темні сили Всесвіту, розквів тисячами варіантів, настільки ж багатобарвних, скільки духовно нищих (окрема тема — "декадєнський Фауст", напр., образи творчості Ф.Ніцше). Шпенглер підсумував все це як "волю, що сповнена страхом перед власною свободою".

Зате у Сх. Європі "фаустівська душа" в ореолі байронічного демонізму з'являється у ХІХ-ХХ ст. як одкровення. Найсильніше враження справляє тут омолоджений Фауст, котрий прагне перебудувати світ. Особливо цікавий "рос. Фауст". Шоправда, в інтерпретації молодшого сучасника Гьоте, О.Пушкіна, було спочатку не тільки збережено, а й поглиблено пафос розчарування: тип Фауста в очах Пушкіна страждає під тягарем "волі", яка весь час переростає в "сваволю" ("Сцени з "Фауста"). Але у рос. Фауста був і власний "оптимістичний" ґрунт — від нар. чорнокнижжя до пієтету перед такими фігурами, як чужоземні, незбагненні Я.Брюс або гр. Каліостро. Рос. особистість мріяла про абсолютну свободу, владу над законами природи та історії, часом і простором. У поляків був свій ренесансний Фауст — "Пан Твардовський": Росія його прагнула століттями. Пригніченість особистості та млявий, розтягнений майже на півтисячоліття характер проявів рос. ренесансної свідомості спричинилися до формування нігілізму, тотального бунту "емансипованого" я і проти сусп. установ, проти культ. традицій, і проти Космосу як Богом встановленого порядку. Це визначалося реальним закріпаченням сусп-ва й особи, паралізованістю волі до життя й тяжінням до духов. химер. Дуже характерні для Росії месіаністичні надії на особливу роллю в світі, які своєрідно сполучалися з споконвічною пригніченістю "я" особистості, виливалися в богорство, "бісовство" (за "термінологією" Ф.Достоевського); побудова "ідеального сусп-ва", що набувала різноманітних контурів (від "Третього Риму" до "комуністичного майбутнього"), будила "фаустівську душу", від часів Івана Грозного, здалося б, приборкану навіки. Важливо відзначити, що саме образ Демона-богоборця, викарбуваний М.Лермонтовим, став константою рос. худож. пошуку ХІХ-ХХ ст. На відміну від Пушкіна, котрий глибоко сприйняв висновки Гьоте, Лермонтов фіксує увагу на "привабливості" та "енергійності" Зла. Тут більше впливу Байрона з його "Каїном" або "Манфредом", ніж Біблії та Гьоте. Демонічність стає рисою багатьох, не лише романт. героїв рос. л-ри ХХ ст. Разом з тим, виразно відчувається, що думки Гьоте часом засвоєно доволі поверхово;

хоча характерно, що саме у слов'янофілів висунуто ідею створення "Російського Фауста" (В.Одоевський), але й західники, ту ідею критикуючи, виступали з тих само, власне, позицій. Досить згадати вимоги написати "свого Фауста" у М.Добролюбова, або Фауста, який бореться за долю, у М.Чернишевського. На практиці у західників все звелось до трактовки "Фауста" Гьоте як стимулятора демонічного кохання (І.Тургенев, М.Лохвицька). Проте тема мала розвиток: наприкінці століття В.Брюсов у "Вогненому ангелі" акцентував саме агностицизм, вводячи до сюжету Фауста та Мефістофеля, які лише поглиблюють атмосферу таємничості в очах "простака" Рупрехта, котрий прагне зрозуміти, чи є сенс в трансцендентних уявленнях. З позицій простої людини трактував "дари Мефістофеля" О.Купрін: в його "Зірці Соломона" звичайна людина, отримавши дар чудотворіння від "М.І.Тоффеля", не витримує тягаря ролі "мага" й просить врешті-решт все повернути як було.

Було й продовження лінії Добролюбова й Чернишевського: В.Ленін теж вимагав "нов. Фауста". Реалізував цю вимогу А.Луначарський у драмі "Фауст та місто": тут Фаустові, мовляв, вдалося-таки побудувати шасливе сусп-во. Цікаво, що й чорашні декаденти перенесли своє абстрактне захоплення людиною, свій людиноцентризм на уславлення революції (Брюсов та ін.). Це збігалось з богоборством та уславленням людини, котрі став проповідувати в ті роки М.Горький. Тут розгорнулася, по суті, ренесансна ситуація, яка реалізувалася у відкиданні л-рою трад. рос. "канону" — опори на христ. проповідь (згадаймо нападки Горького на Л.Толстого та Достоевського). Варто також нагадати, що паралельно в сусп-ві зростали зневіра і скепсис, розчарування в трад. христ. цінностях, реставрація архаїчного мислення й поширення неопоганізму. Це було ґрунтом для експансії фаустіанства: "Фаустова душа" все виразніше прагнула оволодіти світом й "перебудувати" його. Достатньо було піднести смолоскип марксизму, аби почалося тотальне нищення, яке нагадувало руйнації омолодженого Фауста — аж до явищ типу "розкуркулення" Філемона й Бавкіді, й перетворення водної поверхні на суходіл. "Шасливе місто" Луначарського заходилися-таки будувати, але після здійснення цього величезного й страдницького експерименту нов. інтерпретатору фаустіанства М.Булгакову в "Майстрі та Маргариті" довелося виголосити вже саме Зло носієм справедливості. Воланд виконує функції Бога, й натяки Біблії розвинуті в душі старовинних ересей про єдність, тотожність або рівноправність Добра й Зла. Це свідчить про значні зміщення в ментальності сусп-ва, траг. розчарування в бібл. картині світу. Демонізм стає не просто естет. привабливим: з ним пов'язується надія на вирішення екзистенціальних питань. Цей аспект "фаустівської теми" набув рис фуріозності у пропагандистській л-рі тоталітарних сусп-в з її

вульгарним вихвалюванням героя-богоборця, "володаря своєї долі". Певний імпульс додала ситуація "наука й сусп-во", про напруженість якої в XX ст. вже згадувалося. Ці мотиви мусувалися в душі комуністичної ідеології (І.Сельвінський) і не лише в ССРСР, а й, напр., у л-рі НДР. К.Вольф, Д.Нолль, М.Шульп). Фаустові надавалося різних рис — чи то одинака-генія, чи то патріота, що прагне служити своїй землі. Проте були й спроби глибшої інтерпретації (так, у драмі С.Альошина "Мефістофель" поставлено проблему "олюднення" Мефістофеля).

В укр. л-рі сюжет Фауста мав свої фольклор. корені (уявлення про "характерників", розвинені, зокрема, у М.Гоголя). Але безпосередньо даний **традиційний сюжет** має розвиток лише у XX ст. Та вел. відстань лежить між романом В.Винниченка "Записки кирпатого Мефістофеля", в якому подано тип розчарованого революціонера, і пориваннями доби, котра вважала, що підкорити небо можна, й то якнайшвидше. Хіба один М.Хвильовий уважав, що "фаустівська душа" не старіє лише в Зх. Європі. Натомість, П.Тичина, так само, як І.Кочерга або О.Левада зводили цю душу до "смішків та побрехеньок", до прагнення створити "людину без серця". Своєрідно розвинуті певні мотиви Ф. у таких фантастів, як В.Владко, О.Бердник та ін. Науково осмислене явище Ф. О.Біленьким, О.Швидом, К.Фроловою, А.Волковим, С.Абрамовичем та ін.

Семен Абрамович

ФАЦЕЦІЯ, ФАЦЕТІЯ — (від лат. *facetiae* — жарт, дотеп) — один з нараційних жанрів ренесансної л-ри, подібний до анекдота коротке коміч. оповідання часто фривольного змісту з дотепним висловом у кінці і з більш-менш визначеною сатирико-дидактичною тенденцією. Цілі цикли Ф. спіралися на ант. та пізніші мотиви. Назву жанру започаткував у XV ст. італ. гуманіст Поджо Браччоліні зб. "Вільні фацеції". Ф. спочатку поширювалися лат., а потім і нац. мовами (Г.Бебель "Фацеції", Еразм з Роттердаму, Н.Фрішлін та ін.). Такі гумор. оповідання були популярні в Польщі за сер. віків. Розробляли цю форму Б.Папроцький, Л.Гурніцький та ін. Переклади з анонімної зб. "Польські Ф." (1570) прийшли в Україну та Росію, звалися вони "факешіями" або "жартами". Ці оповідання були короткими, дотепними, іноді нескромними і грубувати-натуралістичними. Відомими з Ф. мотивами живилася значною мірою нова **новела**.

Див. **Анекдот**

Людмила Сердюк

ФЕЕРІЯ (від фр. *feerie*, від *fee* — фея, чарівниця).

1. Жанр театр. чи циркових вистав. Ф. оснований на фант. чи казк. сюжеті, ефектних "перетвореннях", на застосуванні різноманітних постановочних ефектів, сценічних трюків, досягнень театр. машинерії, світлового та

звукового супроводження. Основне призначення феєрії, за влучним зауваженням П. де Корнеля, є "задоволення зору блиском та різноманітною мистави, а не намаганням зачепити розум силою міркувань чи серце витонченістю почуттів".

Ф. з'явилася в Італії у XVII ст. і була властива як оперно-балетним виставам, так і виставам драматургії багатьох країн Європи, особливо Англії та Франції. З XIX ст. Ф. поширюється в Росії та Україні завдяки репертуарові балаганів (Лемана, А.Алексєєва-Яковлева тощо).

2. Жанр драм., лір. чи епіч. тв. з фант. сюжетом, у якому діють казк. істоти та відбуваються незвичайні події.

В літ. практиці, поряд з трад. Ф., основним сенсом якої є забава читача і глядача ("Андромеда", "Золоте руно", деякі сцени в "Психеї" П.Корнеля), у XX ст. з'являється нов. напрямок у використанні поезики Ф. До неї звертаються з метою перетворення дійсності у тв., для створення певного антуражу, на тлі якого розгортаються ті чи ін. автор. думки, відбуваються досить значущі події ("Лісова пісня" Лесі Українки, "Марко в пеклі" І.Кочерги, "Дзвінокблакитне" П.Тичини, "Червоні вітрила" О.Гріна).

Андрій Близнюк

ФЕЙЛЕТОН (франц. *feuilleton* від *feuille* — лист, листок, аркуш) — один з літ.-публіцистичних жанрів (поряд з **нарисом**, **памфлетом** тощо). В різних европ. країнах значення наповнення слова Ф. варіюється.

Зародження Ф. відносять до 28 січня 1800, відколи в паризькій газ. "Журналь де деба" почали з'являтися додаткові аркуші переважно розважального змісту. Саме слово Ф. як позначення відокремленої частини газети, що вона призначена для театр. рецензії, було вжито 22.06.1800 у "Журналь де деба" Жофруа. Згодом такий додаток було включено в газету й виділено друкарською лінією. Така нижня частина газетного аркуша дістала назву Ф. Під цією рубрикою друкувалися оголошення, відгуки-рецензії на театр., муз. літ. новини, повідомлення про моди, ін. неполіт. і неофіційні матеріали. Клас. форми жанру Ф. були розроблені в сер. XIX ст., найбільше до цього спричинився франц. письменник Анрі Рошфор. Ф. наближається водночас до рівня худож. л-ри й політ. публіцистики. Він викриває, розважає, відволікає. Навіть передова стаття політ. франц. газети має характер Ф. — короткого, образного, який сполучає ліризм і лайку. Майстрами франц. Ф. XIX ст. були Т.Готье, Ш.О.Сент-Бьов та ін.

Подібним чином розуміють Ф. у Німеччині. Ф. — частини газетних полос, що присвячені культурі та мист-ву в крит. загальноприступному висвітленні. Стиль Ф. повинен бути дотепним, жартливо-розмовним. Нім. традиція орієнтує Ф. передовсім на культуру та мист-во, хоча визнає можливими Ф. на ін., зокрема політ. та наук.-популярну тематику. У Німеччині тв. фейлетонного

типу з'являються вже в сер. XVIII ст. (Г.Е.Лессінг "Найповніші розвідки на царині жарту" як додаток до "Фоссіме цайтунг" 1751-56). Але перший Ф. у суч. розумінні оприлюднив А.Леваль 1835 в газ. "Нюрнбергер кореспондент". У подальшому в Німеччині Ф. писали Л.Бьорне, Г.Гайне, Л.Обертен, А.Польгар, Е.Фрідель, Г.Бар, П.Бамм, К.Тухольський.

Австр. Ф. здебільшого вважають легкокованим (Норден, Ганслік, Ф.Зальтек, Ф.Кюрнбергер, Штайдель). Винятком є Е.Кіш — австро-чес. нім. мов. автор 2-ої пол. XX ст. — майстер політ. Ф.

У Румунії, де перший Ф. з'явився 1839 в газ. "Албіна романьяска ("Румунська бджола") і де паралельно вживається "автохтонізований" термін foita (аркуш), під Ф. розуміють короткий літ.-публіцистичний матеріал, що стосується злободенних справ мист-ва. Розквіт рум. Ф. припадає на 2-гу пол. XIX ст., коли діяли популярні фейлетоністи К.Д.Аріческу, Р.Н.Грандя, І.М.Бужоряну, Г.Баронзі.

Поль. літ.-знавство визначає Ф. як "короткий белетристичний або наук.-популярний тв., призначений переважно для періодичних видань, часто не позбавлений сатир. забарвлення". Специфічно поль. різновидом Ф. була т. зв. **щотижнева хроніка**.

Першими Ф. у сх.-слов'ян. л-рах стали тв. літ.-крит. спрямування, що з'явилися в 30-х рр. XIX ст. за підписом Феоділакта Косичкіна (О.Пушкіна). Як самостійний худож.-публіцистичний жанр Ф. чітко визначився у 40-50-х рр. XIX ст. і розвитку набув у 60-70-х рр. XIX ст. Лише з 90-х рр. Ф. став жанром переважно сатир. з широким використанням іронії, сарказму, гіперболи, різнобачної асоціативності. У кін. XIX ст. намітилася тенденція на розвиток окр. жанр. різновидів ("маленький фейлетон", вірш. або поет. фейлетон). Відатними майстрами жанру стали М.Лейкін, О.Суворін, О.Амфітеатров, В.Дорошевич, В.Воровський, М.Зощенко, М.Булгаков, В.Катаєв, І.Ільф, Є.Петров та ін.). Помітним явищем став "маленький фейлетон" (М.Гарін, Л.Рейшнер), який активізувався у період революції та громадянської війни.

У білор. л-рі біля джерел жанру був М.Богданович ("Вероніка"). Активно працювали Я.Колас ("Змагання з пияцтвом" та ін.), Я.Купала, К.Крапіва, Я.Брил та ін.

Історія укр. Ф. починається з 1890-х рр. і пов'язана з іменами І.Франка ("Історія однієї конфіскації"), О.Маковея ("Як Шевченко шукав роботи"). Особливо багато для розвитку жанру у дореволюційний час зробив В.Самійленко, тв. якого "видавалися ... тоді, видаються і тепер зразком того жанру" (М.Рильський). У пореволюційний час жанр збагатили і худож., і тематично Остап Вишня, Василь Чечвянський, Кость Котко (М.Любченко), Юрій Вухналь, О.Ковінька, Ф.Макивчук та ін. На Зх. Україні — І.Керницький, Федь Триндик.

Нині Ф. називають невел. худож.-публіцистичний тв. в основному сатир. "характеру.

Для Ф. характерна строго фактична основа при обов'язковій наявності яскраво вираженого автор. підтексту: конкретна тема пов'язується за законами асоціації з темою ширшою, загальнішою. Крім цього, у Ф. обов'язково сатир. загострена думка" (М.Гончарук).

Існує ряд класифікацій різновидів жанру: документальний, з "невказаною адресою", — узагальнюючі, проблемні або оглядові; "проти явища" і "проти особистості"; худож. і документальні; сатир. й т. зв. позитивні та ін.

Ф. має широкий тематичний діапазон — від політ. до соц.-побутового — і як надзвичайно мобільний жанр активно втручається в життя і реагує на будь-які явища чи типи, що вони заслуговують або й вимагають сатир. осміяння.

Олександр Волковинський,
Анатолій Волков

ФЕНТЕЗИ (англ. *fantasy* - ідея, щось придумане) - літ. жанр деміургічного **дискурсу**. Термін "Ф." виник у 20-30-х роках у англійській літ-рі як опозиція до терміну "наукова фантастика" (*science fiction*). "Ф. відрізняє від наук. фантастики майже повна відсутність прогнозійності." (Т.Степновська). Для Ф. притаманна також особлива "міфо-філос. розмірність" (Дж.Толкієн), що, зокрема, передбачає трад. дія міфогенної свідомості спосіб мислення істо. часу як процесу занепаду, від "Золотої доби" до тотальної техногенної деградації моральних і фізіологічних засад людського буття. Т. ч., Ф. як реставраційна (деконструктивна) текстова практика, і приналежне до неоязичницьких та традиціоналістських реставраційних проєктів. А.Невядовський виокремлює три основні види Ф.: 1) героїчне (*heroic fantasy*), 2) фентезі мрії та чародійства (*Sword and Sorcery*) та 3) наук. Ф. (*science fantasy*). До цього переліку варто додати: 4) філос. Ф. і 5) політ. фентезі (з елементами ухронії - гіпотетичними лініями іст. послідовності, відмінними від заг-прийнятих, конвенційних іст. **міфів**). Жанр Ф. керований законами наднарративної деміургії і вибудовує "внутр. енциклопедію" парареальності з більш чи менш адаптованих **фрагментів** міфів народів світу. Специфічна "розширеність" худож. умовності відрізняє Ф. як від канону "реаліст." так і від традицій наук-фантаст. л-ри. Фентезійний формат передбачає творення "внутр. енциклопедії" світу, що конструюється худож. засобами, як гештальт-макет (з "вічним поверненням" культ. зусиль у сюжетній настанові) в якості відліку деміургії. Майже обов'язковими є: а) фатум (іноді оприявленний як окультна рівновага Всесвіту, за порушення якої настає невідворотня кара), б) жорстка наскрізна дихотомія "добро-зло", в) дефініційована ще Ф. Ніше "amor fati" героїчного чину - "посмішка долі", матеріалізована нагорода від вищих сил за надзусилля. Особливе місце займає поняття "дива" (*magic*) як фундаментального елементу зв'язку звичайного і трансцендентного.

Саме конвенція априорного позагносичного неантропного буття дива надає деміургічній онтології специфічну екстраполятивну розмірність. здатність обслуговувати надзвичайно строкаті та еkleктичні світоглядно-нарративні конструкції. дистанціюватись від причинно-наслідкового способу мислення як репресанта особистої волі. Остання філос. стратегема актуалізована у світ. л-рі 80-90 років ХХ ст. доктриною "трансцендентного бачення, як умови справжньої свободи" Карлоса Кастанеди, автора багатотомної **епопеї** в жанрі філос. Ф. На відміну від наук. фантастики, Ф. має претензію "накинута" поза нарративу на т. зв. "реальність" і змінення формату умовності у комунікативній зв'язці автор-читач. Засобом такої ремісії виступає віртуальна присутність (гіпертекст), модельована для читача-реципієнта комп'ютером. Гіпертекстовий статус Ф. та можливості жанрово-естет. трансформацій фентезійного нарративу в **інтернет-літературі** малодосліджені, але аналітики схильні до позитивної відповіді щодо перспектив жанру Ф. у мережевому літ.-худож. корпусі. Це пов'язано з онтологічною кризою наук. світобачення і швидким розвитком "л-ри простого споживання", розрахованої на моделювання "зручних" парареальностей для свідомості пересічного, сформованого стандартами суч. мас-медіа споживача.

Див. **Масова література**.

Володимир Єшкілев

ФЕСЦЕННІНИ (від лат. *versus Fescennini* — за назвою етруського міста Фесценнія) — в давньорим. нар. л-рі жартівливо-глузливі пісні пустотливо-бешкетливого характеру з грубуватими сексуальними вигуками і закликами (ритуальне лихослів'я) без твердої метр. будови, найчастіше у формі лайливого **діалогу**. Виконувалися під час різних календарних свят (жнина, збір винограду) або з нагоди родинних торжеств (уродини, весілля) і містили в собі зачатки мімічних ігор. У сакральному значенні Ф. повинні були відвертати злих демонів, перешкоджати їм чинити шкоду людям, худобі, ін. домашній живності. Висміюючи в основному людські недоліки, зачіпали інколи й серйозні соц. проблеми, тому викликали невдоволення й спроби заборонити їх з боку родової знаті. Ф. нерідко використовували прийоми **інвективи** і своєю сатир. спрямованістю поклали початок самотутній рим. **комедії**. Традицію Ф., яка полягала у відвертому збиткуванні над певною особою, сусп. явищем продовжували у своїх літ. тв. рим. поети Катулл, Вергілій, Гораций, Овідій, Клавдіан, Марціал та ін. Згодом у л-рі Сер-віччя Ф. стали називати **весільні пісні**. Типол. схожі форми глузливого фольклору у слов'ян — обрядові пісні на дівчачо-вечір. еротично забарвлена весільна лірика тощо.

Петро Рихло

ФІГУРИ (лат. — *figura* — образ, вигляд) — інтонаційно-синтаксичні конструкції, що засновані

на порушенні правил унормованої мови задля надання текстові більшої виразності та емоційності, створення ефекту незвичності, піднесеності, оздобленості чи ясності. Цей ефект досягається саме тим, що такі порушення руйнують автоматизм сприйняття тексту.

У поет. тексті Ф., крім того, виконують структурно-архітектонічну та ритмовірну функції.

Вчення про Ф. було ґрунтовно розроблено ант. авторами (Арістотель, Цицерон, Квінтіліан, александрійські риторичи). З погляду **риторики**, граматики та поетики Ф. розглядалися як необхідні складники ораторського мист-ва та поезії, але невластиві поточній буденній мові. В усіх підручниках і трактатах з риторики та поетики наводилися запозичені в зразкових авторів приклади Ф. як обов'язкові для наслідування. Призводило це до парадоксального явища: Ф. втрачали свою засадничу ознаку незвичності, перетворюючись на штампи.

Систематизовано і класифіковано Ф. рим. автором Квінтіліаном, який визначив чотири засади створення Ф.: 1) *per adiectionem* (додання складника), тобто різні види повторень: анафора, антиклімакс, багатосполучниковість, епістрофа, епіфора, клімакс, симплока; 2) *per detractioem* (відкидання складника): безсполучниковість, еліпс, зевгма; 3) *per transmutationem* (переставлення): інверсія, хіазм тощо); 4) *per immutationem* (заміна одного складника ін.) — це тропи, які з погляду суч. поетики не належать до Ф. Окр. групу складають риторичні Ф.: ритор. заперечення, ритор. запитання, ритор. звертання, ритор. ствердження, ритор. оклик (вигук).

Унаслідок скрупульозних класифікацій виділено біля ста різних Ф.; часом їх розмежування є неточним, умовним, навіть непотрібним. Практично число Ф. дорівнює приблизно сорока. У пізніші часи теоретики (французи абат Ш.Батте, Ж.Ф. де Ла Гарп; німці Гайнце, Бен) пропонували засновані на ін. засадах класифікації. Ці класифікації є заскладними та переважно заснованими на другорядних ознаках.

Очевидна однобічність ант. розуміння Ф. як притаманних винятково виробленій професійній та поет. мові. З од. боку, Ф. дуже часто вживаються у фольклорі, більшою мірою в пісенних жанрах, але зустрічаються й у нар. прозі (казки). З ін. — в шоденній мові, напр., коли мовець схвилюваний і висловлюється в піднесеному тоні. Франц. теоретики твердять, що "на базарі протягом дня створюється більше Ф., ніж у академії за рік". З цього приводу часто-густо наводять монологу, який франц. письменник 2-ої пол. XVIII ст. Ж.Ф.Мармонтель, імітуючи мову селянина, що свариться з жінкою, склав суцільно з Ф.: "Коли я кажу так, вона каже ні; вранці й увечері, вночі й удень (**антитеза**) вона тільки знає, що лається. Ніколи, ніколи (**повторення**) нема з нею спокою. Скажи, нешасна (**ритор. звертання**), чим я тобі провинив (**ритор. запитання**)? О небо, що за дурість було одружуватися з нею (**ритор. оклик**)! Краше

мені було б втопитися (**побажання**)... О, вона заводить — я винуватий, як бачите (**іронія**)... Всім відомо, що я поганий, що я харцизяка, що я збиткуюся над тобою, що я вбивця (**клімакс**)".

Анатолій Волков

ФІГЛИК (від нім. *Figel* — витівка, пустоші, жарт) — жанр давн. поль. поезії, різновид вірш. **анекдоту**, споріднений з **фацетіями**, **фабльо**, **шванками**, що широко побутували в зх-європ. л-рах. Жанр Ф. виникає водночас із становленням поль. книжної поезії. Майстрами Ф. були Бернат з Любліна (1465-1529), а надто М.Рей (1500-69), який у зб. "*Powiesci przygadde, azuli Apophtegmatu*" (1562), переробив сюжети фацетій Дж. П. Браччоліні (1380-1459) та Г. Бебеля (1472-1518), наблизивши їх до поль. дійсності. Частина Ф. Рея створено на суто поль. матеріалі. За формою Ф. Берната — дванадцятивірш, Рея — восьмивірш, у обох випадках — парне римування. Слово Ф. було вперше вжито після смерті Рея як назва другого видання зб. його вірш. анекдотів (1570). У подальшому Ф. видозмінюється на **фрашку**. Ф. є прикладом виникнення на основі міжнац. літ. взаємин — **переробки** та **запозичення** — нац. своєрідного жанру.

В укр. літ. типол. спорідненим з Ф. жанром є **співомовка**, яка близька до Ф. гумор. змістом, орієнтацією на нар.-фольклор. джерела, ба й навіть сюжетно ("Баба, що під час молитви ревла" Рея та "Жалібний дяк" С.Руданського).

Анатолій Волков

ФІЗІОЛОГІЧНИЙ НАРИС або "фізіологія" — жанр. різновид **нарису**, що отримав свою назву від популярної свого часу кн. Брійя-Саварена "Фізіологія смаку" (1826) і досяг розквіту у 40-і рр. XIX ст. знову ж таки у Франції та Росії (численні Ф.н. О. де Бальзака, Некрасовський альманах "Фізіологія Петербурга" та ін.). Надзвичайний інтерес до Ф.н. (сотні книг, не кажучи вже про безмежну кількість публікацій у періодиці) пояснювався однонаправленою дією кількох чинників: по-перше, стрімка "капіталізація" спричинилася до появи нов. соц. верств та професійних груп населення, життя яких вимагало худож. та наук. дослідження; по-друге, у зв'язку з успіхами природничих наук виникло бажання і людське сусп-во прокласифікувати подібно до тваринного та рослинного світу; по-третє, в боротьбі **реалізму** з **романтизмом** Ф.н. став свого роду лабораторією для виведення нов. способу худож. узагальнення — соц. типізації. Не випадково у міру того, як розвивалися позитивістські ілюзії та ускладнювалася поетика реалізму, Ф.н. відходить на задній план і поступово зникає.

У ХХ ст. Ф.н. дедалі більше поступається місцем таким синтетичним видам як радіо-, кіно- та теленарис.

Олександр Бойченко

ФІЛОСОФСЬКА ЛІРИКА — жанр-тематичний різновид лір. поезії, зміст якого становлять більш чи менш кардинальні буттєві проблеми, лір. виражене самоусвідомлення людини як суб'єкту дії універсальних законів буття. Ф. л. має ряд структурних особливостей: своєрідність суб'єктної організації (об'єктивація суб'єктивного), специфічне укрупнення думки, тайміння худож. часу і худож. простору до максимального розширення.

У процесі іст. розвитку Ф. л. втратила зв'язок із дидактичною поезією, яким вона позначена в ант. часи (Гесіод, Ксенофан, Парменід, Емпедокл, Лукрецій), перевагу здобули параболічність і притчевість висловлювання. Генеза й ранній розвиток філос. поезії у світ. л-рі ще недостатньо досліджені ("Веди", давня япон. і кит. поезія, сервіч. лат. л-ра Італії, нім. поезія часів Тридцятилітньої війни тощо), проте очевидно, що в різних л-рах і в різні епохи поезія в певній частині неодмінно виявляє це тяжіння до філософії як стихії генетично близької їй, водночас, іншоприродної. Стосунки ці не є підрядними, ані навіть сурядними: на відміну від системності й концептуальності наук. філософії, Ф. л. втілює у різноманітних стійких жанр. формах (**гнома, елегія, еклога, епітафія, сонет**) або ж поза ними поетично переживане світопізнання, лір. наснажену думку про людину в її родовій суті. Слід також мати на увазі, що зазначені жанр. дефініції, що були сформовані в річчій ант.-класицистичній думці, часто здатні й обмежувати вільний плин лір. почуття; в наш час спостерігаються спроби звести все багатство лір. самовиразу, напр., до "одн" й "елегії" та ін., на що варто вважати при аналізі Ф. л., яка за основним пафосом переважно є "одичною", лірикою схвалення світу (що не виключає проте й можливості "елегічної" рефлексії).

Характерний для Ф. л. онтологічний конфлікт — дуалізм думки й чуття — є водночас постійним стимулом її розвитку й оновлення. Культ.-філос. атмосфера доби має вплив на Ф. л., проте відмінність поет. розумування — у вічній неостаточності, неаксіоматичному характері здобутих або лише пошукуваних істин, суто особистісному їхньому наповненні, ситуативних можливостях індивідуально-поет. гіпотези буття. Невід'ємні риси Ф. л. — неповторно-особистий шлях думки про універсум, сенс і цілі буття, неперехідні цінності в ньому, сама динаміка духов. життя поета.

У XIX та XX ст. спостерігається нова активізація Ф. л., здебільшого у межах двох стильових течій: одна тяжіє до неприхованої складності змісту й вираження, підкреслено непопулярної лексики, складних композицій та хронотопу (Новалис, Ф. Тютчев, В. Вітмен, В. Соловйов, Р.-М. Рільке, Т. С. Еліот, ранній П. Тичина, Б. І. Антонич, Л. Целан), друга орієнтована на підкреслену простоту як редуковану складність, на прозору манеру висловлення (І. В. Гьоте, Є. Баратинський, М. Заболотький, В. Свідзинський, Л. Первомайський, М. Зеров, В. Мисик, пізн. М. Бажан).

За всієї універсальності Ф. л. відбиває також і фундаментальні риси нац. світобачення. Напр., для укр. Ф. л. характерний дещо підвищений "емоціоналізм", "колоцентричність", (що є й особливістю нац. філософії), — хоча водночас є й лінія раціонально-логістичної (Зеров, І. Муратов, Первомайський).

Елеонора Соловей-Гончарик

ФІНСЬКА (ПІВНІЧНА) ШКОЛА в фольклористці або географо-іст. метод, засновниками якого були фін. письменник, філолог, професор Гельсінгфорзького ун-ту Юліус Крон (1835-88) і особливо його син, проф. ун-ту в Гельсінкі Карл (Коарле) Крон (1853-1933), який займався ф-ром та **порівняльною фольклористикою**. В більшості праць фольклористів Ф. ш. є різновидом теорії міграціонізму (мандрівних сюжетів). Головна увага істориків фольклористики трад. зосереджувалася не стільки на теор. засновках Ф. ш., скільки на конструктивності її основного методу (іст.-географічного та картографічного), що застосовується, зокрема, при вивченні фольклору з погляду розповсюдження **сюжетів і мотивів** (в часі і просторі). Однак коло наук. проблем Ф. ш. було набагато ширшим. Ще 1884 в ґрунтовній праці про генезу "Калевали" Ю. Крон писав: "Перш ніж шукати вирішення питання про походження поеми ("Калевали"), я привожу до системи її редакції в географічній та хронологічній послідовності. Тільки так можна відокремити оригінальні елементи від тих, що приєдналися пізніше". Цю методику Ю. Крон застосував досить успішно в праці "Kalevalian Täsinet" (1888), де вказав на особливу цінність варіантів поеми, які визначають її народність. Ю. Крона, як і засновника **міграційної школи** Т. Бенфея, цікавила проблема відновлення первісного тексту (**архетипу**) поет. тв. На думку фін. вченого, багато тв. фольклору дійсно проникали на Зх. з Індії, ін., навпаки, потрапляли в Індію з Зх. (з Мал. Азії та Центр. Європи). Однак, за його думкою, теоретики міграціонізму (Бенфей і частково О. Веселовський) надавали зовеликого значення різноманітним обробкам, трансформаціям, літ. текстові й недооцінювали більш ранні нар. записи. Адже, за спостереженнями Ю. Крона над **варіантами** "Калевали", деякі з них свідчать про чудову здатність нар. пам'яті доносити до нас найархаїчні форми (архетипи). Це стосується як **казки**, так і пісні.

Більш детально, систематизовано й обґрунтовано виклав методологічні засади Ф. ш. К. Крон у доповіді на засіданні Міжнар. фольклор. конгресу в Парижі 1889: "Головною працею мого батька — писав К. Крон, — було порівн. вивчення "Калевали", що склало першу частину його "Історії фін. л-ри" ... Дослідження "Калевали" мало значення для з'ясування зв'язків фін. епосу з стар. сканд., рос. та лит. піснями. Однак, як мені здається, ще більшу цікавість являє праця мого батька, продовжена мною, що присвячена

порівнянню фін. нар. поезії з аналогічною традицією країн усього світу". Виходячи з тої передумови, що інтернац. характер **переказу** (як і пісні) полягає не тільки в заг. основній ідеї, але й в розвитку та ускладненні дії, тобто в сюжеті назагал, що містить у собі певні мотиви, для того, щоб знайти праформу оповіді, необхідно зіставити всі його варіанти; ці варіанти класифікуються за іст. принципом, якщо наявні літ. першоджерела або ж за географічним, якщо їх записано з живого голосу народу. Щоб виконати роботу повністю, необхідно мати варіанти кожного села, кожної області, кожної провінції". Тільки дослідження абсолютно всіх варіантів може, за К. Кроном, привести до виявлення "праформи" та "прабатьківщини" кожного сюжету (де зафіксовано найбільш повні та численні його варіанти). Ці методичні принципи було пізніше покладено в основу вказівників казк. та ін. сюжетів. Однак, за словами К. Крона, визначення "праформи" й "прабатьківщини" шляхом порівняння варіантів того чи ін. сюжету у різних народів не є найважливішим у порівн. фольклористичі. Більш суттєво виявити зміни, яких зазнавали ці архетипи в часі і просторі (у різних народів, у різних регіонах та зонах), у багатстві варіантів (К. Крон "Метод дослідження фольклору", 1926, нім. мовою). За такою методикою послідовники Ф. ш. вивчали окр. казк. та анекдотичні сюжети й видали значну кількість відповідних монографій.

Незважаючи на певну односторонність і схематизм (недооцінка ідейного змісту і худож. особливостей нац. варіантів і версій сюжетів, на що звернули увагу такі видатні вчені, як швед. філолог Карл В. Слов на VII Пн. Конгресі з філол. наук (1932), рос. фольклорист Ю. Соколов та ін.), Ф. ш. приваблювала в 1-й пол. XX ст. багатьох прихильників у різних країнах. Особливо імпували чітка розробка методики дослідження (в працях К. Крона), прагнення будувати докази на широкому різномов. матеріалі. Ще 1907 фін. фольклористи заснували наук. спілку "Folklor Fellow", яка видавала різними мовами (англ., франц., нім. та ін.) відоме в усьому світі періодичне видання "Folklor Fellows Communications" (FFC). Окрім Гельсінського центру, Спілка мала філії чи не в усіх країнах Європи, Азії, а також у США, Канаді, Лат. Америці хоча б з одним співробітником, який складав бібліографію і збирав матеріал, необхідний для порівн. вивчення казкових архетипів і відтворення різноманітних компонентів епіч. тв. Завдяки співробітництву фольклористів різних країн стала можливою поява 1910 "Показчика казк. типів" фін. вченого Антті Аарне (1867-1925) — першого в світ. фольклор. практиці каталога міжнар. казк. сюжетів (зі вказанням частотності функціонування варіантів у різних народів).

Основні ідеї та методичні прийоми Ф. ш. сприйняли тою чи ін. мірою нім. фольклорист Й. Больте (1858-1937) та чес. філолог І. Полівка (1858-1933), які спільно видали в 5-ти томах "Примітки до казок братів Грім" (1913-35), дан.

вчений А. Ольрік (1854-1917) в працях з пн. міфології та ін. На основі показчика А. Аарне був складений М. Андреевим (1893-1942) з врахуванням сх-слов'ян. матеріалу рос. "Показчик казк. сюжетів за системою Аарне" (1928). Того ж року в Гельсінкі був опублікований "Каталог рум. казок за системою Аарне" (28-й том праць The Folklore Fellows), складений священником з рум. м. Сібіу Адольфом Шуллерусом.

Вел. ролі в розвитку міжнар. казкознавства відіграли праці амер. фольклориста Стіса Томпсона: шеститомовий "Показчик фольклорних мотивів" (1930-1936), "Показчик казк. сюжетів" (1938, спільно з А. Аарне). Істотно було доповнено 2-е видання показчика Аарне-Томпсона "Types of the folk-tale" (Гельсінкі, 1964). В основу цих каталогів покладено класифікацію казок різних народів за сюжетами як стійким комплексом мотивів. Надалі в наук. виданнях казок (певною мірою й неказк. нар. прози), як правило, вказується номер відповідного сюжету за показчиками Аарне-Томпсона та Больте-Полівки. 1947 був надрукований у Варшаві показчик акад. Ю. Кшижановського "Поль. нар. казка в систематичному розташуванні". Вартісність цього видання тим більша, що в ньому відображено не лише казк. репертуар, а й неказк. прозу. Частково відбито й білор. та укр. матеріал з т. зв. кресів — теренів змішаного заселення.

Найновіший "Порівняльний вказівник сюжетів — сх-слов'ян. казка" був складений рос., укр. та білор. фольклористами Л. Барагом, І. Березовським, К. Кабашніковим і М. Новиковим (1979). Звід враховує деякі поль. та пд.-слов'ян. варіанти, а також типи казок, що зафіксовані в показниках Аарне-Томпсона (АТ), вид. 1964. Він вигідно відрізняється від ін. каталогів тим, що містить і підтипи, локальні версії різноманітних міжнар. сюжетів. Т. ч., розширюється можливість застосування методологічних принципів засновників Ф. ш.

Григорій Бостан

ФІЛООРІЄНТАЛІЗМ, ОРІЄНТАЛІЗМ (від лат. *orientalis* — східний) — найпоширеніший вид екзотизму в культурі, зокрема, в л-рі, европ. регіону: зацікавлення життям і культурою сх., точніше аз. народів. Термін виник у XVIII ст., саме ж явище Ф. постало ще в античності. Це було зацікавлення Бл. Сх. (сх. Середземномор'я) у пізніші часи — переважно арабами (в т. ч. маврами), персами, індійцями, китайцями, японцями. Амплітуда видів і форм рецепції дуже широка. Охоплює всі можливі її різновиди від найпасивніших — просте ознайомлення (інформація) — до активного розмаїтого відбиття та закорінення аз. культур на всіх світоглядних і худож. рівнях Ф. мав місце вже в античності. Адже основоположна для цілої Європи давн.-грец. культура від започаткування засвоювала набуток давніших від неї культур Бл. Сх. В той же час греки ставилися до всіх негелліських народів (крім

римлян) як до варварів. Проте сх. впливи тривали. В добу **геллінізму** (III ст. н.е.), під впливом культур Мал. Азії (Фрігії, Карії, Мізії) в грец. риторичі формується пишномов. стиль **азіанізму**. Значну популярність, надто за часів Рим. імперії, здобули бл.-сх. рел. культу. Величезний резонанс дістала **Біблія**. Було зламано ант. тип красного письменства. Виникла нова словесність, сила нов. жанрів. Зацікавлення "внутр. людиною" в синтезі з ант. засновками утворено власне европ. л-ру.

Нові европ. л-ри весь час мали то сильніші, то слабші, але стали контактні зв'язки з Орієнтом, що посилилися за часів хрестових походів. Зароджується наук. сх.-знавство, батьком якого зовуть Франціска Ассізького (1181-1226). Час від часу з'являлися **переклади**. Кількадесят разів перекладувано **"Панчатантру"**. Зокрема, 1081 було перекладено її араб. **версію** "Каліла і Дімна" на грец. мову "Історія Стефаніта та Іхнілата". З грец. тексту був зроблений слов'ян. переклад. На поч. XVII ст. перекладач гетьмана Станіслава Жолкевського виконує перший у Європі переклад перс. поеми Сааді "Гулістан" ("Сад троянд"). Під впливом арабо-мавританської поезії XI-XIII ст. склалася европ. **лицарська лірика** (прованс. поезія **трубадурів**). За доби **Відродження** зі сх. л-ри ("Панчатантра", **"Тисяча й одна ніч"**) було запозичено й у подальшому використовувано архітектонічний прийом **обрамлення**. "Декамерон" Дж.Боккаччо, "Пентамерон" Дж.Базіле (кн. п'ятидесяти казок, які оповідаються протягом п'яти днів), "Гептамерон" Маргарити Наварської. В "Дон Кіхоті" М. де Сервантеса є вставні орієнтальні новели. Сх. образи та тематика зустрічаються в трагедії — італ. ("Соліман" — 1619, Р.Бонарелі) та англ. ("Мальтійський єврей" Х.Марло, "Отелло" В.Шекспіра). Шекспір з гуманістичних позицій зробив саме мавра втіленням світлого начала, протиставляючи йому підлого білого венеційця Яго. Цікавим епізодом була діяльність італійця П. делла Валле (1586-1652), який мандрував по Бл. та Сер. Сх., збираючи рукописи та копії сх. написів. У "Дружніх листах" (1650) він уперше в нов. Європі дав описи руйн. Вавилону та Персеполю, навів зразки давн-перс. клинопису.

Дуже багатоманітне зацікавлення Орієнтом у XVIII ст. На сх. матеріалі розв'язується твор. завдання не лише в л-рі та мист-ві, але й у галузях сусп. думки. "Перські листи" (1721) Ш.Л. де Монтеск'є започатковують просвітницький класицизм. Тут у формі листування персів Узбеки та Рікі зіставлено минувшину, сучасність і майбуття Азії та Європи. Вершинним досягненням просвітницького класицизму стала філос. трагедія Вольтера "Фанатизм, або Пророк Магомет" (1740). Спираючись на досвід цих двох франц. письменників, І.Крилов використовує в "Каїбі" (1792) форму орієнтальної повісті для сатири. Поль. франкомов. письменник Ян Потоцький у романі "Рукопис, що знайдено у Сарагосі" (1804) використовує засаду "повісті-шухлядки" (прийом

запозичено з "Тисяча й однієї ночі") й елементи фантастики та пригод для **пародіювання готичного роману** жаків. У рамках стилю **рококо** започатковується стабільна зацікавленість "кит. темою" (згодом — "япон. тошо), до XX ст. включно визначило інтерес до асиметрії екзотичного психологізму, зокрема в франц. л-рі. У тому ж XVIII ст. розгортаються орієнталістичні студії та перекладання клас. тв. сх. л-ри. Ці розвідки та переклади не лише розширювали культ. видноколо європейців, але й безпосередньо впливали на літ. процес. Як приклади — багатоманітні впливи франц. галланівського перекладу "Тисяча й однієї ночі" або вага нім. перекладів Г. фон Пургштала — одного з гол. джерел "Західно-східного дивана" Й.В.Гьоте. Цей тв. геніального поета є справжнім худож. синтезом европ. і аз. класики. Мету тв. сформулював автор: "Поет розглядає себе як мандрівника. Ось він вже прибув на Сх. Він захоплено спостерігає побут, звичаї, предмети, вивчає рел. уявлення та переконання, він навіть не відкидає підозри в тому, що він сам мусульманин". Гьоте закидає Сх. неувату до сх. культури, наголошує на потребі зіставлення з нею европ. культури: "Мій намір у тому, щоб радісно пов'язати Зх. і Сх., минуле з суч., перс. з нім., збагнути їхні побут і образ мислення в її взаємозв'язках, зрозуміти одне за допомогою ін." Поет засвоює худож. досвід Сх., передусім Гафіза ("Вольтера Сходу", за виразом Гьоте), Фірдоусі, Сааді, переробляє коранічні та іст. мотиви (напр., Тімур як втілення зла світу). У "Зх.-Сх. дивані" — 235 окр. поезій, що являють органічне єднання двох вел. культ. світів. Цей нім.-мов. сплав втілює так важливу для Гьоте концепцію **світової літератури**.

З усіх літ. напрямів Ф. найбільше важив для **романтизму**, як у теорії (Ф.Шлегель), так і в худож. практиці: Дж.Колдрідж — "Кубла хан" (1798), С.Сауї — "Талаб руйнівник" (1800), "Прокляття Кехаби" (1810), Дж.Н.Г.Байрон, В.Скотт, В.Ірвінг — зб. "Альгамбра", В.Гюго, А.Мішквич — поема "Фаріс", "Кримські сонети", Ю.Словацький — поема "Батько зачумлених", О.Пушкін, О.Марлінський, М.Лермонтов. Через посередництво Пушкіна увійшла сх. тема в чес. л-ру: під впливом "Бахчисарайського фонтану" написана поема В.Галека "Мейріма та Гусейн" (1859). Орієнт вавив романтиків незвичайністю природи, побуту, світосприймання, можливістю змальовувати незвичні особистості й протиставити Зх. людину Сх. (часто перевагу віддавалося Сх., напр. образ султана Саладіна в романі Скотта "Талісман"). У романі тв. на сх. тематику спостерігається сильний, але досить умовний екзотичний колорит: ознаки природи й побуту тих країн, що сприймалися як орієнтальні, не розрізнялися, взаємно накладалися. Прикладом може слугувати балада Гюго "Мазепа". Її включено до поет. зб. "Les orientales" — ліро-епіч. поезій на араб., тур., албан., грец., мавританську тематику. У такому орієнтально-екзотичному контексті

сприйнято Україну та її гетьмана. Гюго цікавить не достеменність оповіді про іст. події, але можливість на екзотичному матеріалі змалювати образ нац. героя; не вірогідність реалій, але умовно-романт. колорит.

Нова хвиля зацікавлення Орієнтом пов'язана з **неоромантизмом** (в Англії — Р.Л.Стівенсон, А.Конан Дойл, Дж.Конрад, у Польщі — Г.Сенкевич, угруповання "Молода Польща": А.Ланге, Т.Міциньський, Б.Лесьман). Найбільше проблема співвідношення зах.-европ. і азій. менталітету займає Дж.Р.Кіплінга. Він трактує її як непорушність протистояння ("Балада про Захід і Схід"), доводить непохитність твердження про колонізаторський та культуртрегерський "тягар білої людини". Орієнтальні складники з того часу й дотепер посідають значне місце в тв. таких популярних жанрів, як роман подорожей, історичний, **пригодницький**, колоніальний, екзотичний, почасти **детективні романи**. (Ще стосується й відповідних кінематографічних жанрів).

У деяких випадках звернення до сх. тематики пояснюється біографічними, часом похмурими, причинами. Поява в поль. л-рі казах. теми — романт. поеми Густава Зелінського "Киргиз" спричинена його засланням у кін. 30-х — на поч. 40-х рр. XIX ст. в казах. степи, так само як поет. і малярське відображення людей і природи Казахстану Т.Шевченком. Подібні причини написання поль. позитивістом В.Серошевським оповідань і наук. розвідок з життя чукчів, якутів, китайців, корейців.

Багатобарвні прояви Ф. в европ. і амер. л-рі XX ст.: проза Х.Я.Борхеса, "Прочанство в країну Сходу" та "Зідгарт" Г.Гессе, "Сутра соняшника" глави амер. бітників А.Гінзберга, кн. есе А.Камю "Виворіт і лишьовий бік", **вортенизм** Е.Паунда, "Листи в давній Китай" Г.Розендорфера; творчість багатьох рос. поетів: Д.Мережковського, В.Брюсова, М.Гумільова, С.Есеніна, А.Ахматової, О.Мандельштама, М.Тихонова, І.Сельвінського, Б.Пастернака, О.Вертинського та ін. Контактуючи зі Сх., европ. л-ри засвоїли не тільки відповідну тематику, сюжетіку, композиційні структури, але й певні строфічні форми: **газель**, пантун, **рубаї**, **танку** тощо.

В Україні з геополіт. та іст. причин Сх. практ. ідентифікувався зі степовими тюрк. народами: хозарами — печенігами — половцями, найбільш — із татарами та заморськими турками. В фольклорі та л-рі з прадавн. часів відображено укр.-тюрк. контакти (здебільшого, але не виключно, збройні): **літописи** київ. часів, "Слово о полку Ігоревім", оповідання про битву на Калці та про руйну Києва в Галицько-Волинському літописі, переклади (зх. походження), "Оповідання про індійське царство", **думи** та іст. пісні, лист запорожців турецькому султанові Ахмету III. Досить широко, різноманітно й різножанр. тат.-тур. тематика репрезентована в нов. укр. л-рі: "Запорожець за Дунаєм" П.Гулака-Артемовського,

"Іван Підкова" Шевченка, низка співомовок С.Руданського, "Захар Беркут" І.Франка, "Під мінаретами" М.Кошубинського. Неодноразово зверталися митці до образу Роксолани (поема Л.Забашти, романи О.Назарука й П.Загребельного, опера В.Січинського, телесеріал) та Марусі Богуславки (тв. О.Стороженка, П.Куліша, І.Нечуж-Левицького, М.Старицького, балет А.Свешнікова). Далеко за межі тюрк. країн виходять сх.-знавчі інтереси І.Франка. Він за нім. та англ. посередництвом перекладає пам'ятки давн-інд. л-ри: епізоди з "Магабгарати" та з т.зв. **пуран** (невел. епіч. поем), зі зб. повчальних бесід "Сутта-Никата", з "Панчатантри". Досліджує та перекладає вавілонські та давн-гебр. **гімни**, **молитви**, поеми. Йому належать переробки казок з араб. зб. "Тисяча й одна ніч". У араб.-перс. світ заглибився А.Кримський як вчений-сх.-знавець і поет (зб. "Пальмове гілля").

Укр. літ. досвід добре демонструє специфічність Ф. союветської л-ри. З од. боку, поширення твор. виднокола на життя народів Сер. Азії, яке практично раніше не зображувало укр. письменством. З ін. — вузька комуністична запрограмованість. Оприлюднюються тв., в яких вихваляються соц. перетворення в Узбекистані — "Каракол" (1929) В.Гжицького та "Роман Міжгір'я" (1931) І.Ле. Далі друкуються різножанр. тв. про рев. боротьбу та соціалістичне будівництво: "Тургайський сокіл" О.Десняка, поезії М.Рильського, П.Тичини, М.Терещенка, М.Бажана, В.Мисика, Т.Масенка, "За ширмою" Б.Антоненка-Давидовича, тв. про рад. Туркменію А.Турчинського тощо. До цього можна додати "Монгольські оповідання" Г.Шкурупія.

Унікальним феноменом була діяльність сліпого письменника, фольклориста та музиканта укр. походження В.Єрошенка (1889-1952), що писав на япон., есперанто, рос. мовах. Він 1914-23 жив у Японії, Тайланді, Бірмі, Індії, Китаї, спілкувався з Р.Тагором і Лу Сінем. 1934-45 працював у Туркменії де створив тюрк. шрифт для сліпих. Худож. тв. Єрошенка — вірші, оповідання, нариси, переважно на япон., бірман., кит., чукотську тематику. В "Шаховій триходівці", за автор. визначенням "нариси з життя чукчів", він розповів про жахи, які принесла народіві далекої пн. союветська влада. Заздалегідь визначена політ. мета зумовлює звернення до рад. Сер. Азії зах.-слов'ян. письменників комуністичної налаштованості; напр., зб. дорожніх нарисів Ю.Фучіка "У країні, де наше завтра вже вчорашній день" (1931), або роман поль. письменника Бруно Ясеньського "Людина мінє шкіру" (1932-33).

У европ. музиці Ф. реалізується в першу чергу на рівні оперних лібретто, але часто з використанням оригінального сх. мелосу, ладів, **ритміки**, інструментовки, — започаткований вже в XVIII ст. Одним з перших звернень до Орієнту була опера В.А.Моцарта "Викрадення з сералю" (1782), лібрето Г.Стефані за п'єсою Х.Б.Бретшнера "Бельмонт і Констанція". Варто теж згадати

"Турецький марш" Моцарта, оперу Дж.Верді "Аїда" (1871). Ретельно вивчав і відповідно використовував япон. нар. пісні та мелодії Дж.Пуччіні в опері "Чіо-Чіо-сан" (за драмою амер. письменника Д.Беласко "Гейша"). Надто сильно Ф. позначився в рос. музиці, бо Росія в геополіт. розумінні щільніше від ін. європ. країн пов'язана з Азією. Досить згадати використання сх. мелосу в "Руслані та Людмилі" М.Глінки, "Шехерезаді" та романсах М.Римського-Корсакова, "Половські танці" з "Князя Ігора" О.Бородіна, оперу "Наль і Дамаянти", музику до поеми Пушкіна "Бахчисарайський фонтан", балет "Ніч у Єгипті", "Східне" для квартета А.Аренського, "Бахчисарайський фонтан" Б.Асаф'єва, "Червона квітка" Р.Глієра.

Сх. тематику, мелос, ритміку використовують масові муз. жанри. Англ. композитор А.Салівен створив оперету на япон. сюжет "Мікадо" (1885). Під впливом цієї оперети С.Джонс написав свою "Гейшу" (1896). Данину Ф. Джонс віддав і в "Перській принцесі" (1909). До сх. матеріалу зверталася й віденська оперета: "Роза Стамбула" (1916) Лео Фая, "Баядера" (1921) І.Кальмана. У 1920-50 рр. популярними були джазові обробки кит., япон., інд., араб. мелосу та ритміки, часом зі **звуконаслідуванням** сх. інструментів.

Сх. мист-во мало вплив на європ. театр і драматургію. Б.Брехт захоплювався кит. філософією та поезією і запровадив у своїй творчості **одивнення** та **зонги**, цілеспрямовано наслідував техніку кит. театру, переробив старовинну кит. п'єсу "Добра людина з Сичуані". Досвід театру індонезійського острова Балі був використаний франц. письменником і режисером А.Арто (1896-1948) у його спробах створення сакралізованого театру.

З сер. XIX ст. поглиблюється наук. зацікавлення культурою Сх. Зокрема розвивається сх.-знавча етнографія та фольклористика. Ним дослідник Т.Бенфей перекладає "Панчатантри" та вступною статтею про цю пам'ятку (1859) започаткував дуже впливову того часу **міграційну школу в порівняльній фольклористиці**. Виникає намагання зануритися у сх. (переважно інд., кит., япон.) рел.-філос. вчення, застосувати їх в житті. Зх.: амер. літ.-філос. рух трансценденталізм 1830-60-х рр. (Р.У.Емерсон, Г.Д.Торо, Дж.Ріплі, Т.Паркер та ін.); теософія О.Блаватської, що склалася під впливом індуїзму та буддизму (гол. тв.: дорожні іст.-етнографічні нариси "З печер і нетрів Індостану" — 1883, "Тасма доктрина" — 1888); закорінена в культурі Індії — Тібету малярська, письменницька, громадська діяльність М.Реріха; листування Л.Толстого з Махатмою Ганді; вплив даосизму та дзен-буддизму на амер. прозаїка Дж.Д.Селінджера, який під цим впливом навіть покинув письменницьку діяльність; захоплення маїстськими ідеями культ. революції франц. екзистенціалістів (насамперед Ж.П.Сартра).

Анатолій Волков

ФОЛЬКЛОР І ЛІТЕРАТУРА співвідносяться між собою як дві (попередня і наступна) стадії розвитку словесного мист-ва. Л. виросла з Ф., ввібрала в себе багато його рис, що склалися в нар.-поет. творчості, традиції якої, на думку деяких вчених, сягають в глибину віків на 100 000 років. Найдавніші з відомих л-р склалися бл. 6000 р. тому. Тому закономірним є погляд на співвідношення Ф. і Л. як на єдиний процес становлення традиції словесного мист-ва, точкою відліку в якому виступає специфіка нар. словесності (нар. творчості, нар. поезії, Ф.). У жодному разі не слід, опираючись на літ. традицію як точку відліку, розглядати Ф. Це є хибна позиція, бо призводить до суб'єктивних висновків і загалом вважається т. зв. презентизмом, в якому об'єкт вивчення суб'єктивізується настільки, наскільки суб'єкт не може об'єктивізуватися згідно з досліджуваним предметом. Від такої помилки застерігав О.Лосев при вивченні **міфів**.

Специфіка Ф. перш за все полягає в тому, що він є продуктом усної творчості мас. Під Ф. розуміють творчість соці. низів усіх народів, незалежно від ступеню їх розвитку. Поступово в Ф. відмирає багато тільки йому притаманних рис. Переплетення Ф. з Л. вимагає при аналізі як цих явищ загалом, так і конкретних окр. Їх рис поєднання літ.-знавчих та фольклористських методів дослідження. На цьому в свій час наголошував В.Пропп, стверджуючи, що специфіку структурних законів Ф. літ.-знавство вирішити не може, але встановити ці закони можливо тільки прийомом літ. аналізу. В узагальненому розумінні ми можемо стверджувати, що фольклористика в галузі вивчення специфіки фольклор. поетики в своїх описувальних елементах є наукою літ.-знавчою. Однак, літ.-знавчий аналіз може встановити, описати явище чи закономірність у фольклор. поетиці, але не спроможний їх пояснити.

Виходячи з усної природи Ф., встановлюється, що тв. нар. поезії не має автора (може його не мати), а літ. тв. — завжди автор. Літ. тв. не змінюється, на відміну від фольклор., що весь час варіюється (**Варіантність**), бо автор встановлює канонічний статус того чи ін. тексту тв., як остаточного. Звідси виводиться висновок, що Ф., на відміну від Л., є творчістю колективною, безавторською. Це вірно. Але в той же час відомими є автор. тв., що мають фольклор. форму побутування, як, напр., "Стоїть гора високая" Л.Глібова, "Рече та стогне Дніпр широкий" Т.Шевченка. Окрім цього, не можна виключати можливого існування автора і в суто фольклор. тв., бо авторство як таке є явищем періоду виникнення Л., до того ж колективна традиція завжди була домінуючою в Ф., що не дозволяло окр. творцю вийти за її межі. Та він і не претендував на це, навіть не міг претендувати, бо все, що не відповідало колективній традиції в заг. контексті її відтворення та сприймання, відкидалося як зайве.

В перші ст. виникнення писемності на Л. вел. мірою впливала мова фольклор. традиції. Цей ранній, по суті своїй анонімний період в історії Л., яскраво демонструє ролі колективного досвіду засвоєння дійсності. Вже відбулося звільнення творця від безпосереднього впливу аудиторії (співтворчості), а колективна традиція продовжувала впливати на Л. Але і в тих випадках, коли автор відомий, він переважно оперував трад. сюжетно-образним матеріалом (бл.-сх. традиція назіре, зх.-європ. **переробки** ант., христ. і кельт. першоджерел). До цього типу творчості можна віднести використання **трад. сюжетів і образів** в новітній Л. (сюжети про Атлантиду, про Едіпа, образи Жанин д'Арк, Дон Жуана та ін.). Це явище пояснюється потребою в зворотному зв'язку, в "ефекті присутності", в співтворчості, що може бути здійснено на фольклор. стадії безпосередньо в процесі побутування нар.-поет. тексту. Реципієнт літ. тв. цієї можливості позбавлений. Але якщо реципієнт сам є творцем (письменником), він може вступити у своєрідний "діалог", створюючи нов. варіант трад. сюжету (образу), відтворивши процес, що нагадує певною мірою побутування фольклор. тв. Відокремлений писемністю від аудиторії письменник все більшою мірою звільнявся від впливу колективної традиції, колективної свідомості у творчості. Індивідуальність набувала все більшої ваги в створенні нов. традиції — нов. досвіду худож. засвоєння дійсності. Так народжувалась традиція з домінуючою твор. індивідуальною волею. Це відбувалось тоді, коли колективна традиція зруйнувалась і деякі її елементи були замінені нов., здатними передавати індивідуальні повідомлення, але і відповідати колективним проблемам. Сталість і змінюваність фольклор. і літ. традицій пояснюється властивістю свідомості, яка лежить в їх основі. Колективна традиція більш стала, вона змінюється відповідно до змін в свідомості колективу, які відбуваються набагато повільніше, ніж в свідомості індивіда.

Взаємозв'язки і взаємовплив Ф. і Л. складні й різноманітні. У Ф., напр., часто побутують тв. літ. походження. На відміну від Ф. доіст. походження, який має варіанти в міжнар. масштабі, напр., вірші поетів, що вільно перекладаються в народі, тільки формою свого побутування можуть вважатися фольклор. Це є факти Ф. літ. походження (казка "Принц і жабрак" М.Твена, казки "Тисяча й одної ночі", "Парус" М.Лермонтова, "Соловей" А.Дельвіга та ін.). В той же час, намагаючись глибше осягнути нар. життя, багато письменників використовували **теми, сюжети, образи**, поет. прийоми, естет. норми та ідеали нар. словесності. Більшості Л. світу притаманні жанри, в яких засобами Л. переосмислюється фольклор.-міфол. нац. матеріал в епіч. жанрах ("Сто років самотності" Г.Гарсія Маркеса, "Білий пароплав", "Буремний полустанок" Ч.Айтматова, "Заповіт білих горватів" А.Ороса і т. п.). Численні приклади такого взаємовпливу є важливою проблемою вивчення фольклор.-літ. зв'язків як для літ-

знавства, так і для фольклористики. Кожний такий випадок вимагає не тільки аналізу описового характеру, а й ставить питання генетичного їх вивчення, з'єднуючи Ф. і Л. в єдиний процес образного пізнання та засвоєння дійсності, в єдиний процес накопичення людством худож. досвіду. З цього погляду фольклористика і літ.-знавство є іст. наук. дисциплінами тою ж мірою, якою вони є естет. дисциплінами

Ігор Зварич

ФОРМА І ЗМІСТ В ЛІТЕРАТУРІ — коррелятивні категорії літ.-знавства, які відбивають "зовн." та "внутр." іпостасі тв. як системи, як самодостатнього худож. цілого. Дефінітивний зміст цих категорій є іст. відносним, але генетично вони пов'язані з аристотелівською уявою про спрямовану на пасивний "матеріал" перетворюючу дію активної "ідеї-форми" (ейдос), внаслідок чого і народжується витвір мист-ва. Започаткувавши розрізнення двох складників худож. цілого і надавши їм антиномічного характеру, Арістотель тим самим спровокував подальшу естет. думку на пошук оптимального їх взаємозгодження. Під впливом аристотелізму тривалий час З. ототожнювали з **темою**, що було профанізованим розумінням міметичної природи худож. тв., а Ф. надавали функції її худож. обробки, а саме — жанр. оздоби та стил. забарвленості. Особливої ваги цей погляд набув у раціоналістичних за характером класицистській та просвітницькій поетиках, але проіснував в модернізованому чи, навпаки, рудиментарному вигляді по суті аж до ХХ ст., незважаючи на те, що "за подолання цієї паралізуючої схеми форми та змісту... бореться вся суч. поетика" (М.Верлі), яка вважає цю діяду теор. виснаженою та практично скомпрометованою.

Однак, при всіх діахронічних перипетіях усвідомлення Ф. та З., принципова ідея про їх взаємозв'язок залишається домінуючою. І це стосується не тільки європ., але й сх. науки про л-ру, незважаючи на приблизність їх понятійних систем. Так, напр., давн.-інд. теоретики постійно підкреслюють взаємопроникнення у тв. захованого смислу (**дгвані**), естет. емоції (**раса**) та словесних прикрас (**аланкари**). Про гармонію "душі" пісні (когоро) та її "вигляду" (**сугата**) твердять японці (Фудзівара Кінто "Сенсей дзуйно" — "Про нові збірки пісень", XIII ст.). У малайзійській поетиці "Корона царів" існує положення про відповідність (**patut**) смислу (**ma'na**) і слова (**kata**) як єдності звуку (**bunyi**) та З., значенню (**isi**) тощо. В європ. поетиці в цьому плані неперевершеною є формула Г.Гегеля: "З. є ніщо інше, як перехід Ф. у З., а Ф. є ніщо інше, як перехід З. у Ф.". Значення гегелівського розуміння Ф. та З. полягає насамперед у тому, що воно констатує неминучість теор. виведення кожного з цих понять тільки через свою дихотомічну протилежність і тим самим підкреслює відносний характер їх абстрактного (штучного) відокремлення одне від одного. Стосовно літ. тв. Гегелівське визначення дає не

тільки змогу уникнути механістичного погляду, що спростовує взаємостосунки Ф. і З. до рівняння, над яким іронізував Ю. Тинянов: "Ф. + З. = шклянка + вино". Воно дає підставу вважати, що єдність Ф. і З., специфічність якої виявляє себе у стилі, пронизує весь тв. і є його визначальною властивістю, яка забезпечує йому певну самодостатню цілісність. Ця доцентрова стійкість тв. дозволяє визнати за ним статус зсередины завершеної події, відносно незалежної не тільки від семантизуючих його контекстів, але й від телеологічної автор. настанови, яка в ньому міститься. І хоча абсолютна єдність Ф. та З. (давньогрец. — ентелехія) є ознакою геніальності, за думкою В. Белінського, реальна єдність Ф. та З. підтверджується практикою аналізу тв., а саме — спробою розподілення худож. цілого на Ф. і З., що своєю безглуздістю нагадує розчленування на тіло і душу живої істоти з наївним наміром зберегти при цьому її життєздатність. Хоча в межах цілого реципієнт, завдяки співвідносності Ф. і З., здатний акцентувати увагу на кожному з них, переконуючись перш за все в умовному характері першої та безумовному — другого. Він усвідомлює Ф. як щось сконструйоване, штучне, а З. як щось "натуральне", субстанційне, і ця внутр. напруга між ними створює ефект балансування, який властивий грі як одному з видів людської діяльності, включаючи мист-во, що доводилося багатьма теоретиками від Ф. Шіллера до Й. Гейзінги. Тому тільки з урахуванням онтологічної єдності Ф. та З. у тв. відносно відокремлення кожного з них як предмета пізнання та інтерпретації буде кваліфікуватися коректним у наук. відношенні.

Все це зобов'язує надати єдності Ф. та З. значення методологічного принципу літ-знавчого дослідження худож. тексту, який опосередковано співвідноситься з клас. ідеєю світ. єдності, принципу, що обґрунтовує гносеологічну ініціативу реципієнта. Підкреслена ж Гегелем взаємоперехідність З. і Ф. робить навіть з методичних міркувань теор. припущення щодо первинності будь-якого з них помилковими. Але визначення кожного із складників "формозмісту" (А. Белій) через свою протилежність натякає на те, що перехід Ф. у З. можна умовно уподібнити процесові сприйняття тв., в якому Ф. є провідною, первинною, а З. — вторинним, як закономірний наслідок подолання реципієнтом Ф., а перехід З. у Ф. — процесові породження тв., його частковій онтогенезі, в якій Ф. є вторинною, як остаточне втілення змісту автор. свідомості. "Симетричність" же гегелівської формули є знаком того, що обидва процеси слід вважати певною мірою ізоморфними, що викликає оптимізм щодо можливості діалогу між автором і читачем.

У плані сприйняття тв. Ф. виконує обов'язки правил гри, без дотримання яких З. залишається "річчю в собі". Як пише Х. Редекер, "Ф. не тільки відповідає З., але й виконує функцію передачі З. ін. людям", і в цьому сенсі, належачи до "об'єктивованої системи очікувань" (Г. Р. Яусс)

худож. цілого, вона є невідмінною умовою рецептивного здійснення останнього. Своє функціональне призначення Ф. здатна виконати завдяки притаманній їй комунікативній змістовності, апріорно незалежній від З. конкретного тв. Так, напр., коли ми називаємо такий різновид жанр. модифікації Ф., як "елегія", ми розуміємо, про що йде мова. Змістовність Ф. дозволяє досліджувати її структурні ознаки як в типол., так і в генетичному та еволюційному аспектах її існування.

Крім комунікативної, Ф. виконує і структурну функцію, сутність якої полягає в телеологічній організації З. худож. тв. Щодо цього продуктивним є започатковане Г. В. Ф. Гегелем і модифіковане подальшими теоретиками (О. Потебнею та ін.) розрізнення зовн. та внутр. Ф. До першої належить худож. мова, завдяки динамічній структурі якої у процесі її рецептивного подолання відбувається усвідомлення читачем внутр. форми, або **композиції** як структури З. Саме на цьому рівні тв. єдність Ф. та З. настільки набуває своєї оптимальної реалізації, що деякі вчені (напр., Ю. Мінералов) наполягають на тому, щоб вважати внутр. Ф. змістом, якому, на відміну від власне З., притаманна, як Ф. взагалі, повторюваність. Невипадково Г. Гачев називає **сюжет** (в широкому, понадродовому значенні цього поняття) "ритмом З."

Нарешті, Ф. властива і аксіологічна функція, бо вона "ціннісно направлена на об'єкт" (М. Бахтін). Так, явище може набути зовсім протилежної жанр. інтерпретації — від апологітичної до сатир., композиційна фігура просторово-часової гіперболізації може надати побутовій подробиці значення світ. події, метафора спроможна повернути всі характерні уявлення про відомий об'єкт тощо.

Що ж стосується З., то в плані сприйняття тв. він є похідним від Ф. і являє собою систему "потрясінь, які бажають у визначеній послідовності піддати аудиторію" (С. Ейзенштейн). Звісно, що цей пережитий реципієнтом запрограмований ефект не може бути переказаним, тобто фабулізованим, і потребує суб'єктного осмислення, яке остаточно екстрагується в ідеї тв.

В гносеологічному плані З. є "органічною єдністю відображення, осмислення та оцінки дійсності" (М. Гіршман) і тому не може ототожнюватися з соц., політ., рел. та ін. змістом дійсності, який існує поза формою взагалі, що, звичайно, не заперечує їх можливу, але опосередковану, через худож. Ф., співвідносність. Як автор. концептуалізація дійсності З. містить в собі настанову на діалог з ін. суб'єктами загальноліт. (як синхронічної, так і діахронічної) аудиторії, що і зумовлює значення З. для естет. ноосфери.

Борис Іванюк

ФОРМАЛЬНИЙ МЕТОД — один з дослідницьких напрямків у літ-знавстві та мист-знавстві, що вважає вивчення худож. форми

найважливішим і нерідко єдиним принципом цих наук. Склався на межі XIX-XX ст. як реакція на методи позитивістського, соціологічного літ-знавства та імпресіоністської критики, як прагнення розглядати худож. форму в її імманентному розвитку згідно з внутр. законами. Віддаленим джерелом Ф. м. є теза І. Канта про те, що "естет. відчуття безкорисливо зводиться до чистого милування предметом, який є не що інше, як форма". Засади Ф. м. було сформульовано в Німеччині в кін. XIX- на поч. XX ст. К. Фідлер (1841-95) вважав, що справжньою сферою мист-ва є царство видимих барв, формальних співвідношень світла й тіні при повній байдужості до категорій змістовності. Теоретик та історик мист-ва Г. Вольфлін (1864-1945) вбачав у формі гол. твор. першопричину в мист-ві, підпорядкував худож. індивідуальність певній іст. формі бачення. Ренесансному стилю в малярстві властиві лінійність, площинність, замкнутість форми, абсолютна її ясність та потяг до деталювання (Рафаель, А. Дюрер); бароковому — мальовничість, глибинна побудова композиції, відкрита форма, прагнення до підкорення частин цілому, затемнення абсолютної ясності (Рубенс, Рембрандт). І хоч Вольфлін визнавав вплив зовн. обставин на форму, але вважав "дію картини на картину чинником стилю набагато значнішим, ніж результати безпосереднього спостереження природи". Раннім проявом Ф. м. в літ-знавстві можна вважати положення франц. критика Ф. Брюнет'єра (1849-1906): "В л-рі... після впливу особи найважливішим є вплив одних тв. на ін.". Найвизначнішими теоретиками і практиками Ф. м. були нім. літ-знавці О. Вальцель (1864-1944) і В. Дібеліус (1876-1923). Перший прагнув виявити "вищу математику форми" гол. чином в лінгв. аспекті. Його цікавили розташування частин, переважання тих чи інших морфологічних і синтаксичних граматичних форм. Дібеліус встановлює типологію романних форм, виділяючи як основу "роман пригод" і "роман характер", з яких розвиваються всі ін. типи, досліджує особливості зв'язків сюжетних мотивів, характерів та подій, форми вияву автор. світогляду. Наступною модифікацією Ф. м. в країнах Зх. Європи та США стає літ-знавча методологія т. зв. **нов. критики**, найбільш раннім виявом якої була праця італ. філософа, історика і літ-знавця Бенедетто Кроче (1866-1952) "Естетика як наука про вираження та як загальна лінгвістика" (1902) з її основним положенням про неприпустимість змішування "вимог мист." з "вимогами історії" й тезою про єдність школи нов. критики. А. Річардс утверджував психол. аспект вивчення худож. тексту, його емотивну функцію (тобто здатність викликати спрямований ефект у читача). Його послідовники в США Д. Р. Ренсом, А. Тейт, К. Брукс бачили мету аналізу тв. у відшукуванні "способу існування" його структури. В поезії цим способом оголошена ритміка, метрика, фоніка, в прозі — "точка зору", організація часу і простору, побудова

сцен. Франц. нова критика спиралась на досвід рос. формальної школи та англо-амер. критиків. Її засновник Г. Башляр (1885-1962) в худож. тексті прагнув виявити стародавн. форми підсвідомих уявлень (архетипи) на основі не стародавн. міфології, а тв. зрілого мист-ва. В 50-60-х рр. XX ст. розвивається нова галузь франц. неокритицизму, що орієнтується на структурні та семіотичні способи дослідження. Вона втілюється у працях Р. Барта, Ц. Тодорова, Ю. Крістєвої (див. **Структуралізм**).

Інакше за генеозю і методологією розвивалось формальне літ-знавство в Росії. В передреволюційній наші суто технічне вивчення словесного мистецтва було представлено в працях символістів А. Белого, В. Брюсова, Вяч. Іванова та акмеїстів (М. Гумільова). Провідна роль, однак, належала Товариству для вивчення поет. мови (ОПОЯЗ), яке виникло і функціонувало в 10-20-і рр. XX ст. у складі В. Шкловського, Ю. Тинянова, Б. Ейхенбаума, Р. Якобсона, Л. Якубинського та ін. Основні положення теорії ОПОЯЗу були сформульовані Шкловським в брошурі "Воскресіння слова" (1914), в якій висувалась ідея т. зв. **очуднення** слова, його психол. оновлення. Це положення стикалося з гаслами футуристів про "самоцінне" слово. В кн. "Про теорію прози" (1925) Шкловський твердив, що "нов. форма з'являється не для того, щоб виразити нов. зміст, а для того, щоб замінити ст. форму". У конкретних дослідженнях теоретики ОПОЯЗу досягли продуктивних результатів. Такими є праці Шкловського про сюжетоскладання, Ейхенбаума про поет. синтаксис та інтонацію, В. Жирмунського про риму, метрику та композицію вірша, Б. Томашевського про ритм і метр, Якобсона про поет. фонологію, стилістику та семантику. В сер. 20-х рр. XX ст. серед опоязівців відбувається розмежування. У працях Тинянова, Жирмунського висувається функціональне вивчення формальних елементів, їх змістовного значення. В книзі "Проблема віршованої (поетичної) мови" (1924) Тинянов встановлює зв'язки між семантичними значеннями слова й ритміко-інтонаційними чинниками вірша. Жирмунський у зб. "Питання теорії літератури" (1928) пов'язує поет. прийоми з певним худож. завданням, з відображенням "поет. почуття життя" поета та епохи. Ідею "функціональних стилів" висував Л. Якубинський (1923). Подальша еволюція поглядів провідних теоретиків ОПОЯЗу вела їх до пізнання форми і змісту в їх єдності. Уявлення про поет. мову як про функціональну систему стало програмою "Празького лінгвістичного гуртка" (створеного 1926). Празький гурток широко використовував порівн. метод, принципи синхронного та діахронного аналізу. В 50-60-х рр. Ф. м. в Зх. Європі та США еволюціонує до структуралізму, доповнюється у ряді течій соціологізмом. Авторами "Теорії літератури" (1949) амер. вченими Р. Уеллеком та О. Уорреном уже визнається "зовн. підхід" до вивчення л-ри за умови, що вона "не

зобов'язана підняти соціологію та політику". В монографії про Гюте швайц. історик і теоретик л-ри Е.Штайгер прагне зрозуміти особистість поета, виходячи тільки з тлумачення його текстів. Франц. літ.-знавеш Л.Гольдман, долаючи вузькість формалістичного і структуралістського аналізу, наголошує на взаємодії структури і функції, зводить економічні, політ., соці. і естет. взаємозв'язки людини з природою і сусп-вом до психол. першооснови. Рациональні положення різноманітних течій Ф.м. в 20-70-і рр. не набули в радянському літ.-знавстві значного розвитку через панування соціологічного методу, представники якого в перманентній дискусії про "вади" буржуазного формалізму часто наклеювали прихильникам Ф.м. політ. ярлики. Л.Троцький вважав, що "формальна школа є гелертерськи препарованим недоноском ідеалізму в питаннях мист-ва". А.Луначарський характеризував цей метод як "живий залишок старого, довкола якого ведеться оборона буржуазно-європ. мислячої інтелігенції". Взаємні докори прихильників вивчення л-ри перш за все як явища словесного мист-ва і adeptів соціологічного підходу не йшли на користь формуванню наук. літ.-знавства. Про наук. цінність та перспективність ряду методологічних проблем, які висунули й теоретики ОПОЯЗу, свідчить широка популярність їхніх праць у суч. літ.-знавстві. Наук. продуктивними є методи формального аналізу, що виходять за межі іманентності. Такими є інтерпретації худож. текстів нім. істориком культури Е.Ауербахом в підсумковій праці "Мімесис" (1946), що наочно показала вел. можливості текстуального аналізу для виявлення глибин ідейного змісту. Продуктивною модифікацією Ф.м. є т.зв. функціональний структуралізм Тартуської наук. школи (Ю.Лотман), яка вивчала елементи худож. форми з використанням досягнень науки про знакові системи (семіотики), теорії моделювання та інформації (**Структуралізм**).

На різних етапах розвитку Ф.м. його прихильники активно використовували методологію порівн. та типол. аналізу. Це було характерним для дослідження еволюції жанр. форм Брюнетьером, трад. сюжетних конструкцій Шкловським, типол. лексичних та синтаксичних конструкцій adeptами "нов. критики", худож. моделей та типів бінарних опозицій у структуралістів.

Микола Нефьолов

ФРАГМЕНТ (з лат. *fragmentum* — уламок, уривок) — жанр, гол. ознака якого — семантико-композиційна відкритість (незавершеність) у поєднанні з одночасною закритістю (завершеністю). Виник на межі XVIII-XIX ст. в худож. практиці еньського гуртка романтиків. В становленні Ф. як своєрідного синтетичного жанру визначальну роль відіграли Ф.Шлегель та Ф. фон Гарденберг (Новаліс).

Ідея створення Ф. випливала з поглядів еньських романтиків на худож. тв. як на органічно цілісний,

самоцінний та закономірний витвір твор. духу. При цьому Шлегель відштовхувався від традиції тогочас. франц. афористики, визначивши Ф., на відміну від **афоризму**, відкритою формою філософ. самовиразу. Для Шлегеля найважливішим був полемічний потенціал нов. худож. форми, можливість використання Ф. у літ.-крит. дискусіях. Прикладом практичного застосування виробленої засади став його роман "Люцінда", який складається з мозаїки різноструктурних Ф. Для Новаліса гол. була креативна сутність Ф., можливості різнобічної інтерпретації його смислу. Новаліс визнавав Ф. "літ. зерном", яке повинно прорости в читачеві. Процес "проростання" розумівся Новалісом як набування справжньої, а не позірної цілісності тв. Фрагментарний стиль мислення визначив характер творчості еньських романтиків — романи Новаліса, В.Вакенродера, Л.Тіка залишилися недописаними, вплинув на проз. тв. Г.Гайне ("Подорож Гарцем"), афористику Ф.Ніше.

"Тотальна незавершеність" (Л.Хай) тв. часів **модернізму** залишила приклади вимушеної фрагментарності (проза Р.М.Рільке, "Людина без властивостей" Р.Музіля, романи Ф.Кафки).

В л-рі 2-ої пол. XX ст. фрагментарність стала презентативною ознакою світовідчуття кризової епохи. Втрата довіри до "метанаративів" (Ж.-Ф.Ліотар) унеможливила відтворення сталих жанр. форм, місце яких займають типи фрагментарного дискурсу (від "Гри в класики" Х.Кортасара, "Блідого вогню" В.Набокова до гіперроманів М.Джойса "Полудень" і Д.Галковського "Нескінченний тупик").

В укр. л-рі фрагментарні форми представлені численними нарисами, ескізами, етюдами письменників кін. XIX — поч. XX ст. Н.Кобринської, А.Чайковського, Дніпрової Чайки, Х.Алчевської та ін. Прикладом модерністського Ф. можуть слугувати "Арабески" М.Хвильового. Л-ра кін. XX ст. репрезентована романами Ю.Андруховича "Перверзія", Ю.Іздрика "Вошек", повістями С.Процюка, мініатюрами І.Ципердюка тощо.

Василь Костюк

ФРАШКА (від італ. *fraska* — дрібниша, дурниша, нісенітниця, букв. "пілка"; пор. франц. *frasque* — лукавий, екстравагантний зворот), або **двожанка** — поль. нац. своєрідний жанр жартівливої поезії. Жанр. назву ввів і усталив стил. ознаки цього жанру Я.Кохановський — зб. "Фрашки" (1584). Видозмінивши традицію **фігліків** (вірш. **анекдот**) Ф.Берната (12 рядків) і М.Рея (8 рядків), Кохановський надав жанрові стислості, епіграматичності. Джерелом його була переважно поль. нар. творчість XV-XVI ст. Ф. користується в Польщі величезною популярністю. Ф. писали щонайменше 100 поетів, серед них такі видатні як А.Морштин (XVII ст.), І.Красицький, С.Трембецький (XVIII ст.), К.Бродзіньський, А.Мицкевич, О.Фреддро, К.Ц.Норвід (XIX ст.), Л.Бальмонт, К.І.Галчинський, Ю.Тувім, С.Є.Лец, І.Штаудингер. Поряд з цим створено й

оприлюднено вел. кількість анонімних і псевдонімних Ф. Протягом віків Ф. пройшла еволюцію. Вона може мати від 2 до 20 рядків. Ф. — мініатюрний **метажанр**, який містить і **Ф-епіграму**, і **Ф-епітафію**, і **Ф-анекдот**, і **сентенцію**, і **баєчку**, і **каламбур**. Таку мінливість Ф. визначив Ю.Тувім: "За Ф. я вважаю вірш. тв. розміром від 2 до 16 рядків, зрідка коли більше як 20 рядків, тв. насамперед дотепний. Ф. може бути абсурдна за змістом, але дотепна за формою, може бути цілком позбавлена сміху, але цікава з погляду звичаїв і побуту". Заг. напрям жанр. розвою полягав у тому, що давніше Ф. переважно спиралася на коміч. ситуації, суч. Ф. спирається на мов. комізм, граючи зворотами та фразеологізмами як поточної мови, так і різних книжних, публіцистичних та ін. стилів. Серед численних ілюстрацій Ф. варто згадати малюнки Майї Березовської до Ф. Кохановського. Були спроби закоринити Ф. на укр. ґрунті, напр., "фрашки-придибашки" буковинського автора В.Селезінки.

Анатолій Волков

ФРЕЙМ — мінімальна сукупність ознак, за якими назване вицленюється з навколишньої дійсності. Використовується в теорії комунікації, означаючи мінімум ознак і зв'язків, які існують між предметами та явищами в об'єктивній реальності і являють той рівень інформації, що може бути сприйнятим (дешифрованим). Вважається, що своєрідність свідомості кожного індивіда можна уявити як набір Ф. плюс усі різновиди емоційного, свідомого та підсвідомого відображення навколишнього світу.

Важливим виявляється використання поняття Ф. при вивченні механізмів постійної (**інваріант**) та змінюваної (**варіант**) часток інформації в процесі формування **традиції**. Тобто частина коду, яка перетинається (фрейми), забезпечує об'єктивність інформації, а та, що не перетинається — суб'єктивність. Відповідно перші є трад. первня культури, а другі — новаторськими. Напр., відношення **композиції** казки до **сюжету** подібне відношенню мови до повідомлення. Тобто **композиція є гарантом збереження структури жанрової моделі**. Вона — її стрижень. Сюжет же — її оформлення. Це пізнавальний знак **жанру**, що пов'язує розуміння того, хто створює, та того, хто сприймає інформацію. Це його формула, яка обмежує свавілля індивідуальної свідомості. Тобто збереження моделі (Ф.), виведеної В.Проппом у вигляді функцій дійових осіб **чарівної казки**, забезпечує збереження традиції цього жанру.

У роботі над своєрідністю жанрів казки вельми продуктивним є порівн. аналіз сюжетоскладання, розроблений Р.Волковим. Сюжет **чарівної казки**, зведений Проппом до заг. для всіх сюжетів фреймового рівня, за допомогою методу Р.Волкова може привести до побудови Ф. (моделей), в яких виймається заг. Ф. Ін. словами — цей метод вказує на типи реалізації заг. Ф., що

і було зроблено Р.Волковим на прикладі казок про безневинно гнаних.

Ігор Зварич

ФУТУРИЗМ (італ. *futurismo*, від лат. *futurum* — майбутнє) — радикальна авангардистська течія 10-х — поч. 20-х рр. XX ст., що виникла в Італії, розповсюдилась в Росії і мала прихильників у Німеччині, Франції, Польщі та деяких ін. країнах. Засади італ. футуризму були викладені вождем і організатором течії Ф.Марінетті (1876-1944) в "Маніфесті футуризму" (1909) і детально розроблені в "Технічному маніфесті футуристичної літератури" (1912). В них відкидалась "стара" л-ра за "лінивість думки і бездіяльність", оспівувалась "зухвалий напір, гарячкове марення, страсний крок, небезпечний стрибок і мордобій". Утверджувалась "очисна сила війни" і "вшен" розносились всі музеї і бібліотеки, підносились технічна цивілізація. В поетиці висувались "руйнація синтаксису", скасування прикметників, прислівників і пунктуації, повне звільнення л-ри від особистісного "Я" автора, оголошувалась культ "Генія-індивіда", надлюдини, що насильно підриває всі **традиції**. У романі "Мафарка-футурист" (1910) Марінетті уподібнив людину майбутнього машині. Він є автором зб. кореспонденцій з фронту 1-ої світ. війни. Характерні назви поет. зб. його послідовників — "Багнети" А.Д.Альби, "Аероплани" П.Буцці, "Пістолетні постріли" Дж.Лучіні. У л-рі та малярстві реальність деформувалась і перестворювалась, оспівувався хаотичний динамізм. Поети зверталися до звуконаслідувань, руйнування словесного образу, до математематичних знаків, різноманітних типографських шрифтів. Мілітаристське спрямування Марінетті викликало 1913-15 розрив багатьох поетів з Ф. У 20-ті рр. він зі своїми прихильниками зближується з фашизмом, стає членом фашистської партії.

Ф. в Росії не мав єдиної програми, народжувався в умовах демократичного піднесення та наростаючої духов. кризи. Першими маніфестами були виступи глави петербурзьких футуристів І.Северяніна "Пролог егофутуризму" (1911) і зб. московських поетів групи "Гілей" "Ляпас суспільному смаку" (1913). Егофутуристи (Северянін, Г.Іванов, І.Ігнат'єв, К.Олімпов) висували на перший план "відновлення егоїзму" та корінне оновлення мови. За зауваженням К.Чуковського, це був "той же модерн, тільки з фіксатурно-одеколонним душком". Група егофутуристів розпалась після того, як її залишив Северянін. Найактивнішою була діяльність московських груп кубофутуристів "Гілей" та "Центрифуга", які намагалися перенести в поезію принципи кубізму з образотвор. мист-ва. В пропагуванні Ф. провідну роль відіграв В.Маяковський. Декларація кубофутуристів демонстративно заперечувала класиків та суч. л-ру і в конструктивній частині висувала тільки питання про поет. мову. Наказувалось "шанувати права

поетів: 1. На збільшення словника в його об'ємі довільними та похідними словами. 2. Нездоланну зневажність до мови, що існувала до нього". В подальшому в творчості кубофутуристів О.Кручоних, В.Хлебнікова розвивався потяг до "самоцінного, самовитого слова", "зарозумілої мови", щоб "писалось туго і читалось туго". Епатуючими образами ранніх віршів Маяковський прагнув передати життя суч. міста, ворожість буржуазного світу до людини. На відміну від егофутуризму з його підкресленою асоціативністю і тяжінням до жанру "поез", кубофутуризм культивував поезію соц. дії, звертався до жанрів з ораторським пафосом. Рос. Ф. мав мало збігів з італ. (спільним було: відмова від традицій, антиестетизм, урбаністичні мотиви, руйнування синтаксису). Відрізняло тяжіння до нац. специфіки словесного мист-ва (такими є вірші Хлебнікова, В.Каменського, М.Асеева). В роки 1-ої світ. війни рос. футуристи, за словами Маяковського, "остаточно порвали з поет. імперіалізмом Марінетті, прокляли війну", побачили завтрашню революцію. Історія рос. Ф. завершується на поч. 20-х рр., хоча окр. його тенденції виявлялись пізніше в творчості поетів ЛЕФа.

Поява Ф. в укр. л-рі пов'язана з виданням 1914 зб. віршів М.Семенка (1892-1937) "Кверофутуризм" (від лат. *quero* — шукати). У маніфестах і деклараціях він утверджував деструктивний процес в мист-ві, прирівнював його до соц. революції в сусп-ві ("комунізм = футуризм"): "розбити риму зірвати музику Я хочу крику я прагну крику". Звинувачуючи мист-во минулого в ідеалістичній основі, авторитарній психології та непотрібній емоційності, Семенко пророкував зникнення його в майбутньому, заміну "метамист-вом" (поєднанням мист-ва зі спортом), обмежував агітаційною функцією для мас, які не перебували ще своєю психіку. Був автором нігілістичної щодо клас., зокрема нац., мист-ва зб. під назвою "Кобзар". До створеної 1922 Асоціації панфутуристів ("Аспанфут") входили, крім Семенка, Г.Шкурупій, О.Слісаренко, Ю.Шпол (М.Яловий), О.Влизько, М.Бажан, Ю.Яновський. 1923 "Аспанфут" було переіменовано на "Комунфут" ("Асоціація працівників пролетарської культури"). 1924 це угруповання розпалося. Учасники "Аспанфуту" — "Комунфуту" випустили шерэг альманахів та журналів зі своїми маніфестами та худож. тв. "Семафор у майбутнє" (1922), "Катафалк мистецтв" (1922), "Гольштрем" (1924), "Гонг комункульту" (1924). Публікаціям у цих виданнях були притаманні плакатна лозунговість, абстрактна узагальненість, самореклама, руйнація форми. Акад. О.Біленький писав про стиль Семенка: "Він малює міські драми, вводить у вірш сирий матеріал, широко користуючись **прозаїзмами**, чужоземними словами, словами, створеними за прикладами своїх вчителів, серед яких ... Маяковський, що прийшов на зміну Северяніну". Наближеною до Ф. була харківська організація "Авангард" (1926-29):

письменники В.Поліщук, П.Голота, О.Левада, малярі В.Єрмилов, Г.Шапок та ін. 1927 укр. футуристи створили організацію "лівого фронту" митців "Нова генерація", що видавала в Харкові одноіменний журнал. У цей період укр. футуристи проголошували гасла про інтернаціоналізм, пролетарську культуру, вихваляли урбанізацію та індустріалізацію, прагнули засвоїти "нову форму", зокрема, таких течій, як дадаїзм і **сюрреалізм**. 1929 було переіменовано на ВУСКК ("Всеукраїнська спілка працівників комуністичної культури"), а 1930 — на ОГПУ ("Об'єднання пролетарських письменників України"). Ця організація самоліквідувалася 1931. Творчість укр. футуристів не цілком вкладалася в рамки їхніх декларацій. Так, в останні роки творчості Семенко зближується з нар. мист-вом.

У ряді ін. європ. країн тенденції Ф. набули розвитку в нац. варіантах. Такою є напередодні світ. війни (1908-1914) творчість молодих франц. поетів Г.Аполлінера, М.Жакоба, А.Сальмона, які називали себе, за аналогією з образотвор. мист-вом, кубістами. Для їх віршів також характерне футуристське прагнення до епатажу, порушення законів трад. поезики. В своїх поет. експериментах Аполлінер створював поеми-розмови, прийшов до підсвідомого "механічного письма". Поряд з ліризмом в його творчості були прагнення до відображення сучасності, проникнення у майбутнє, зацікавленість останніми досягненнями техніки.

В Німеччині Ф. не знайшов значних послідовників, про що свідчить ряд маніфестів теоретиків **експресіонізму** — провідної авангардистської течії в країні у л-рі 10-20-х рр. У виступах А.Дьобліна і К.Едшміда по суті заперечувалась спорідненість експресіонізму з Ф., хоча і визнавались декотрі постулати Марінетті.

У Польщі діяли групи краківських та варшавських футуристів (1917-1925), до яких входили Б.Ясенський, А.Штерн, Т.Кшишевський та ін. В поет. тв. вони виступали проти логіки, визнавали лише **ритм** і риму, порушували граматичні норми. В тематиці прагнули до оспівування технічної цивілізації. Шляхи поль. футуристів розійшлися. Відлуння Ф. знайшло відображення в творчості словац. поетів і прозаїків, які опублікували свої тв. в "Збірці молоді словацької літератури" (1924). Серед них були Я.Смрек, Я.Грушовський та ін. Це ж спостерігається в пошуках рум. поетів Т.Арgezі, Л.Благи, Й.Мікулеску.

В "Маніфесті футуристичного малярства" від 11.IV.1910 У.Боччоні, Дж.Северіні, К.Карра, Л.Руссо і Дж.Балла заявили: "Потрібно вимести всі вже використані **сюжети**, щоб виразити наше вихороподібне життя сталі, гордості, лихоманки й швидкості". У відтворенні руху Балла розкладає його на складники, фіксує їх, зображуючи багатонігу жінку і багатохвостого дога ("Дама з собачкою", 1912). Як антималарський прийом використовується умоглядне розфарбування, що

часом знижує смислову значущість кольору. Прославлення машинізму знаходить вираз в т.зв. аеромалярстві — "малярстві повітря", футуристських циклах Боччоні, де краєвиди немовби побачені з аероплана. Почавши з анархістського бунтарства, італ. футуристи закінчують як прихильники офіційного фашизму.

Ф. в його особливих різновидах відіграв значну роль в розвитку авангардного мист-ва в Росії 1910-20 рр. 1909 в Санкт-Петербурзі виникає об'єднання малярів, артистів і письменників — сезанністів, кубістів, футуристів і "безпредметників" — "Союз молоді". Тут з'явилось чимало течій, які еволюціонували від франц. кубізму й італ. футуризму до абстрактного мист-ва ("безпредметництва"). П.Гончарова (1881-1962) поєднувала примітивізм рос. лубочного малярства з футуристською динамікою в т.зв. "лучизмі". П.Філонов (1883-1941) в своїх мозаїчних кубофутуристських композиціях йшов "від окр. до заг.", до живописного динамізму і вираження соц. ідеалів. Ж.Татлін (1885-1953) створював худож. конструкції з різних матеріалів, ставши родоначальником худож. конструювання.

Світ. слави зажили укр. майстри різця і пензля, що розпочали свою діяльність в "Союзі". В різьбярстві новатором був О.Архипенко (1887-1964), що творив пластичну виразність показом об'єкта ззовні і зсередини, вивертанням похилих площин із внутр. геометрично правильних тіл. У 1920-23 виставлявся в Німеччині та Франції. З 1924 — у Нью-Йорку, де створив власну школу. Про Архипенка видано монографії всіма значнішими мовами культ. світу. Від Ф. різьбар еволюціонував до "різбо-малярства", відтак до "синтетичного реалізму". В цьому стилі виконав, зокрема, скульптурні портрети Т.Шевченка, І.Франка, В.Винниченка. Одним із засновників суч. абстрактного ("безпредметного") малярства став К.Малевич (1878-1935), який прагнув у геометричній безпредметності т.зв. супрематизму створити суто малярську картину ("Чорний квадрат", 1915). Учнями й послідовниками Малевича стали К.Кобро та В.Стржеміньський в Польщі, А.Моголі-Нагі та К.Швіттерс в Німеччині, М.Ротко та Б.Ньюмен в США, Ів.Клейн у Франції. В кін. 1910-х рр. Малевич та О.Екстер (1884-1949) організували в Києві худож. школу, яка виховала багатьох майстрів театр. живопису. Костюми й декорації її учнів А.Петрицького, А.Тишлера, П.Челишева та ін., засновані на експресивній, динамічній формі Екстера, втілювали також і укр. колорит.

Марінетті надавав величезної уваги театрові. У театр. маніфесті "Театр мюзік-хола" (1913) він заперечує всі види театр. мист-ва, окрім естради та вар'єте, де належить висміювати клас. театр. репертуар. 1915 разом з Е.Сеттімеллі та Б.Карра видав маніфест "Синтетичний футуристичний театр", де стверджувався мілітаристський, антипсихол., абстрактний театр чистих елементів. Втіленням засад Марінетті були його п'єси-сентези.

Починаючи з сатир. трагедії "Король Гульня" (1909), драм. тв. Марінетті виконувалися на сцені Італії, Франції, Німеччини. Спроби футуристського театру в Росії були невдалими. 1913 було організовано в Петербурзі "Перший в світі футуристів театр", який не мав успіху. Відбулося лише дві прем'єри: "Володимир Маяковський" — трагедія Маяковського (одна вистава) і кубофутуристська опера "Перемога над сонцем" (лібрето Кручоних, музика М.Матюшина, оформлення Малевича) витримала три вистави.

У вивченні Ф. можливим і перспективним є використання методів порівн. літ-знавства. Воно може мати декілька аспектів. Ще недостатньо вивчені особливості нац. варіантів Ф. та споріднених із ним ін. авангардистських течій (кубізму, **дадаїзму**). Попри нігілістичне ставлення Ф. до літ. спадщини, не можна не зауважити наявності ранніх джерел поет. новаторства футуристів, які виявляються в поезії В.Вітмена, Е.Верхарна, та ін., що може також бути об'єктом порівн. вивчення.

Микола Нефьодов,
Анатолій Волков

ХАДЖВ (хаджвіє, хіджа; араб. — висміювання) — вірш. **пасквіль, інвектива** в сер-віч. араб., перс., азерб. та ін. л-рах. Х. виникає одночасно з **мадхом (панегіриком)** як протилежний за сутністю, але функціонально не менш важливий жанр. Особливу роль обидва жанри відігравали в творчості придворних поетів, чия життя незрівняла залежало від уміння виславляти володарів та висміювати ворогів (не випадково вважалося, що поет без хаджів подібний до лева без пазурів та зубів). Такого роду інвективи мали особистий характер і не підіймалися до соц.-філос. узагальнень. Часто поети-конкуренти писали огуди один на одного, згодом цілі **цикли Х.**, об'єднані в одному списку, ставали досить популярними, як, напр., вірш битви араб. поетів аль-Фараздака та Джаріра (VII-VIII ст.) чи азерб. — Абу-ль-Ала Ганджеві та Хагані Ширвані (XII ст.). Відомими представниками жанру Х. були перс. поети Камал Ісмаїл Ісфахані, Сузані, тур. поет Нефі та багато ін. Проте чи не єдиним поетом, у творчості якого Х. цілком переріс межі особистих образ, був іранський Аретіно (за визначенням Я. Ріпки) — Убайд Закані (XIV ст.): його сповнені сарказму викривальні тв. "Мораль аристократів", "Таріфат", "Миша й кішка" стали віршиями **сатири** в перс. л-рі.

На поч. XVI ст. з'являються особливі різновиди Х. — шахрашуб та шахрангіз (вірші, що збувають місто), об'єктами висміювання в яких виступають вельможі та міські сановники або скандально відомі юанки-коханці з ремісничих кіл. Ш. склалися як цикли **газелей, кита** або **рубайї**. Найпопулярнішими авторами Ш. були Агахі, Харфі, Сайфі Бухарі, Саїдо Насафі, Іса Месіхі та ін.

Олександр Бойченко

ХАЙКУ — первісно колективна гра в ланцюгову риму, згодом вірш, силабічна форма, що виникла в Японії в період Токугава (1603-1868) і характеризується відсутністю рими та чіткою епіграмною структурою: сімнадцять складів, розподілених між трьома рядками за схемою 5-7-5. Х. є нац. формою течії "Дентосі" (тобто поет. традиції). Іст. Х. є першою строфою **танки**, від якої вона відокремилась. Тематично Х. — стислий опис природного явища як миттєве переживання буття без будь-якого чіткого коментаря, але з певним філос. підтекстом. У структурі Х., як і всього мист-ва, що виникає на ґрунті буддизмського споглядання, відбилися типові риси сх. свідомості, типол. подібні, напр., до л-ри та мист-ва візант. **ісіхазму**, котрий в свою чергу базувався на явищах, що подібні до йогічної медитації (можливо, навіть давньоєгипт. походження). Це той "мініатюрно-психол. ліризм" (Г. Гачев), у якому знаходив свій самовияв індивід, що був пригнічений деспотичною структурою сусп. життя. Видатними популяризаторами Х. в Японії в XVII ст. були Мацунага Теітоку (справжнє ім'я — Мацунага Кацугума), 1571-1654, і Кітамура Кігін (справжнє ім'я — Кітамура Кюносукі), 1625-1705. Розквіту мист-во Х. досягло у творчості Башо (справжнє ім'я — Мацуо Мунефуса), 1644-1694.

Башо досяг майстерності як у техніці Х., так і у техніці хайбун (короткі проз. замальовки, що супроводжуються віршами Х.): матеріалом стали подорожі по Японії, наслідком яких було кілька дорожніх **щоденників**, написаних у стилі хайбун, та кілька зб. Х.

Загадковий характер стилю Х., що залишає вел. поле діяльності увазі читача і натякає на певний глибинний зміст описуваних спостережень, радше ніж формулює його, мав вел. вплив на розвиток модерністської поет. техніки в Європі, а саме в англослов. поезії через творчість Езри Паунда. Інколи Х. плутають з **хоку (нагаутою)**.

Пор.: **Загадка віршована**

Наталія Каряєва

ХЕТТСЬКО-ХУРРИТСЬКА ЛІТЕРАТУРА

— надзвичайно цікаве з погляду компаративістики явище, бо тут наочно спостерігається міграція сюжетів та певних худож. форм зі Сх. на Зх. Можна навіть сказати, що тут виразно вимальовується тип л-ри-посередника. Йдеться про л-ру хеттів (бібл. філістимляни), народу, який колись створив в Азії вел. державу-конгломерат, об'єднану військовою силою, де панувала індоєвроп. державна мова — неситська. Але поруч широко вживалася й аккадська (вавилонська) мова. Запозичивши з Месопотамії клинопис та почасти міфологію, хетти широко використовували й послуги вавилонських писців, за посередництвом яких просочувалися й сх. впливи.

Л-ра хеттів малодосліджена. До археологічних відкриттів XX ст. цей народ навіть уважали єгиптянами. Що ж до ант. гелінів, то за їх міфами Малу Азію, де колись жили хетти, населяли таємничі та напівфантаз. народи, діяли постаті на взір Гордія, батька царя Мідаса. Цікаво, що столиця хеттської держави розташована була на місці легендарної Трої. Хеттів добре знали в світі: так, їхня експансія до Палестини дала навіть назву цій землі ("край філістимлян"). Перед хеттами тремтів Єгипет часів Рамзеса II. Але в культ. відношенні хетти виявилися підкореними ін. впливам. Зіткнення їх з хурритами, котрі жили в Пн. Месопотамії та Сирії і знаходилися в орбіті вавилонської культури, спричинилося врешті решт до культ. конвергенції. Більш того, з часом хетти підпали під культ. вплив хурритів, що стали провідниками на Зх. найдавні. літ.-культ. традицій Сх. З Месопотамії до духов. світу хеттів прийшли легенди про царів Аккаду, сюжет про Гільгамеша. При цьому, як зазначає польс. дослідник М. Попко, хеттська версія вже слабо нагадує шумерсько-месопотамський варіант, що свідчить про занепад "метрополії". Від шумерів та вавилонян в хурритський епос і далі, очевидно, до хеттів ще західніше йде сюжет про Потопа, вирішений у формі розповіді про гнів бога Курбарі, котрий вирішує знищити людство. У Х. — х.л. проникли культ. впливи не лише Месопотамії, але й ін. країн Бл. Сх., зокрема, Єгипту. В свою чергу Х.-х.л. мала широкий вплив на формування грец. міфології та

л-ри. Хеттська богиня Іштар, яку мислили вершицею і шанували на величезних просторах аж до Єгипту, була "прототипом" міфічних амазонок. Запозичений хеттами хурритський епос "Пісня про Уллікумі" став основою для грец. переказу про повстання богів "молодшої генерації" проти старших богів. Є певні свідчення про вплив цього комплексу сюжетів на автора "Теогонії" — Гесіода. Від хеттів походить образ підступної жінки-Сфінкса. Їхній епіч. герой Телекін перетворився на грец. Телефа. В наук. л-рі навіть відомий "лук Одісея" пов'язується з мотивами змагання лучників у хеттській поезії (шоправда, позаяк такий мотив зустрічається дуже широко — від рос. казок до Махабгарати — радше твердити про типол. подібність). Проте безперечно, що грец. культура ще в домікенський період була нашадком та продовжувачем літ. пошуку Давн. Сх. Заслугує на увагу й рух зі Сх. на Зх. певних поет. прийомів, зокрема побудови епіч. оповіді в формі психологізованого діалогу. Найдавні. ритми індоєвроп. поезії теж, очевидно, впливали на грец. віршування: навіть **гекзаметр** виник, подібно, під впливом ритм. моделей хеттських та хурритських поетів. Надто цікаво, що до обряду царського трупоспалення у хеттів входив **гимн** про замогильний світ, змальований мажорно, як луг, на котрому мирно пасуться коні. Це певною мірою нагадує образ вирію в укр. міфології, куди відлітають пташки — зооморфні образи замогильного світу у двох індоєвроп. народів: можливо зберігають якісь найархаїчніші ходи свідомості часів "арійської" спільності.

Семен Абрамович

ХРІЯ (грец. *chreia* від *chrao* — звістую) — один з афористичних жанрів, дотепний вислів у контексті породжуючого його **анекдоту**.

На відміну від споріднених жанрів, насамперед, **сентенції** та **гноми**, самодостатні у своєму суто вербальному існуванні, словесне висловлювання в Х. назавжди пов'язано з конкретною ситуацією свого походження, частіше — біографічним епізодом іст. особи, і є по суті його словесною кульмінацією. До найхарактерніших зразків цього жанру належить зібрана Мітроклом зб. Х. про легендарного Діогена Сінопського (V — IV ст. до н.е.), серед яких хрестоматійно відомою є Х. про зустріч кініка з Александром Македонським у Кранії в переказі Діогена Лаертського з його "Життєписів та висловів знаменитих філософів" поч. III ст. н.е.: підійшов Александр і сказав: "Проси у мене чого захочеш". На що Діоген відповів: "Не заступай мені сонця". Надзвичайно близьким за своєю змістовністю до "високої" Х. жанром є **апоф(т)егма**, що спричинило їх поступове ототожнення: невідповідно, напр., в "Письмовнику" Курганова (XVIII ст.) Х. про Александра Македонського та Діогена міститься в розділі "Давні апофегми". Х. входила в систему жанрів ант. та візант. риторики поряд з **байкою**, гномою, оповіддю, похвалою та ін. Напр., на підставі праць

давн.-грец. ритора Гермогена Тарсійського (бл. 160-230) у Візантії склався і поширився зб. зразкових риторичних вправ (прогімнасм), до яких обов'язково належала і Х.

Тепер термін Х. майже не вживається, позаяк цей жанр розчинився по суті в понятті іст. анекдоту, хоча практична історія його ніколи не переривалася (суч. Х. про поетів М.Светлова та А.Ахматову, акторку Ф.Раневську тощо).

Типол. подібними до греко-рим. Х. є жанр юдейської повчальної л-ри ма'асе (діяння).

Див.: **Афоризм, максима, сентенція.**

Борис Іванюк

ХРОНІКА (грец. — літопис) — 1) Історіографічний жанр. Іст. події, сучасником яких був хроніст, відтворювалися в Х. у часовій послідовності. На відміну від багатожанр. та — як наслідок — багатофункціональних **літописів**, де архітектонічний поділ здійснювався за роками ("В літо..."), Х. здебільшого виконували тільки функцію "записування історії" і компоувалися за періодами владарювання того чи ін. діяча (напр., візант. Х. розчленовували іст. процес на "царювання").

Як самостійний історіографічний жанр Х. виокремлюється в Сер-віччі, але тв. "хронікального" характеру з'являються в різних регіонах практично одночасно з виникненням письма. Серед найдавні. пам'яток — єгипт., шумерські, хеттські, кит., рим. аннали (аннали іноді називають первісною формою Х.), вавилон. хроніки, бібл. книги Суддів, Царств, "Параліпоменон" та ін. Починаючи з сер. віків і до XVIII ст. величезна кількість Х. створюється при дворах європ. правителів та в монастирях. Жанр Х. надто був поширений у Візантії, Франції, Англії та ін. країнах, де Х. набувала заг.-державного значення; до Х. тяжіють і деякі ісл. **саги**.

Х. відіграла величезну роль у становленні нац. свідомості та нац. культури зх. слов'ян. У Чехії започаткували історіографію лат.-мов. "Чеська хроніка" Козьми Празького (бл. 1045-1125) та вірш. "Далімілова хроніка" (доведена до 1314) чесь. мовою. Подібну вагу мали в Польщі латиномов. Х., серед них "Хроніка і діяння князів і правителів польських" каноніка Галла Аноніма (бл. 1113-16), "Історія Польщі" в 12 кн. Яна Длугоша (1413-86), який використав, зокрема, давн.-рус. літописи, в т.ч. ті, що не збереглися.

В сх.-слов. л-рах, де провідним іст. жанром виступав літопис, Х. була значно менш поширеною, ніж в Зх. Європі, і, як правило, або набувала літописних рис, або фіксувала події з історії того чи ін. монастиря, тобто задовільнялася переважно прагматичною функцією в обмеженому середовищі ("Хроніка Києво-Михайлівського золотоверхого монастиря", "Хроніка Мотронинського монастиря" та ін.).

2) Літ. жанр, в центрі уваги якого — час як суб'єкт іст. процесу. На відміну від **щоденника** та іст. роману, де на перший план висуваються відповідно особистість автора чи характери, що

розкриваються на тлі іст. подій, в Х. сама хода часу є рушійною силою сюжету, котрий звичайно має екстенсивний характер: лінійним часовим змінам відповідають зміни сцен, **фрагментів**, картин зображуваної дійсності. Власне літ. Х. з'являється в добу Відродження (В.Шекспір), коли л-ра звертається до багатого матеріалу сер-вічних іст. Х. (**Драматична хроніка**). Пізніше, на основі уяви романтиків про неповторність кожної іст. доби, виникають романт. Х. ("Хроніка часів Карла IX" П.Меріме). Нов. тип — т.зв. "родинна Х." — виникає в творчості реаліст. орієнтованих письменників: "Сімейна хроніка" С.Аксакова, "Будденброки" Т.Манна, "Сага про Форсайтів" Дж.Голсуорсі. Близький до Х. і роман А.Свидницького "Люборацьки". Також зустрічаються випадки пародійного переосмислення Х. в л-рі: іст. Х. — в "Історії одного міста" М.Салтикова-Щедрина, газетна Х. і образ хроніста — в "Бісах" Ф.Достоевського та ін.

Олександр Бойченко

ХРОНОГРАФ (грец. — часопис) — зведений огляд всесвітньої історії на відміну від **літописів** та **хронік**, об'єктом яких є історія конкретних держав чи земель. (Разом з тим чимало літописів і хронік розпочиналося саме короткими переказами всесвітньої історії). Вперше Х. з'являється у Візантії, коли виникає потреба у відтворенні історії християнства як світ. релігії. Так, "Хронологічні таблиці і скорочений виклад заг. історії еллінів та варварів" єпископа Кесарії Євсевія Памфіла (III-IV ст.) являють спробу звести історію різних народів до спільного христ. знаменника. Найвідоміші Х. були перекладені сх. та пд. слов'янами. Найстарша "Всесвітня хронографія", написана автором з Антіохії Іоанном Малалою (VI-VII ст.), повністю не збереглася: вона відома зі слов'ян. **перекладу**, що був зроблений у Болгарії за царя Симеона (893-927). У цей Х. інкрустовані ін. тв., напр., псевдоіст. "Кн. Александра". Друга пам'ятка — "Коротка історія Георгія Амартола" (IX ст.) в рус. списку XIII ст. має назву "Літописник скрашень оть различныхъ літописѣць же и повѣдателій избранѣ и составленъ оть Георгія грѣшника инока". Третій — "Витяз з історії" Іоанна Зохарі (XI-XII ст.) розповідає про події від сотворіння світу до 1112 Четвертий Х. Костянтина Манассія (XII ст.) охоплює історію від Адама до подій 842 візант. історії. Відомий і рим. Х. 354 р., в якому, зокрема, міститься **переказ** нарису всесвітньої історії Іпполіта, але назагал цей рукопис дуже відрізняється від візант. Х. На думку дослідників, це був довідник для урядовців: він містив різноманітні матеріали від хронологічних до астрологічних таблиць.

У XV-XVIII ст. створюються компілятивні слов'ян. Х. на візант. основі з доданням слов'ян. (серб., болг. і рус.) іст. матеріалу, починаючи від Кирила і Мефодія. Вони належать до спільної для всіх правосл. ст-слов'ян. л-ри. Х. були дуже поширені. Так, у Сербії відомі 17 Х. Най-

визначнішою давн-рус. пам'яткою в цьому жанрі є т.зв. Руський Х., який був складений сербом Пахомієм Логофетом і зберігся в бл. 500 пізніших списках. Він містить виклад всесвітньої історії від сотворіння світу до здобуття Візантії турками 1453 (**переказ** бібл. кн., іст. Сх., Греції, Риму, Візантії, Болгарії, Сербії, Давн. Русі). Пізніші списки містять також цінні відомості з історії України. Існувало й кілька власне укр. Х., що вони були складені в 2-й пол. XVII ст. на Волині.

Олександр Бойченко

ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД — вид міжліт. рецепції — відтворення худож. тв., який написаний однією мовою, за допомогою засобів ін. мови. На відміну від ін. видів міжнац. взаємин (**переробка**, **запозичення** тощо) Х.п. існує лише в л-рі, бо це єдине мист-во, що його матеріалом є природна мова. В цьому явна перевага л-ри над ін. мист-вами, але з цього ж випливає й сприйняття л-ри вужчим колом споживачів — тільки тими, хто знає дану мову. Такого обмеження немає в ін. мист-вах: їхня мова інтернац., або щонайменше — зрозуміла в межах певного культ. регіону.

Х.п. більше, ніж ін. види рецепції є частиною не лише літ., але ширше культ. взаємодії. У цьому розумінні Х.п. — похідне від історії культури. Звернення до певних текстів, вибір різновиду Х.п., якісний рівень Х.п. (поряд з індивідуальністю перекладача) зумовлено об'єктивними позаіндивідуальними чинниками як суто мов.: "внутр." — співвідношенням на різних рівнях мов оригіналу та Х.п.) і "зовн." (наявності чи відсутності гарних перекладачів — знавців мови першотв.), так і іст.-літ. (внутр. потребою певної л-ри в тих чи ін. Х.п.). Поряд із цим впливають позафілол. чинники: сусп.-іст., ідеологічний, заг.-культ. У свою чергу Х.п. справляє певний вплив на сусп.-політ. та духов.-культ. життя країни-реципієнта. Взаємозалежність Х.п. з цілим комплексом сусп.-культ. проблем надто чітко вимальовується у вирішальні для долі народів етапи історії. У слов'ян — у періоди становлення першої державності, першого та другого нац. відродження. ХХ ст. навіть зветь "віком перекладів". Але діапазон тв., які перекладаються, не безмежний. Така суттєва закономірність міжнац. взаємодії, як вибірковість, діє й у галузі Х.п. Перекладаються переважно або справді клас., "позачасові" тв., або такі, що перегукуються із сьогоденням, відображають певні іст. подібності й аналогії зі справами, які нині хвилюють сусп-во. Внесені перекладачем зміни вел. мірою пояснюються тим, як його доба сприймає тв., що перекладається. Тут немає засадничої відмінності

між перекладачем і письменником, який у процесі рецепції звертається до чужого тексту, до сюжету, образу, — запозичуючи, наслідуючи, переробляючи. Але мета письменника саме в тлумаченні чужого з погляду свого часу, власної мистецької позиції. Перекладач, попри всю детермінованість сьогоденністю, прагне наблизити розуміння реципієнтом перекладеного тексту до оригіналу.

При перекладанні ст. тв. постає питання: як відобразити його часове забарвлення? Можливі дві крайності. Перша — так ретельно передати часові ознаки, що Х.п., маючи репрезентативний характер, буде сприйматися читачем як щось архаїчне, а відтак нецікаве, навіть незрозуміле. Друга — так наблизити Х.п. до сучасності, що Х.п. втрапить репрезентативність, стане осучасненням. Міра співвідношення між старовинними та сучасними складниками, різновид і метод Х.п. теж значною мірою детерміновані об'єктивними чинниками: іст. та іст.-культ. ситуацією, літ. напрямом, рівнем перекладацької теорії й техніки, станом іст. науки (елементи невмисного **осучаснення** в Х.п. В.Жуковського з Гомера).

Відгалуженням сусп.-іст. чинника є ідеологічний. Щодо цього показові кін. XIX-поч. XX ст. Поширюються поль.-укр.-рос. Х.п. рев. пісень і віршів. У серб. і хорв. соціал-демократичних виданнях друкуються Х.п. поезій Х.Ботева "Патріот", "Хаджі Димитр", "До моєї першої коханої". Як рев. твір-заклик сприймається драма Г.Гауптмана "Ткачі". 1885 І.Франко писав: "Якщо коли-небудь спалахне соц. революція, то постава цієї драми буде її гаслом". Таким сприйняттям Гауптманової драми пояснюється перекладання її Лесею Українкою (1895). Того ж року "Ткачів" було двічі перекладено й нелегально видано в Росії.

Х.п. може бути "завуальованим" виразом соц. симпатії або протесту. Створення К.Чалеком антології "Французька поезія нової доби" в той час, коли Габсбурзька імперія знаходилася в стані війни з Францією, було підставою сприйняття франц. поетом Л.Арагоном як прояв симпатії до Франції.

Ідеологічні міркування впливають на вибір різновиду Х.п. Буквалізм сер-віч. перекладачів рел. кн. був детермінований ставленням до тексту як до богонатхненого, де нічого не можна змінювати. Ідеологічні причини викликають трансформації — несвідомі чи усвідомлені: зміна, посилення або послаблення ідеологічної наснаги першотв., наближення до соц. дійсності країни перекладача. Так, серб. і хорв. перекладачі Ботева наблизили його вірші до своєї дійсності. Ідеологічно зумовлені Х.п. набувають політ. ваги, як вищезгадані поль.-укр.-рос. рев. пісні та гімни або вірші Ботева, що використовувалися з агітаційною метою у Югославії в роки 2-ої світової війни.

Переклад і національна культура.

У справі перекладання багато важить загальнокультурний (культурологічний) чинник.

"Переклади чужомов. тв., чи то літ., чи наук., для кожного народу являються важливим культ. чинником, даючи можливість широким нар. масам знайомитися з тв. й працями людського духу, що в ін. краях у різних часах причинялися до поширення просвіти та підіймання заг. рівня культури" (Франко). Наявність Х.п. класики та краших тв. суч. л-ри є свідченням зрілості культури. У певних іст.-культ. ситуаціях поширення Х.п. з мов народів світу стає обов'язковою передумовою дальшого розвитку нац. культури та л-ри. Саме тому Франко — "титан праці", за висловом акад. М.Возняка — самотужки підняв величезний тягар у перекладанні: його надихала нагальна потреба наблизити до укр. читача здобутки світ. культури. Потреби читача, зокрема шкільної та студентської молоді, в клас. і програмових тв. рідною мовою впливають не тільки на відбір текстів, але й на різновид перекладу: при відсутності підготованих перекладачів стає доконечним **непрямої переклад**. Вибір об'єкта для Х.п. часто визначають замовлення видавництва або театрів, які пояснюються запитом читачів і глядачів. Поштовхом для перекладання є письменницькі овілеї. Так, широке ознайомлення укр. читача з творчістю поль. поета Ц.К.Норвіда відбулося 1971 завдяки 100-річчю з дня його народження. Позафілол. причини зумовлюють організаційні форми розгортання перекладацької діяльності. Як приклад, однотипні серії: в Росії — "Скарби ліричної поезії", в Польщі — "Бібліотека поетів" (т.зв. "целофанова серія"), в Україні — "Перлини світової лірики".

Переклад і фольклор. П як вид взаємознайомлення та взаємозбагачення нар. культур існує вже в фольклорі, де він постає стихійно із засвоєння чужомов. текстів у оригіналі. Міжнац. засвоєння фольклор. матеріалу має три шаблі: 1) тв., що виконуються мовою оригіналу або з незначними мов. порушеннями; 2) тв., що виконуються мішаною мовою — поєднано елементи мови оригіналу та реципієнта; 3) повні переклади. Процес фольклор. перекладання найактивніший у двомов. та пограничних зонах і полегшується мов. спорідненістю (білор. пісні Х.п. на слова Шевченка відомі ще в XIX ст., або ж укр. пісні в рос. липованських селах Буковини).

Переклад і національна література. Х.п. мають велику вагу для внутр. історії нац. л-р. Всі европ. л-ри (крім давн-грец.) засновані на двох підвалинах: по-перше, фольклор і міф та, по-друге, Х.п. Це зазначав Франко: добрі переклади важливіх і впливових тв. чужих л-р у кожного народу, починаючи від древніх римлян, належали до підвалин власної л-ри. Подібну оцінку висловив і поль. письменник Я.Парандовський писав: "У третьому сторіччі перед Різдвом Христовим Лівій Андронік, перший у світі перекладач Гомера, дав рим. л-рі "Одіссею", котра, перш ніж стала високоповажною пам'яткою старовини, була повним соком тв. мист-ва, і від неї починається історія лат. л-ри. Так само за наших часів Матей Урбан завдяки перекладаві "Іліади"

верхньолужицькою мовою (1922) став творцем літ. мови цієї забутої та запізнилої парості нашого племені". Справа, певна річ, не обмежується Гомером: досить згадати величезну перекладну писемність — дух і світську в л-рах Сер-віччя. На цих перекладах формувалися відповідні л-ри та літ. мови.

Відбір текстів для перекладання залежить від внутр. розвитку л-ри, коли виникає зацікавленість певними чужомов. текстами, а відтак — прагнення зазнайомити з ними рідного читача. Тому в добу слов'ян. відродження перекладалося інослов'ян. мовами "Слово о полку Ігоревім", серб. пісні зі зб. Вука Караджича, рос. билини та містифікації — "ст-чес. рукописи". Для становлення рос. символізму велику вагу мала кн. В. Брюсова "Франц. лірики ХХ століття".

Літ.-крит. думка різних часів розглядала Х.п. як важливу частину власної л-ри. С.Гошинський у статті "Нова епоха польської літератури" ставив перекладачів слов'ян. нар. поезії та "Слова о полку Ігоревім" К.Бродзінського, Л.Семеновського, О.Бельовського на один шабель із найвидатнішими представниками оригінальної поезії.

Для кожної л-ри Х.п. є не лише засновком, але й необхідною умовою й невід'ємною частиною її іст. розвитку. "Іст.-літ. тв. тільки тоді не хибуватимуть на однобічність, коли звертатимуть на перекладну л-ру значно більше уваги, ніж дотепер", — це твердження М.Чернишевського актуально й сьогодні. Для кожної нац. л-ри Х.п. є необхідною умовою й необхідною частиною її розвитку. Напр., для укр. л-ри величезну вагу мали переклади Є.Гребінки, М.Костомарова, А.Метлинського, М.Шашкевича, О.Шпигоцького в 1-й пол. ХІХ ст. Згодом — П.Грабовського, П.Куліша, С.Руданського, В.Самійленка, М.Старицького, Лесі Українки, І.Франка. В післявоєнний період — М.Бажан, М.Зеров, М.Йогансен, Кочур, М.Лукаш, Л.Первомайський, В.Підмогильний, М.Рильський, Б.Тен, Х.п.Тичина. Досвід відтворення здобутків чужих л-р доводить: краші Х.п., зберігаючи своєрідність першотв., стають водночас вагомими явищами л-ри-реципієнта. В таких випадках вони часто сприймаються як явище своєї л-ри (напр. Х.п. з Г.Гайне — "Сосна" М.Лермонтова чи "Коли розлучаються двоє" М.Славінського).

Х.п. стають стимулами до власної творчості, зокрема спонукаючи засвоєння за посередництвом Х.п. та закорінення нов. для л-ри — реципієнта жанрів, тематики, літ. техніки. Напр., під впливом існуючих перекладів Павличко створив цикл "Рубаї", а Расул Гамзатов звернувся до невідомої раніше в аварській поезії форми сонета.

Х.п. може стати стимулом **відштовхуванням** для власної творчості. Так, О.Пушкін перекладав поему А.Мішкеліча "Конрад Валленрод", але ідеологічна сутність **валленродизму** викликала його опір. Х.п. було полишено на сорок сьомому рядкові, а рос. поет почав писати "Полтаву", в якій

дослідники вбачають худож. полеміку з валленродизмом.

Переклад і національний театр. Х.п. є передумовою розвитку, а часом самого виникнення нац. театру. На думку вірм. письменника О.Туманяна, засвоєння нац. театром В.Шекспіра — показник, що свідчить про високий рівень культ. розвитку народу. Поль. перекладознавець Е.Завейський слушно твердить: "Без Х.п. драм Шекспіра театр взагалі не можна уявити". У 2-й пол. ХІХ ст. піднесення груз. культури вимагало відродження театру. Цьому відродженню сприяли клас. Х.п. І.Мачабелі. Подібну роль відіграла шекспірівська драматургія в розвитку театр. культури Вірменії, Узбекистану, Осетії, Туркменістану. Х.п. значною мірою лежить біля джерел нов. укр. театру. Так, для змушнення Театру ім. І.Франка велику вагу мали "Безумний день, або Весілля Фігаро" в перекладі Г.Юри (1920) та "Цар Едіп" Софокла в Франковому Х.п. Очевидна обоюбічна залежність: розвиток нац. театру вимагає Х.п. зі світ. драматургії, а ці Х.п. сприяють дальшому розвитку нац. театру.

Контакти театр-Х.п. багатобічні та багатоступеневі. Так, для ХІХ ст. характерний літ.-театр. шлях драматургії Шекспіра до більшості европ. країн, зокрема Німеччини, Польщі і Росії через посередництво франц. вільних Х.п. Подібні факти мали місце й пізніше. Драма К.Чапека "R.U.R." прийшла в Росію через нім. **переклад-посередник**, відтак з рос. тексту було зроблено болг. З рос. Х.п. було перекладено п'єсу молдавського драматурга Й.Друше "Каса маре" для словац. і болг. сцени. Призначення Х.п. для театру визначає особливі критерії його оцінки: легкість сприйняття на слух, натуральність звучання діалогів при виголошенні на кону. Цими критеріями керуються при виборі тексту Х.п. для постанови.

Переклад і національна літературна мова. Х.п. збагачують мови. Дуже сприяли становленню й розвитку ст.-слов'ян. а відтак давн-рус. літ. мови Х.п. христ. л-ри, що здійснювалися з грец., яка мала вироблені впродовж сторіч лексику, фразеологію, систему стиліст. засобів. Вел. вага перекладів для нов. европ. літ. мов. На це постійно звертали увагу письменники. Так, С.Гошинський, поцінуючи Х.п. "Слова о полку Ігоревім", підкреслював: "Названий Х.п. є таким збагаченням поль. мови й через засвоєння деяких слов'ян. слів, і через видобуття поль., які залягали в глибочині старожитності, що йому вел. кількість оригінальних тв. мусить віддати першість". І нов. автори вважають, що Х.п. є важливим "засобом збагачення мови" (Рильський), що "багато... перекладачів посили почесне місце серед перших творців літ. мови свого народу", як пише поль. письменник і теоретик л-ри. Я.Парандовський.

Збагачення мов здійснюється, зокрема, через відтворення **термінів** і реалій. Болг. перекладознавці С.Влахов і С.Флорін у праці "Неперекладне в перекладі" систематизували вел. матеріал і подали таку схему передавання реалій:

1. Транскрипція.
2. Переклад (заміни).

1. Неологізм:	2. Приблизний переклад:
а) калька,	а) родо-видова відповідальність,
б) напівкалька,	б) функціональний аналог,
в) засвоєння,	в) опис, пояснення, тлумачення.
3. Контекстуальний переклад.

Влахов і Флорін наводять низку цікавих прикладів як транскрипції реалій (англ. *wing* — рос. *виг* — болг. *уиг*; франц. *taverne* рос. і болг. *таверна*), так і їх Х.п. (англ. *skyscraper* — рос. *небоскреб* — болг. *небостъргач* — франц. *gratteciel* — нім. *Wolkenkratzer* (пор. укр. *хмарочос*, *хмародрап*, *небосяг*; поль. *drapacz chmur*). Перекладання реалій у худож. тексти вимагає почуття міри, текстуальної і позатекстуальної вмотивованості. У слов'ян. перекладах із сх. мов ще 30-40 років тому транскрипційне реалій іноді настільки зловживали, що той чи ін. Х.п. потребував додаткового перекладання або коментування. Сьогодні екзот. Х.п. виявили худож. неспроможність. Але водночас через Х.п. у сх.-слов'ян. мови ввійшло багато слів, що позначають реалії: *сомбреро*, *чардаш*, *жок*, *кофари* тощо. На укр. ґрунті все більш утверджується поняття *бетяр* — угор. *нар. месник*, *шляхетний розбийник* (пор.: укр. *опришок*, рум. *гайдук*).

Цікаві приклади дає практика Х.п. з угор. мови на рос. та укр. Взяти хоча б назву країни. У словниках зафіксовано *Венгрия* і відповідно *Угорщина*, але в Х.Х.п. зустрічаються різні варіанти цього поняття. Звичним стало вживання *мадяр*, *мадярський*, що є транслітерацією угор. *magyar*. Як правило, така форма вживається, коли перекладачі хочуть відтворити іст. характер подій, коли йдеться про довоєнну Угорщину. Разом з цим Павличко використовує досить часто ст-рус. *угри*, щоб підкреслити єдність іст. долі угорців і сусідніх народів: "Тож споконвіку спільне горе/ в румунів, угрів і слов'ян". Якщо при транскрибуванні реалій слід побоюватися невиправданих нововведень, що спричиняються до екзотичності, то при Х.п. (заміні) реалій небажаним є підбір таких понять, які мають нац. забарвлення у мові, напр. *кафтан* і *шуба* в рос. перекладі епосу "Кьор-огли": "Я в боевой одет кафтан" (пер. В.Гуревич); "Нет у меня булатного меча, / Не хватит сил повергнуть палача, / Нет ни ковра, ни шубы по ночам..." (пер. С.Іванов).

Вагомим чинником є **зовнішньомовний**. Під ним розуміємо більшу або меншу поширеність знання мови, що з неї робиться Х.п., серед носіїв тієї мови, на яку він робиться. Це важить уже при виборі тв. для перекладання, а також є суттєвим моментом для конкретного вирішення проблеми: припустиме чи неприпустиме звернення до різних форм **непрямого перекладу**.

Перекладачеві доводиться долати труднощі **внутрішньомовні** чи суто мов. характеру, котрі породжуються відмінностями мов. будови, а також версифікації та стилістики. З філол. погляду йдеться про ступінь спорідненості мов. Мови

можуть бути на деяких рівнях подібними, на ін. неподібними. Назагал розрізняють три ступеня: **близькоспоріднені**, **далекоспоріднені**, **неспоріднені**. Для укр. мови це відповідно слов'ян., неслов'ян. індоєвроп., неіндоєвроп. Практично рівень вимогливості до Х.п. з різних мов не може бути однаковим. Якщо в міжслов'ян. Х.п. можливо передати не лише структуру змісту, але й структуру мов. форми, то в неслов'яно-слов'ян. це можливо тільки деякою мірою. Існує прямий зв'язок: чим віддаленіші мови, тим менша можливість відобразити мовності. особливості. менша можливість міри адекватності, отже більша потреба в еквівалентних замінах. З ін. боку, мов. спорідненість породжує специф. труднощі на синтаксичному, фонетичному, фразеологічному, а надто на лексичному рівнях: через міжмов. **омонімію** з'являються т.зв. **уявні друзі перекладача**.

Філологічний підхід слід сполучати з культурологічним. Напр., угор. і тюрк. мови однаково далекі, неспоріднені зі слов'ян., але культ. відстань різна. Угорці, як і слов'яни, належать до европ. регіону, до того ж тисячу років сусідили зі слов'ян. народами; тюрки — до бл.-сх. Тому перекладач з тюрк. мов стикається з ускладненнями, яких не знає перекладач з угорської. Проте ці ускладнення однаково й у перекладача з фарсі-тадж. мови (мова далекоспоріднена зі слов'ян. мовами). З культурологічного погляду легше перекладати з неспорідненої угор. мови, ніж із спорідненої фарсі.

У Х.п., надто поет., важливо знайти функціональну відповідність евристичного ладові оригіналу. Прихильники теорії **звучосимволізму**, яка відома ще з ХІХ ст., вважають, що існує пряма залежність між звуком та змістом, без врахування лексичне значення слова, його складних семантичних взаємин з ін. словами в межах фрази, уривку, врешті-решт — цілого тексту. Зв'язок між звуком і змістом дуже рідко буває безпосередній, прямий (інакше можливість Х.п. треба було б повністю відкинути): він важко вловлюється, як правило, опосередкований ін. структурами. Але якщо він існує, твор. відтворити його характер всіма фонетичні засобами рідної мови — справа честі перекладача. Ще дубровницькі поети ХVІ ст. зіткнулися з проблемою, як передати милозвучність італ. поезії з її насиченістю дифтонгами, трифтонгами, грою зйянь (*hiatus*) засобами сербохорв. мови, в якій приголосні переважають над голосними. Найбільшої досконалості тут досяг славетний І.Гундулич, переклавши поему Т.Тассо "Визволені Єрусалим". У Х.п. з неспоріднених мов відтворити іст. систему взаємодії фонетичної організації вірша з інш. його рівнями неможливо. Так, засаднича відмінність кит. чи япон. фонетичної системи від фонетичної системи слов'ян. мов знімає питання про передавання милозвучності поезії народів Дал. Сх. При відтворенні версифікацій. структури ближчих систем віршування йдеться про дотримання чи

недотримання т.зв. законів **еквілінеарності**, **еквіметричності**, **еквіритмії**. Труднощі фонетичного характеру виникають не тільки через відмінність евфонічних систем, але й унаслідок потреби передати звукову організацію конкретного тв., його інструментовку, асонанси, алітерації тощо. Найпростіші випадки, скажімо, імітації чи **звукославлення** типу рум. кукурігу, нім. кікерікі, франц. кокоріко чи італ. кіккеріку не становлять особливої складності.

Значно важче передати в Х.п. **звуконіс**.

Неспорідність мов, відмінність граматичної систем спричиняє труднощі на морфологічному рівні. Адже граматична форма несе й змістове навантаження. Постулат про збереження в перекладі форм-змістової структури оригіналу вимагає передачі змістовності мов. форми, бо інакше порушується єдність змісту й форми. Показові щодо цього випадки розбіжності родів у різних мовах. І.Репін був здивований, що нім. художники зображують гріх у вигляді жінки (*die Sunde*). Слов'ян. дітям важко збагнути, чому в Х.п. нім. казок смерть є чоловіча істота (*der Tod*). У багатьох худож. текстах ця відмінність не має значення, як, напр., в кінцівці вірша "Оповідання липи" М.Емінеску, де *місяць* (в рум. мові жіночого роду) спокійно спостерігає з неба за закоханими. Але М.Рильський, перекладаючи "Євгенія Онегіна", зіткнувся з необхідністю контекстуальної заміни слова *луна* — *зіркою і зорею*: "Зірок багато єсть вночі, Багата на красунь Москва, Але найбільше вабить очі Срібляста зірка ранкова. Але вона, перед котрою Я мовкну з лірою дзвінкою, Зорею ранньою, ясна, Блищить серед красунь одна". Незважаючи на широку відомість цього перекладацького рішення, А.Канцельсон в аналогічній ситуації при Х.п. "Послання третього" Емінеску пішов шляхом буквалізму: "Бачить він у сні, як з неба швидко місяць покотився, і, наблизившись до нього, раптом дівою зробився". Перевтілення "місяця" в "діву" викликає у читача в крадому випадку ірон. посмішку. Граматична категорія (у даному разі — рід) може виконувати естет. функції, і неврахування цієї обставини призводить до змістових змішень і викривлень. Тому час. поет Й. Гора був у відчаї, перекладаючи поезію Б.Пастернака "Сестра моя — життя" (по-чес. *život* — чол. роду, пор. укр. — *життя*). Суттєві розбіжності грам. форм існують між сх. і європ. мовами. Так, повторюваність дієприслівника в тюрк. мовах означає тривалість і безперервність дії. Цю особливість адекватно відбити неможливо. Відсутність категорії роду в мові фарсі та деяких ін. мовх мусульман. регіону спричинила своєрідну тотожність мист. засобів виразу почуттів кохання, дружби й мистичної любові до Божества в лір. поезії Сер-віччя. Читач не спроможний певно сказати, хто той "у" чи "о" (він, вона чи воно) — жінка, друг чи Божество. Наявність у більшості європ. мов категорії роду нібито позбавляє перекладачів можливості відтворити таку трипланність. Однак В.Мисик подолав ці труднощі в перекладі

чотиривірша Рудакі:

Я на широкий шлях до тебе іше не встиг ступити ногою,
Іше я серця не потішив твоєю дивною красою,
А голос Неба, голос Доли уже почувсь над головою:
"Налий вина собі у келих, розлуки глек — перед тобою!"

"Неперекладну трипланність тексту відтворено тут блискуче: почуття, втілене у вірші, можна осмислити і як тугу розлуки з коханою, і як жаль перед прощанням з другом, і як сумування про скороминушість життя" (Коптілов). Отже, суто мов. аспекти Х.п. пов'язані з нефілол. чинниками, тому доконечний найшільніший зв'язок теорії Х.п. з психологією й філософією. Позаяк такий зв'язок не налагоджено, перекладачеві приходиться покладатися на своє відчуття і талант.

Перекладач змушений розв'язувати й синтаксичні проблеми. Копіювання порядку слів і синтаксичної побудови — типова риса буквалістичного Х.п. Для суч. Х.п. це неприйнятно. Але синтаксичну побудову слід здійснювати обережно. Стил. нейтральні конструкції зберігати не слід. Якщо конструкція відбиває найменші особливості автор. задуму, то зміна її порушує **семантико-стилістичну систему (ССС)** першотв.

У худож. тексті, на відміну від наук., зустрічаються неясності, які не існують для читача оригіналу, але виникають для чужомов. читачів. Ці труднощі прямо пропорційні нац. та часовій віддалі між першотв. і Х.п., між сусп.-культ. дійсністю, а також нац. традиціями цих культур. При перекладанні тв., що виник на певному нац. ґрунті і відбиває відповідний період його іст. розвитку, його культ. традицію, стає фактом культ. життя ін. народу. Тому відбиття нац. своєрідності першотв. є однією з центр. — багатоглибини проблем перекладацької практики та теорії. Цією проблемою цікавляться також історики культури, етнологи, психологи. До нац. ознак належать і змістові, й форми. складники: своєрідність зображуваного життя — людських стосунків, побуту, природи, реалій, світосприймання, нац. характеру, менталітету, а також змальовання персонажів, зокрема нац. героя, цілої системи образів, словесно-образ зворотів, композиційних, мовностил., версифікаційних засобів, культ.-мист. традиції. Позаяк Х.п. є засобом ознайомлення з життям, історією, світосприйманням ін. народу, то, на перший погляд, належить все це відбити. Насправді ж проблема нац. специфіки вельми складна. Ситуація перекладача, коли він передає нац. забарвлення першотв., нагадує ситуацію Скілли і Харібди: на нього чекають дві небезпеки. Можна так ретельно передати нац. ознаки, що текст сприйматиметься суто екзот. Можна надто наблизитися до рідної читачеві дійсності та культ.-літ. традиції, тоді переклад утратить репрезентативність, стане **онаціональненням**. Перекладний тв. повинен стати набутком л-ри реципієнта, що неможливо без відображення в ньому нац. особливостей творчості перекладача, і водночас — зберегти зв'язок з рідним ґрунтом. Тільки в такому випадку перекладний тв. може

вписатися в "чужий" контекст і вступати в різноманітні відносини з естет. явищами л-ри реципієнта, збагачувати її нов. мотивами, темами, образами, складниками худож. форми. У практиці минулих часів часто мала місце заміна характерних нац. ознак: антропонімів, топонімів, ідеомастики тощо. За доби становлення нов. нац. л-р це було поширеним явищем в усіх слов'ян. країнах. Такі Х.п. **онаціональнення** мали за мету перетворення чужомов. тексту в суто "свій", всебічно відповідний нац. духові і колоритові країни перекладача. Вони переважно були спричинені боротьбою за народність, фольклоризм, нац. своєрідність. У наш час теоретики і практики відмовились як від онаціональнення, так і від поширеної в минулому тези, буцімто перекладні тексти мають сприйматися з певним відтінком чужоземного "акценту". Важливо, наскільки вагомими є нац. характерні складники. Якщо вага їх першорядна, домінуюча, то їх треба зберегти будь-яким чином, якщо ж ні, то вирішити, чи вони в оригіналі сприймаються як нац. забарвлені, чи просто відображають реальну дійсність. У другому випадкові точно й повне перенесення нац. забарвлених складників, далеких від життя й світосприймання читача Х.п. може надати екзотичності, якої не містить першотв., отже викликати невідповідність між сприйняттям оригіналу і Х.п., бо й навіть зробиши тв. незрозумілим, стати на заваді засвоєння змісту. Бажано відшукувати функціональні відповідники, налто, коли між нац. культурами велика географічна та соц.-іст. відстань. З цим стикалися ще перекладачі Св. письма. При Х.п. на мови народів Крайньої Пн. євангельської фрази "Хліб наш насущний даждь нам днесь" довелося хліб замінити на рибу, бо саме риба є основою харчування в тих краях. Залишення "хліба" не лише б надало текстові екзотичності, зробивши його малосприйнятним, але й "зашифрувало" би сенс виразу. Якщо така заміна була доцільною, більше того — доконечною у буквальному перекладі рел. тексту, то тим більше належить жертвувати формальною точністю в суч. перекладі, відшукуючи контекстуальні відповідники, які дають змогу краще донести ідеолого-тематичний зміст. При Х.п. чукотською мовою "Казки про рибаків і рибку" Пушкіна виявилось, що для дітей Чукотки фант. звучить *сине море*, тому доцільною стала заміна його на *чорне*, бо саме таким його бачать мешканці Чукотки. При Х.п. вірша В.Маяковського "Що таке добре, а що таке погано?" малозрозуміле чукотським дітям *свиненок* було замінено на *брудне шеня*. Перекладачі, зваживши на психологію читача, на склад мислення, що формувалося віками й відбивало реалії оточуючої природи, знайшли функціональні еквіваленти.

Об'єктивно необхідна заміна образних словосполучень і фразеологізмів, віднайдення семантико-стиліст. відповідників. Доцільність того чи ін. способу їх передавання залежить від змістово-темат. навантаження та образно-стиліст. забарвлення. До стиліст. нейтральних

фразеологічних одиниць найкраще підшукати еквіваленти у мові перекладу; нац. забарвлені за відсутності аналога вимагають створення нов. ідіом перекладачем. Для молдованина порівняння гарного парубка з ялинкою — найвища узвичаєна народнопоет. традицією емоційна оцінка. Для слов'ян. читача — штучна саме через незвичайність. Тому можна вважати вдатним переклад відповідного виразу з "Каса маре" Й.Друце на рос. мову Б.Хазінім: "Біналт, фрумоз, ка брадул" — "Высокий, стройный, как тополь". В угор. поезії традиційними є тропи, побудовані на зіставленні юнака (чоловіка) з дубом. В кінцевій строфі вірша "Мужчина, будь мужчиною" Ш.Пьотефі закликає свого героя бути "міцним дубом, якого не зігне ніяка буря". Усталене словосполучення "будь дубом" сприймається угорцями природно, але в укр. чи рос. мовах воно може надати худож. текстові відтінку іронії. Тому "будь дубом" у Л.Первомайського звучить менш органічно, ніж в рос. перекладі Л.Мартінова: "Будь словно дуб, который, / Попав под ураган, / Хоть выворочен с корнем, / А не согнул свой стан". Якщо фразеологізм містить гумор. елемент, то, підшукуючи відповідник, належить зберегти гумористичність. Удатний приклад — Х.п. Остапом Вишнею "Одруження" М.Гоголя:

Гляди налет на свой полет. Каже дядя на себе глядя,
а и похваляется нечем, а я хвастаюти ничим,
шапка в рубль, а ши без круп. Верба товста а в середині пуста.

Фразеологічні одиниці, які містять **каламбур**, можна передати лише через створення нов. каламбурів, що функціонально співвідносяться з оригіналом. Отже, відтворення нац. ознак не самодостатнє завдання. Воно має слугувати еквівалентному відтворенню першотв. назагал.

Важливо відзначити і те, що тв., виникнувши на нац. ґрунті, тяжіє до загальнолюдського, інтернац. звучання. Сьогодні вже неможливо визначити, напр., сонет тільки як італ. форму строфічної побудови — до нього звертались і звертаються письменники різних народів і країн. І якщо, перекладаючи **сонети** Данте Аліґ'єрі, П. де Ронсара, В.Шекспіра, А.Мішкевича, Емінеску, наших сучасників, шукати нац. специфіку виключно в форм. ознаках, то даремно сподіватися на успіх. У подібних ситуаціях передати нац. особливості оригіналу — значить передати його ідейно-естет. своєрідність як цілісного явища, значить передати характер образ. мислення автора, якого перекладають.

Отже, проблеми Х.п., перш за все полягають у збереженні чи функціонально-еквівалентній заміні складників. Але навіть коли перекладач упорався з більшістю складних завдань, перед ним може постати питання: що робити з такими місцями оригіналу, які попри ці перекладацькі досягнення можуть залишитися незрозумілими читачеві перекладу? Суч. **перекладознавство** виробило відповідні рекомендації. Поль. учений Роман Інггарден (старший) поділяє "об'єктивні" неясності (1) на такі, котрі явно навмисні, (2) на такі, котрі,

щоправда, ненавмисні, проте водночас не випадкові, але пов'язані зі стадією дослідження, зі складною ситуацією в проблематиці, з типом мислення автора і т.п. — і (3) — на ненавмисні й водночас випадкові... неясності, з котрих видно, що якби автор поглянув на свій текст очима читача, то їх сам би усунув". Дві перші групи Інгарден радить зберігати, можливо, супроводжуючи певними коментарями. Третю — усувати. Ці рекомендації стосуються наук.-філос. текстів. До них наближені погляди теоретиків Х.п.: "Машинали помилки, описки автора навряд чи треба неодмінно точно перекладати, — але перекладач повинен неухильно читати за всіма стильовими поворотами тексту" (Рильський).

Переклад і стиль. Поряд з суто мов. труднощами існують ускладнення стил. характеру — від заміни окр. мікроскладників до системного переключення тексту в ін. стил. тональність. Відхилення від **стилю** оригіналу мають різні причини. По-перше, перекладацька некомпетентність чи недбайливість. По-друге, твор. індивідуальність перекладача. Але важливіше — вплив об'єктив. чинників. Зміни, котрі постають у Х.п., детерміновано тим, як сприймає тв., що перекладається, літ. доба, а також естет. нормами панівного в л-рі-реципієнті **напряму**. У XVIII ст. зміна стил. забарвлення була наслідком свідомого наближення оригіналу до панівного **канону** (переклади Шекспіра, М. де Сервантеса, галланівський Х.п. **"Тисяча й однієї ночі"**). Шекспіра в усій Європі перекладачі наближували до високого стилю **класицизму**: текст робили одноманітним, "пристойним", ошляхетненим, а разом з тим — космополітизованим. Романти Х.п., навпаки, звертає особливу увагу на нащ. колорит, але часто-густо замінювало його колоритом країни перекладача, тобто ставав на шлях онаціональнення (Х.п. чи переробки). У 1-й пол. XIX ст. були поширені Х.п. з купюрами, які спричинювалися естет.-стиліст. смаками перекладача. К.Гавлічек-Боровський сприймав Гоголя насамперед як побутописця-сатирика, а то тому, перекладаючи "Мертві душі" та ін. гоголівські тв. чес. мовою, вважав припустимим і доцільним випускати лір.-патетичні місця. На зламі XIX і XX ст. у поетів-декадентів був узвичаєний Х.п.-**стилізація**. Так, К.Бальмонт, перекладаючи Ю.Словацького, дещо випускав, дещо додавав, змінював стилістику, наближаючи тв. Словацького до декадентсько-символістської поетики.

З бігом часу теорія та практика Х.п. все рішучіше відкидає стил. обробку. На практиці вона має місце або внаслідок стил. глухоти перекладача, або як усвідомлене дотримання чи неусвідомлений тиск трад. усередненої стил. норми. Найчастіше — як сором'язливе пом'якшення "низького стилю". Існує й протилежна тенденція: намагання емоційно підсилити текст. Рос. перекладачка А.Радлова, борючись проти стил. "ошляхетнення" Шекспіра, зробила текст

більш грубим, як оригінал. Крім цього, втручання може пояснюватися тим, як перекладач розуміє семантико-стиль. структуру першотв. Специфічні ускладнення виникають, коли автор. текст містить **варваризми, екзотизми, макаронічну мову**, або й увесь стилізм під ін. мову. Надто цікавий випадок наявності в оригіналі елементів мови перекладача, напр., перекладання укр. мовою поль. поетів укр. школи, "Вечорів на хуторі біля Диканьки" та "Миргорода" Гоголя, "Миколи Шугая, розбійника" І.Ольбрахта, що його укр. Х.п. блискуче здійснив С.Масляк.

Об'єктивною перепорою для відтворення першотв. є відсутність відповідника в стил. традиції мови перекладача. Проф. П.Богатирьов — знавець слов'ян. мов і л-р. перекладач на рос. мову "Пригод бравого вояка Швейка", зіставивши переклади гашеківської сатири. епопеї на різні слов'ян. мови, дійшов висновку, що найважче віддати стиль "Швейка" словац. мовою. Ця мова найближча чес., але через іст. причини не має стиліст. відповідника праязкому міському просторіччю, в той час як поль., рос. чи укр. мова їх мають (укр. перекладач Масляк удатно використав львівську говірку). Відсутність стилю-відповідника переборюється відшуканням або й створенням стиліст. складників, котрі б контекстуально, функціонально відповідали б складникам оригіналу. Нащ. варіанти поет. моделі, що виникають при цьому, відображають нащ. жанр-стиліст. традиції. Показове зіставлення перекладів "Декамерона": рос. А.Веселовського та укр. М.Лукаша; віршів Р.Бьорнса: рос. С.Маршака та укр. Лукаша. Віднайдення перекладачем відсутнього в нащ. традиції стилю збагачує жанр-стиліст. можливості л-рі-реципієнта. Таке значення, напр., мали для груз. л-рі переклади з Шекспіра І.Мачабелі. Для чес. — Чапека з франц. поетів: Г.Аполлінера, Ш.Вільдрака, Біро, Ф.Жамма. Про це В.Незвал писав: "Чапек майже безособово відкриває для поезії в чес. мові чудові небосхили. Карел Чапек брав вельми своєрідну участь в зміні поет. мови... відкриває простоту, економність, мелодійність і невимушеність цілком нову, котра випливає з певного поет. духа", Х.п. поль. поезії сприяли розширенню стильових видоколіїв білорус. мови. Величезну вагу мали й мають Х.п. для стильового й лексичного збагачення укр. мови (надто від неокласиків до суч. перекладів "Всесвіту").

Анатолій Волков

ХУТОРЯНСТВО — ідеологічний напрямок в межах тестаментарно-рустикального **дискурсу**, адепти якого вважають село (хутір) єдиним генератором правдивої і життєзможної нащ. культури: "Але ж лишилися люди, що мають той хутір у душі як останній прихисток соборної укр. душі, де немає межі між мертвими та живими. Як останній козацький кіш, що був у Тарасовій душі, розпросторився по Україні, пробуджуючи козацький нарід, може, отак і з наших душ розпросториться по Україні і світі та сила, що

зробить нашу культуру не україномов., а глибинно укр." (редакційна стаття-передмова до числа 1'93 "Основи"). Ідеологи Х. підносять "духов. принцип хутора" до розмірності філос. формату укр. нащ. ідеї: "Україна ще довго (а може назавжди) такою буде — напівселянською державою. Адже очевидно: Європа (що вже казати про США) надто прогнала у культур. поступі, урбанізуючи сільський простір до техногенних рівнів. Село як таке, з його етногенними та природними умовами мусило б не зникати, а трансформувати здобутки цивілізації у віками встояне життя-буття. Його метафізичне (за почуттям власного "я") перебування в об'ємно-просторовому середовищі все-таки відрізняється від міста. Тому душа селянина ніби оберігається у ньому — не дає зачерствіти їй відчуженості до одвічної материзни" (Л.Сироїд). Тут упроявлюється справжня трагедія хуторянської дискурсивної конвенції - предмет сподівань (укр. селянство кін. XX - поч. XXI ст.) у комунікативно-креаційній сфері не надається до буття у запропонованому ідеологами Х. форматі ні за типом гештальтного способу мовлення, ні за топомом відкритості Космосу. Такий конвенційний надриг породжує цікаві феномени у світоглядних межах Х., які було б коректно визначити переліком "прагнень": 1) Прагнення автентичної органічності миття, забарвлене специфічно і примітивно (на рівні расистських гасел) сприйнятою аріософією: "Світ уперто залишає поза увагою, а то й беззеременно накладає анатему на тих одинаків, що вони силою Божого провидіння намагаються очистити свідомість своєї нації від гівнопродажних будяків хайливого інтернаціоналізму, чи то пак — нишівного ожидовлення; котрі розпочинають немилосердну боротьбу за чистоту і висоту ідеї" (М.Бриних); 2) Прагнення по новому мистецьки обумовити традиціоналістський (і підтримуваний естет.-філос. настановою соцреалізму) архетип "Матері-Батьківщини": "А велике укр. серце лежало, зранене і забуте, у бур'янах і кропиві. Хтось підходив до нього, пробував обмацувати, та не вистачало кілометрів рулетки, прищмокував язиком, але той брався пухирями. Хтось байдужо дріботів мимо, і його теж покривав холодний порох пустелі. Підбігла дитина. Глянула на страдницьке серце, що розрослося від Карпат до Криму, глянула і... заплакала. Падали на серце дитячі сльози, обмивали гримаси яничарства і струпи збайдужіння, гоїли мікро- та макроінфаркти. Крапали на велике укр. серце дитячі сльози, птахи відмерзали, оживала вода. А сльози крапали. Чи вистачить дитячих сльіз?" (С.Процюк, "Там, де поплутані кольори"); 3) Прагнення сформулювати й зреалізувати хуторянську концепцію нов. мист. еліти: "Митець потрібний власній землі. Отже, її речнику і трудівнику селянину, а не утриманцю "в городах". Власне, паразитові, продукованому т. зв. цивілізацією" (Л.Сироїд); 4) Прагнення повернутися "до коліски", тобто повернути цивілізацію до способів самоупроявлювання, притаганих дофілос. стадії

духов. розвитку. Деякі дослідники вважають Х. "дитячою хворобою" нашої, яка переживає здобуття суверенності. Звідси тяжіння "хуторян" до простих форм псевдоміфогенної нараші. В ній Х. апелює до споріднених практик XIX ст. Ідеологом своїм послідовники хуторянської доктрини вважають О.Шпенглера, котрий у "Присмерку Європи" (1918) писав: "Селянин - єдина природна людина, єдиний пережиток культури, який зберігся". Насьогодні хуторянська міфо-філософія виглядає анахронізмом, але, за певних умов, її модернізована версія може стати фундаментом майбутньої тоталітарної доктрини. Існують помітні паралелі між укр. Х. та суч. рос. "почвенничеством" (В.Распутін, В.Лічутін, В.Кожин, В.Белов та ін.). Обидві ідеологічні течії мають спільні корені у слов'янофільстві XIX ст., зорієнтовані на неоязичницькі та "нар.-правосл." рел. культу, на неотрадиціоналістські духов.-реставраційні практики. Свого роду "рупорами Х." сьогодні виступають часописи "Основа", "Перевал", "Артанія", "Образотворче мистецтво". Ідеологія та худож. засади Х. представлені у тв. В.Іллі, В.Пеппи, В.Отрошенко, С.Плацинці та ін.

Володимир Єшкілев

ЦЕНТОН (від лат. *cento* — лахміття, одяг або ковдра з клаптиків): 1. Вірш. тв., складений з різних віршів одного чи кількох поетів. Як різновид літ. гри Ц. передбачає дотримання певних правил: "клаптики" повинні бути відомими гіпотетичному читачеві; в результаті складання Ц. повинна виникати нова змістовно-формальна єдність; залежно від мети Ц. або розвиває ідеї першоджерел (наслідування), або грає на контрасті з ними; пародіює їх. У пізньоант. часи найпопулярнішим "матеріалом" для Ц. були тв. Вергілія (Авсоній, Проб). Як справедливо зауважує О. Квятковський, "грец. чи лат. Ц. складати було не так вже й важко, оскільки ант. вірші не римувалися. Значно важче підібрати для Ц. вірші римовані".

Часто авторство Ц. залишається невідомим, зокрема, й з політ. причин. Ось, напр., "народний" Ц. советських часів:

Широка страна моя родная
И не жаль мне прошлого ничуть,
Я другой такой страны не знаю,
Я б хотел забыться и заснуть!
Як приклад укр. Ц. пропонуємо власну забавку:

І немає вже сліз в тій жаданій порі,
Та влізати тебе було важко.
От хіба що лишень упирі і шурі,
Не дивися в той бік, моя гташко.

2. У менш строгому розумінні Ц. може вважатися тв., насичений цитатами, **ремінісценціями, алюзіями** тощо. З цього погляду "центонними" бувають цілі епохи: **геллінізм, бароко, постмодернізм**. Майстром таких Ц. є суч. рос. поет О.Єрьоменко. Найвідоміші в Україні Ц. створені літ. гуртом Бу-Ба-Бу: "Любіть

Оклахому!". "Депутатська пісня" О.Ірванця, "Мені тридцятий рік минав..." В.Неборака, "Ваня Каїн" Ю.Андруховича.

Олександр Бойченко

ЦИКЛ (грец. *kiklos* — "коло") — худож. єдність кількох вірш. тв. Ц. як один з родових типів циклізації в л-рі (поряд з епіч. та драм.), що типол. споріднена з циклізацією в різних видах мист-ва, є безпосереднім, структурно вираженим, проявом діалогічності худож. свідомості.

Визначальною ознакою Ц. є структурна рівновага між його відцентровою та доцентровою тенденціями: кожен зі складників, зберігаючи відносну самостійність, водночас бере участь у створенні худож. єдності вишого рівня, яка не піддається зворотному спрощенню, тобто не розкладається на суму її початкових складників, і в контексті якої кожний з них набуває свого системного значення. Характер інтертекстуальних зв'язків у Ц. дозволяє відрізнити його від, з одного боку, окр. тв. з характерним для нього переважно ансамблевим типом узгодження складників, а, з ін., — від таких об'єднань, як, скажімо, добірка або зб. віршів, неспроможних утворити якісно нову худож. єдність, хоча наявність внутр. зумовлених зв'язків в таких угрупованнях не виключає можливості їх циклізації (зб. "Квіти зла" Ш.Бодлера, "Зів'яле листя" І.Франка).

Для уточнення понятійної змістовності Ц. як системної єдності різноманітних складників варто зіставити його з вірш. **варіаціями**, тобто низкою паралельних, написаних на один тематичний мотив тв., які не вступають у системні зв'язки.

У ролі системної, наскрізної для всіх компонентів Ц., домінянти найчастіше виступають тема, жанр і лір. герой ("Надгробні плачі на смерть Яна Кохановського" С.Кльоновоича, "Пісні Мальдора" Лотремона, "Воєнні ідилії" С.Чарнецького) як найвиразніші докази принципу повторюваності, хоча до чинників циклотворення належать також — ідейна спрямованість ("Переможені" П.Верлена), автор. світообраз ("Вертоград многоцвітний" С.Полоцького), поет. настрої або ж просторово-часові параметри ("Пісні західних слов'ян" О.Пушкіна, "Кримські сонети" А.Мішкевича, "Наслідкування древніх" А.Майкова, "Дуїнські елегії" Р.М.Рільке, "Весняні елегії" М.Вороного, "Сонети подільської осені" Д.Павличка), "схожість композиційних вирішень" (Я.Славінський) та строфічної будови (Ц. сонетів В.Шекспіра, Ц. мінівіршів П.Килини), графічний принцип розташування слів у тв. ("Каліграми" Г.Аполлінера) або літер у віршах (Ц. акровіршів-загадок Л.Глібова), муз. гама ("Сім струн" Лесі Українки) тощо. Різні принципи циклізації використовує Ю.Андрухович: "Три балади", "Кримінальні сонети", "Нові етюди будівель", "Середньовічний звіринець", "Ярмаркові патрети". Наявність вел. кількості чинників розмиває понятійні межі Ц., що призводить до невіривного врахування, як пропонує

М.Дарвін, редакторських та читачьких міркувань щодо циклотворення. Це підживлює скептичний погляд на можливість віднаходження критеріїв циклічності (Х.Мастерд). Тому є сенс, як це роблять багато літ-знавців, у широкому та вузькому тлумаченні поняття Ц.: перше з них базується на існуванні в літ. практиці вільної, заснованої на периферійній ознаці, спорідненості тв. (Р.М.Вернер), друге — на концептуалізованій, узгодженій з автор. задумом, єдності тв. (І.Мюллер), яка дає підставу деяким вченим називати Ц. метатвором.

У відповідності з цією диференціацією можна розрізнити два типи композиції: концентричний, що характеризується підпорядкованістю циклізованих тв. одному, ключовому, і такий, в якому переважають «не радіальні, а лінійні, зумовлені заданою послідовністю текстів» (С.Хаев), що нерідко утворюють лір. сюжет — одну з вагомих ознак циклізації. Для кожного типу композиції хронологія створення автором окр. текстів, що входять у Ц., є питанням вторинним. На думку Дарвіна, універсальним принципом, що об'єднує обидва типи композиції, є принцип **монтажу**, який, з одного боку, зберігає «властиву ліриці дискретність, перервність», а з ін., — дозволяє «створювати певну цілісну уяву про світ та людське «я» в їх єдності». Монтажна структура використовується у багатьох тв. вел. жанр. форм, напр., поєми (поєми А.Вознесенського); монтаж є основним композиційним прийомом диптиха, триптиха і т.д. з їх жорсткою стикованістю окр. фрагментів на відміну від гнучкого характеру інтертекстуальних зв'язків у Ц.; схрещення монтажного та строфічного принципів стає вирішальним у реалізації жанр. настанови **стансів** тощо, і тому монтаж не може бути винятковою композиційною ознакою Ц.

Особливого значення для усвідомлення понятійної специфіки Ц. має зіставлення його з жанром як таким. Щодо цього немає усталених поглядів, найтиповішим є надання йому особливого статусу наджанр. утворення, що не суперечить імовірній заг. жанр. орієнтації Ц., дозволяє враховувати припустиму наявність жанр. мозаїки у Ц., а також визнавати за ним інструментальну спроможність структурної форми щодо перетворення окр. складників у худож. єдність.

Ц. як літ-знавче поняття ще не набув остаточного усвідомлення, навіть визначення його характеризується досить відчутними розбіжностями, що, зокрема, спричинено іст. відносністю змістовності цього поняття.

Генеза Ц. зумовлена ідеєю міфологізованого часу, уявою про колоподібну повторюваність явищ, яка відтворюється у різних сферах людського існування. (Перші зразки циклізації мають фольклор. походження, до них належать насамперед биліни (напр., биліни Київ. Ц.), а також календарно-обрядова поезія, що тісно пов'язана з природним кругообігом, землеробством та побутовим життєустроєм). Щодо історії європ.

Ц., започаткованої античністю (Катулл, Проперцій, Тібулл, Овідій), то вона є по суті безперервною, так чи інакше співвідносною з заг. історією Ц. як такого, як структурної форми худож. мислення, але варто підкреслити, що найпродуктивніші періоди розвитку Ц. збігаються з актуалізацією жанру поеми або ж з її еволюційними перипетіями, принаймні, в літ. процесі двох останніх ст. (Г.Гайне, Т.Шевченко, М.Некрасов, О.Блок, Д.Павличко), хоча першим свідченням їх зв'язку була поема циклічного зразка — "Фасти" Овідія. Можна позначити умовну межу двох періодів розвитку Ц. Якщо до XVIII ст. включно циклізація здійснювалась на підставі жанр. тематичної ознаки («Рифмологій» С.Полоцького), що надавало інтертекстуальним зв'язкам переважно формальний характер і не сприяло усвідомленню його суттєвої змістовності (тому він легко ототожнювався з ін. вірш. об'єднаннями, напр., "Книга пісень" Ф.Петрарки), то, починаючи з **романтизму**, основним чинником лір. циклізації стає суб'єкт худож. рефлексії — автор чи лір. герой («внутр. людина»). За твердженням В.Сапогова, Ц. виникає внаслідок розподібнення романт. поеми в процесі її подальшої ліризації. Безумовно, ця закономірність дає лише спрощене пояснення історії Ц. як типу худож. єдності, її заг. спрямованості. Поступова суб'єктивізація інтертекстуальних зв'язків, їх асоціативність, яка посилює відцентрову тенденцію в Ц. як системі, потребує стабілізуючих чинників, в ролі яких виступають тема і жанр.

Назагал, Ц. як худож. феномен, що набуває великого значення у новітній л-рі, очікує комплексної уваги з боку генетичної, структурної, **історичної поетики та порівняльного літературознавства**

Борис Іванюк

У муз. мист-ві часом об'єднується у Ц. романси. Створюються відносно вел. і тематично багаті "світлого" типу тв., в яких може бути використано таке гостре протиставлення контрастних муз.поет. образів, яке неможливо в рамках одного Р. Це дає змогу дати різнобічну характеристику героям і сюжетам.

Перший вокальний Ц. належить Л. ван Бетховену ("До далекої коханої"), клас. взірці цього жанру були створені Ф.Шубертом ("Прекрасна мельничиха", "Зимовий шлях"). Надалі вокальні Ц. писали Р.Шуман, Й.Брамс, Г.Малер, М.Глінка, М.Мусоргський, М.Римський-Корсаков, М.Лисенко, Я.Степовий, Б.Лятошинський, В.Косенко.

Широко відомі Ц. "Далека юність" Ю.Шапоріна на сл. Ф.Тютчева, О.Пушкіна, О.Блока; Д.Шостаковича на сл. С.Маршака, Г.Свиридова на сл. С.Єсеніна та Р.Бьорнса, Ю.Мейтуса на сл. А.Малишка "Кобзарю", Ю.Ішенка на сл. М.Цветаєвої, "О мій народ" на сл. М.Рильського і два Ц. на сл. П.Тичини "Пастелі" та "Енгармонічне" Л.Дичко.

Суч. укр. композитори все частіше звертаються до творчості укр. поетів — П.Тичини, В.Сосюри, А.Малишка, Д.Павличка, Л.Костенко, І.Драча та ін. Широкої популярності набули романсові Ц. А.Кос-Анатольського, Г.Майбороди, І.Шамо, А.Білаша.

Таїсія Кирилівська

ЧАРІВНА (ФАНТАСТИЧНА) КАЗКА — найрозвиненіший і найтиповіший жанр нар. казки. Це, як часом мовиться, власне **казка**. Основною її ознакою є наявність, домішка, навіть перевага фанта. первня над реальним. Передумовою складання Ч.к. є віра в чарівне. Започаткована Ч.к. ще в первіснообщинному суспільстві, в нов. кам'яній добі. Як жанр сформувалася за межами первісної культури. Після руйнації міфол. мислення відбулася трансформація міфол. уявлень, образів, мотивів у казк. з наближенням до сусп.-реальної дійсності. Фанта. складники-мотиви (напр., страшна кара) і **образи** (напр., змії-дракони) тотожні з подібними міфол., але не входять до рел.-міфол. **канону**. На відміну від **міфу** в Ч.к. є настанова на худож. вигадку та розважальність. На протигагу міфів в казці завжди є моральне начало: боротьба добра і зла. Спільна ідея всіх Ч.к. — доконечна перемога добра як зречення людської мрії. Відтак — гостре розмежування і протиставлення позитивних і негативних героїв. Поряд з міфологією засновками Ч.к. були магія, анімізм, а надто обряди, коли вони втрачали значення життєвих норм і стали сприйматися як щось надзвичайне, дивовижне, пов'язане зі світом фантастики.

Ч.к. є одним з найбільш структурованих на всіх рівнях жанрів (у нац. і регіональних варіантах). Дія відбувається на пограниччі чарівного та реального в невизначеному специфічному суто казк. часі ("був собі", "були собі" — **хронологічний зачин**) та місці ("в якомусь царстві" — **топографічний зачин**). Образи-персонажі розподіляються на кілька груп. Перша група — герої: а) герой чудесного походження, б) богатир, в) позірний дурень, часто це молодший син, г) у казках пізнішого походження — бувалий чоловік: коваль, солдат, купецький або селянський син. Друга група — героїні: а) віша діва або мудра жінка, б) писана красуня: "дівця-красавиця, що її ні описати, ні намалювати, тільки доброму козаку в казці розказати", в) дівка-воїн: у казці "Про Марусю — козацьку дочку" героїня шаблею розмахувала "мов проворний козак, і як прийшлося до діла, так лучче всіх воювала", г) невинно переслідувана дівчинка або зовсім молода дівчина ("Попелюшка", укр. "Кобиліча голова", "Морозко", словац. "12 місяців", зрідка невинно переслідуваням буває хлопчик: "Телесик", рос. "Сестриця Альонушка і братець Іванушка"). Третя група — противники героя (змії-людоджер, змія, Кошей-смертоносець, відьма). Четверта група — помічники героя. Ними виступають або уособлення сил природи (Вітер, Сніг, Сонце, Місяць); або вдячні тварини; або ж люди незвичної сили та здатностей (Вернигора, Вернидуб, Крутивус, Товчикаміль); у гуцульських казках — Трикаміль, Розлийвода. Своєрідну й дуже вагому групу образів складають чарівні предмети (дивовижна торба, шапка-невидимка, чоботи-скоророди, кий-самобій, скатертина-самобранка (словац. — столик-накрійся), живуща-цілюща вода; в гуцульській казці "чарівна фулярка, якої в світі не було"; араб. лампа

Аладіна, мішок, який на бажання володаря забезпечує його будь-якою їжею).

Виклад подій реалізується згідно з притаманними саме Ч.к. законами. Існує традиц. пов'язаність попередньої події чи ситуації з наступною (напр., заборона відчиняти певну кімнату обов'язково порушується, що спричиняє далі прикрі події).

Структурними законами Ч.к. є **повторення, потрійність, ступеневість** наростання дій. **Контрастне зіставлення** персонажів: добрий, безвільний старий і сварлива настирлива стара, добра працююча пасербиця й заздрисна дочка мачухи, позірний дурень і його два брати, — визначає фабульну організацію з паралельними контрастними епізодами. **Обов'язкова гіперболізація**: богатирський кінь "поверх дерев ходить, як летить, то аж земля стогне на сто миль" або, як у гуцульській казці, — змії-багатоголовий, коли летить, то "одна губа попід хмарами, а друга по землі волочиться". Традиц. сформалізована мова (казк. **обрядність**). Після сформування жанр. структури Ч.к. до цього жанру могли переходити окр. сюжети з ін. жанрів, напр., укр. казка "Ілля Муромець і Соловей-розбійник" — з билинного епосу. Остаточне оформлення Ч.к. дістає за пізнього Сер-віччя. Згодом Ч.к. соц. переосмислюється. На цьому шляху відбувається перехід до **побутової казки**. **Сюжети, мотиви, образи** Ч.к. і жанр назагал дуже багато важили в подальшому розвитку фольклору, л-ри, мист-ва й навіть науки та техніки. У Ч.к. відображено нар. передчуття розвитку культури та цивілізації Ч.к. раніше й більшою мірою аніж нар. **епос**, лірична пісня, або **легенда** стала міжнар.: однакові сюжети відомі багатьом народам, звичайно в нац. або й регіональних **варіантах**. **Самозародження** (як слушно вказує акад. О.Веселовський) **сюжетів**, на відміну від самозародження мотивів, навряд чи можливе. Казкознавці неодноразово шукали "прабатьківщину" жанру Ч.к. Таку прабатьківщину часом шукали на Сх., доводили, що жанр виник у давн. Індії й через іран. і араб. посередництво (зб. "1001 ніч") перейшов до Європи (Т.Бенфей, М.Драгоманов). Друга гіпотеза відшукувала коріння Ч.к. в давн.-грец. міфології (С.Лімон): напр., казки про змієборців зіставлювано з міфом про Персея й Андромеду. Але подібні до інд. чи грец. сюжети відомі в народів, що не були знайомі ані з грец. міфологією, ані з міфол.-казк. світом давн. Індії. Отже, віднайти один-єдиний осередок неможливо. Натомість існує погляд, що сюжети европ. Ч.к. виникли за давнини на спільному індоєвроп. терені в час перед поділом народів і мов. Згідно з ін. гіпотезою Ч.к. виникає полігенетично, тобто в кожного народу незалежно від ін. Якщо це невірнішою щодо окр. сюжетів, то цілком імовірно стосовно жанру Ч.к. назагал.

Анатолій Волков

ЧАС МІФІЧНИЙ — "перший", "ранній", "прачас", початковий час, який передує іст.

(емпіричному, профанному) часові. В цей час світ твориться таким, яким він є в суч. стані. Його творять першопредки (племенні, тотемні), культ. герої. Небесні світила, рельєф, рослинний та тваринний світ є результатом їх зусиль. В Ч.м. встановлюються норми соц., господарської, релігійної, моральної поведінки.

Ч.м. є часом першопричин всього, що відбувається в емпіричному часі, бо в ньому виникають першопредмети, першодії і першотворення (космогонічні, антропологічні, та етіологічні **міфи**). Завдяки тому, що в міфічному мисленні причинно-наслідкові зв'язки постають як метаморфозне матеріальне перетворення під час якоїсь однієї події, а виникненням речі пояснюють її сутність, світ та його побудова — це історія його першотворення, а речі (об'єкти) в ньому за своїм складом та сутністю зводяться до змісту розповіді про те, як вони творились. Міфол. модель світу складається з праподій, що визначають, як першопричина, не тільки стан всесвіту на момент його утворення, але й зміст всіх подій, які відбувалися після цього в іст. профанний час. В Ч.м. формуються також духов. магічні сили, завдяки яким утримується встановлений в міфічному епоху порядок — як космічний так і соц. В ритуалах ці сили утримуються та активізуються багаторазовим інсценуванням подій епохи першотворення.

Ч.м. — завжди минулий. Багаторазове репродукування його подій (напр., в сакралізованому і по суті своїй позачасовому часі календарних свят) не заперечує цієї характеристики. Міфічне — минуле, але постійна потреба його присутності в людському житті пояснює специфіку його актуалізації в магічних діяч ритуалів та образів. Зв'язок цього минулого з нинішнім міфів магічним чином реалізується в ритуалах і снах. Ілюструючи це явище, Є.Мелетинський наводить клас. приклад Ч.м. — "часу снобачень" з міфології аборигенів Австралії. Походження цього терміну пов'язане з австралійським племенем аранда, у якого слова "альтіра", "альчера" означають не просто снобачення, а міфічних предків, "вічних людей", які мандрували по землі в Ч.м.

Ч.м. завжди орієнтований у минуле. І ця ознака є основною серед характерних рис, що притаманні міфології. Такої т. з. дотримувалася амер. вчений Ф.Боас відносно жанр. визначення міфу пн.-амер. індіанців, а швед. етнолог Оке Хульткранц вважає, що ця ознака поширюється на всяку міфологію взагалі. Орієнтованість Ч.м. в минуле архаїчних міфологій в тому чи ін. вигляді переходить в різні жанри та вищі міфології. В давньогрец. міфології та Ст. Завіті це стосується епохи упорядкування хаосу силами космосу. Ч.м. може називатися "золотим віком", бути репрезентованим в нац. епосах саме як оповідь про героїчне минуле. Прикладами утримання в собі Ч.м. можуть бути нартські сказання в абхазькій та адигській версії, богатирські поеми якутів і бурятів, "Едда" та

"Калевала". Час в більшості міфів орієнтований на оповідь про події в минулому. Але є ряд міфів, в яких пророкується, передбачається майбутнє. А саме — кінець світу. Це стосується в першу чергу есхатологічних міфів. В архаїчних міфологіях уява про земну катастрофу ґрунтується на спостереженнях людей над циклічною закономірністю вмирання та відродження природи, що знайшло своє втілення в календарних міфах.

Саме катастрофа в масштабах землі, відліляє в архаїчних міфологіях Ч.м. від сучасності. Такою катастрофою може бути пожежа або потоп. Напр., уява про земний потоп притаманна всім народам світу, окрім народів Океанії. Міфічну епоху може відділяти від сучасності вимирання велетнів, богатирів (нартів, онарів і т.п.). Хоча ці міфи не є есхатологічними, але в них закладена думка про можливість загибелі земного життя, причиною якої є катастрофа. Окрім календарних міфів, есхатологічні мотиви спостерігаються в міфах про злих духів, що можуть порушити стабільність сил космосу, в міфах про потойбічне життя та смерть (Єгипт, та Тибетська кн. мертвих). Власне есхатологічними є міфи ацтеків та ін. індіанців Центр. Америки про епохи чотирьох сонць, в яких загибель сонця символізувала кінець світу. Порядок та стабільність космосу (продовження життя) підтримувались періодичним принесенням кривавих жертв. В індуїстській міфології Браhma засинає, настає ніч, і всесвіт гине. Закінчується ніч Бога, настає день, і Браhma знову творить всесвіт. В ант. концепції зміни чотирьох віків (Гесіод, Овідій) спостерігаються певні аналогії з індуїстським есхатологічним вченням. Діалоги Платона "Тімей" та "Критій", в яких описана загибель Атлантиди, можна вважати взірцем есхатологічної концепції, яка базується на тому, що причиною катастрофи є аморальність, жорстокість людей. А кінець світу — це кара Бога. Такі періоди називаються смутними часами, віком "бурь і мечів" (в міфології германців та скандинавів). Тягар земного життя спонукає людей очікувати кін. світу, смерті, після яких наступить полегшення (в єгипт. міфології), прагнути досягти надпочуттєвого стану (буддійська нірвана). В іранській міфології мотив очікування кінця світу, після якого люди визволяться від бід нужденного земного життя, набув найбільш завершеного вигляду. Юдаїстська та христ. міфології, що мають есхатологічні сюжети та мотиви, формувались під значним впливом іранських есхатологічних міфів. Концепція циклічності, кругооберту часу, що є найбільш характерною для есхатологічних міфів, знайшла своє втілення в філос. та культурологічних поглядах (М.Бердяєв, О.Шпенглер) і навіть системах (А. Тойнбі, П.Сорокін).

Ігор Зварич

ЧЕТЬІ МІНЕЇ (від грец. *minaios* — місячний давн.-рус. *четьї* — читання) — зб., що були кодексом шоденних церк. читань (**житія**, **легенди**, повчання, "**слова**"). Перш виникли служебні Мінеї

для свят та повсякденності; в IX-X ст. у Візантії створюється тип Ч.м. — енциклопедичної зб. церк. л-ри (напр., Симеона Логофета, X ст.). В XI ст. Ч.м. з'являються в Україні-Русі, але згодом зацікавлення цим типом зб. загострюється в Московії на тлі процесу канонізації місцевих святих та боротьби з єресями. У 2-й пол. XVI ст., після завершення боротьби проти єретиків та посилення при Івані Грозному охоронницьких настроїв, під проводом митрополита Макарія створюються Великі Ч.м. — енциклопедична за змістом зб. церк.-рел. тв., котра складалася протягом чверті ст. колективом письменників, зокрема агіографів, ісправників та переписників (С.Чорний, Ермолай-Еразм, В.Тучков, Д.Герасимов, З.Отенський та ін.). Кодекс складався в руслі завдання митрополита Макарія: об'єднати "все святія кн. собрани и написаны, которые в русской земле обретаются". Тут поруч з агіографією були й кн. Св. Письма, й тв. Отців Церкви, й полеміка епохи боротьби з єресями й тв. авторів ант., візант. та київ. доби ("Історія Юдейської війни" Йосифа Флавія, "Космографія" Косми Індикоплова, "Ходіння ігумена Даниїла", "Варлаам та Йоасаф", зб. "Ізмарагд", "Золотий ланцюг" та ін.) Не менш, цікаво, що сюди не ввійшли трад. вже для рос. словесності "Сказання про Інд. Царство", "Стефаніт та Іхтілат", "Повість про Акіра Премудрого", "Александрія", сюжет про Соломона та Китовраса, любовні сцени з "Троянської історії" — внаслідок нищення усякого "соблазну", всього, що натякало на свободу думки й літ. фантазію. Але й так цей величезний за об'ємом кодекс, розрахований на річний цикл, умістив більш як дві тисячі стислих та вел. за обсягом текстів. Ч.м. Макарія були доповнені в XVII ст. "Мінеями" І.Мілютіна, Г.Тулупова й, нарешті, творіннями Дмитра Туптала (св. Димітрія Ростовського), під пером якого все це перетворилося на монументальне 12-томове зібрання "Житій святых", на якому базується донині сх.-слов'ян. православ'я.

Семен Абрамович

ЧЖУЕН (кит. чжуєнь — оповідь) — клас. жанр в'єтнамської л-ри, оповідна *поема*. Розповсюдженний у XVII-XVIII ст. Для Ч. характерна тематична різноманітність, до найтиповіших зразків жанру належать ті, в основі яких — сюжетний конфлікт між прагненням героїв до особистого щастя та феодальними перешкодами. Існують два жанр. різновиди Ч. Перший — наслідує фольклор. *стиль*, зокрема поетику *чарівної казки* (наявність фант./) та поетику нар. пісні, зокрема силабичний вірш розмір *люкбата*, тобто чергування 6 та 8-складових рядків з внутр. та кінцевою римами ("Світле зеркало та дорогоцінний гребінець" анонімного автора). Другий різновид, що побутував в освіченому середовищі, заснований на запозиченні сюжетних мотивів та поет. особливостей кит. л-ри (анонімний Ч. "Фан і Чан"). Найвищим зразком жанру Ч. вважають "Стогін пошматованої душі" класика в'єтнамської л-ри Нгуєн Зу (XVIII-XIX ст.).

Борис Іванюк

ШАІР (араб.) — 1. Назва поета в народів араб.-мусульман. зони; у туркменів, каракалпаків, узбеків — шагір; у татар, казахів, уйгурів — шагір. 2. У тюрк. народів Сер. Азії — виконавець дастанів. На відміну від *багши* Ш. імпровізують, варіюючи або доповнюючи виконуваний текст.

Анатолій Волков

ШАНСОНЬЕ (від франц. *chansonnier*, від *chanson* — пісня) — франц. співиці та поети, які виконують власні лір. чи сатир. пісні або використовують вже існуючі мотиви чи мелодії для своїх віршів. Традиція співаної поезії з'явилася в сер. віки в творчості *трубадурів та менестрелів*. III. відзначаються демократичним спрямуванням. Серед перших франц. Ш. були Ш.Колле (XVIII ст.), Ш.Панар (XVIII ст.). Піднесення Ш. відбувається у творчості П.-Ж.Беранже, який наповнив свої пісні рев. змістом. Серед ін. франц. Ш.-революціонерів виділяються Е.Потьє, Ж.К.Клеман, Е.Шатлен У XIX ст. з'являються професійні Ш. Ж.Жук, О.Суетр, Г.Монтегюс, А.Брюан.

В 50-х рр. XX ст. знову зростає популярність Ш., творчість яких відтворює основні проблеми соц. дійсності: Ф.Лемарк, Е.Піаф, Ж.Брассенс, М.Шевальє, Ж.Ферро, С.Адамо, І.Монтан, Ж.Бекко, Ш.Азнавур, Ж.Мустакі, Дж.Дассен для творчості яких характерне багатство вірш. форм висока емоційність, публіцистичність, широке використання краших традицій франц. Ш. Мист-во Ш. вплинуло на подальший розвиток суч. пісні в ін. країнах, напр., у Німеччині на *співану поезію* Б.Діана, Й.Дененгардта, В.Бірмана.

Див.: *Бард*.

Людімила Сердюк

ШАХРАЙСЬКИЙ (ПІКАРЕСКИЙ) РОМАН — один з найбільш ранніх різновидів европ. роману, іст. зумовлений етап його розвитку. В основі Ш.р. лежить оповідь про мандри пікаро — шахрая, пройдисвіта, бродяги, авантюриста, вихідця з соц. низів або декласованої шляхти, який протягом свого життєвого шляху веде безперестанну боротьбу з ворожим навколишнім світом і не завжди виходить переможцем в ній. Існують різні т. з. щодо проблем належності до жанру Ш.р. та його хронологічних меж. Деякі дослідники схильні до широкого погляду на Ш.р., знаходячи його риси в ант. романі і зараховуючи до нього ряд творів XX ст. Ін. дотримуються більш строгої регламентації, так М.Томашевський обмежує Ш.р. однією ісп.-мов. культурою, чіткішими хронологічними межами — з сер. XVI ст. до сер. XVII ст. та цілком певними соц.-іст. умовами розвитку Іспанії в цю добу. Очевидно, оптимальним підходом до дослідження Ш.р. буде сполучення цих двох поглядів, тобто типол. та іст. аспектів.

Прямими літ. джерелами Ш.р. називають "Книгу благого кохання" Хуана Руїса (сер. XIV ст.) та *трагікомедію* Ф.Рохаса "Селестіна" (1502). Слід зазначити, що подібний жанр — *макама* (шахрайська *новела*) — існував в сер.-віч. л-рах

араб., перс., та давн.-євр. мовами. Відомі клас. цикли араб. мовою — "Збірка макама" (X ст.) Баді аз-Замана аль Хамадана, "Збірка макама" (XI ст.) Аль Харірі, блискучим зразком жанру є в перс.-тадж. л-рі т.зв. "Хамідове зібрання макама" (XII ст.) Хамідаддіна Балхі, відомий також *цикл* макама на івриті "Ти робиш мене мудрим" (XIII ст.) Єгуди Алхарізі, який жив в араб. Іспанії і, можливо, сприяв виникненню Ш.р. в цій країні. В усякому разі, образ спритного пройдисвіта-шахрая вельми притаманний араб., фарсі-тадж. та тюрк. фольклору і л-рі (Ходжа Насреддін).

У власне ісп. л-рі першим зразком Ш.р. вважається анонімний роман "Життя Ласарільо із Тормеса" (1554), за ним йде "Гусман із Альфараче" (1604) Матео Алемана, "Маркус до Обрегон" (1618) В.Еспінеля, "Історія життя пройдисвіта на ім'я дон Паблос" (1626) Франсіско де Каведо-і-Вельгаса, "Кульгавий біс" (1641) Луїса Велеса де Гевари, "Севільська куніця" (1642) Алонео де Кастильо-і-Солорсано та ряд менш значних романів.

Ш.р. є жанром іст. завершеним. В ньому присутня певна спадкоємність змістовних і структурних моментів, пов'язаних зі специфічною поетикою, моральною проблематикою, з цілком певним поглядом на людину та її взаємовідносини з світом. Ці моменти були зумовлені складною та суперечливою дійсністю Іспанії 2-ї пол. XVI - сер. XVII ст. Якщо на поч. XVI ст. вона була наймогутнішою европ. державою, то наприкін. ст. втратила свої позиції та переживала глибоку політ., економічну і соц. кризу. Амер. золото не допомогло, а скоріше завадило розвиткові економіки (за висловом одного із свідків епохи: "Злиденність Іспанії — наслідок відкриття Америки"), ремесла та сільське господарство занепадали, простолюдн та селянин надавав перевагу заморській авантурі перед тяжкою працею на рідній землі. Золото, що привозилося з-за океану, спливало з країни на закупівлю зерна, йшло на утримання найпишнішого в Європі двору, податки зростали, прибутки залишалися ті ж самі, значна частина населення Іспанії убожіла, в т.ч. і прошарок ідальго — дрібномаєтної шляхти. Вигнання із країни морісків-мусульман та євреїв довершило картину кризи. За цих умов в Іспанії з'явилася величезна верства (близько 150 тис. чол.) декласованого населення, яка поповнила лави жебраків, бродяг, авантюристів. Саме тоді і з'явилася в ісп. мові поняття "пікаро" — шахрай, бродяга, пройдисвіт. Етимологія цього слова, на думку більшості дослідників, походить від назви франц. провінції Пікардія, яка поставляла до Іспанії найманців, що нерідко ставали бродягами та грабіжниками. За словами визначного дослідника ісп. Ш.р. Ф.Чандлера, "в нац. житті пікаро став продуктом занепаду Іспанії, але в її л-рі він став наймогутнішою формою протесту". В.Шкловський зазначав: "Герой з низів допомагав показувати зворотний бік життя". Природно тут виникає питання щодо худож. специфіки Ш.р.: це скоріше бароковий, "низовий" реалізм, де злилися

вигадка і реальність, траг. та коміч. з домінацією низького, негативного аспекту життя, яке зазнає сатир. висміювання. Ш.р. водночас протистояв життєрадісному світовідчуттю Ренесансу і розмивав традицію *лицарського роману*, а сам пікаро протистояв фігурі ідеального лицарського героя: в "Дон Кіхоті" М. де Сервантеса немовби з'єднались обидві ці тенденції: Санчо Панса вже мав у собі певні риси пікаро. Загалом постає спритного простолюдина, хитрого слуги — одна з найхарактерніших у світ. фольклорі та л-рі, починаючи з казк. "дурнів"-спритників, а далі — Тіль Ойленшпигель, Ходжа Насреддін, Панург, Сімплісисімум, Кандід, Фігаро, Шельменко, Сем Веллер, Планше, аж до Швеїка, Фелікса Круля та Остапа Бендера. Як зауважив Л.Пінський, пікаро — не професійний злодій і не жебрак, і той і другий ще з сер. віків мали свої корпорації та статут, тоді як пікаро — лицар вдачі, супротивник усіляких конвенцій, що йде світом, де всі проти нього, а він один проти всіх. Він заповзятливий, дотепний, нерідко освічений і по-своєму втілює ідеал свого часу — "інхеніозо" (людина "з ідеями"). З соц. погляду пікаро уособлював вел. бродіння, викликане зламом сер.-віч. підвалин та виникненням нов. буржуазних відносин, з нац.-іст. — притаманну іспанцям гордість, незалежність, але також ледарство, зневагу до фізичної праці та будь-якого накопичення — на відміну від англо-саксонського Робінзона. Пікаро — немовби Іспанія в мініатюрі, приватна історія шахраїв стає алегорією про країну, її портретом. З естет. погляду пікаро — фігура цілком барокова, він втілення заг. розради, що панує в світі (не випадково саме в Іспанії бароко набуло найзавершеніших форм). Прагнути бути хазяїном своєї долі, пікаро — по суті раб своїх пристрастей, соц. та станової несправедливості і заг. невпорядкованості світу. Доля, сліпа фортуна, а зовсім не перст божественного промислу править ним. Людина в Ш.р. — нагромадження вад та безглуздості, звідси однобоко негативний погляд на людину і суспільство в ньому. Саме в ісп. Ш.р. в образі пікаро було вперше відбито процес відчуження людини в сусп.-ві, такий притаманний европ. л-рі більш пізньої епохи.

З погляду поетики Ш.р. не такий близький до *пригодницького роману* захоплюючої інтриги, як іноді вважають. Йому притаманні проста композиція, побудована за принципом нанизання епізодів у хронологічному порядку, вставні історії, які уповільнюють оповідь, топос шляху, що уособлює важкий життєвий шлях героя (Ш.р. нерідко отожднюється з "романом вел. дороги"). Ш.р. часто втілюється у формі нотаток, спогадів, шоденника. Пінський відзначає такі риси Ш.р.: 1) мемуарна, немовби документальна форма для більшої переконливості оповіді; 2) проста хронологічна послідовність подій, починаючи від народження оповідача; 3) герой, який змінює заняття, частіше всього слуга; 4) іронічний та сатир. тон, викриття сусп.-ва через сприйняття слуги; 5)

комізм хибного, низинного, часто "фізіологічного"; б) мінлива доля героя, підвладна випадкові.

Визнаючи нац.-іст. самотність Ш.р., не можна не відзначити його впливу на європ. та амер. л-ру XVII-XX ст. Риси Ш.р. принайвні у тв. Г.Грімелсгаузена, Й.Мошероша, А.Лесажа, Ш.Сореля, П.Скаррона, Д.Дефо, Г.Філдінга, Т.Смоллета, Фернандеса де Лісарді, в поемі М.Гоголя "Мертві душі".

Ш.р. XX ст. представлений іменами Т.Манна ("Пригоди авантюриста Фелікса Круля"), Я.Гашека ("Пригоди бравого вояка Швейка"), Дж.Стейнбека ("Квартал Тортилья-Флет"), І.Ільфа і Є.Петрова ("Дванадцять стільців", "Золоте теля"), І.Шоу ("Нічний портьє"), О.Чорногуза ("Аристократ з Вапнярки") та ін.

Юрій Попов

ШВАНК (сер.-верхньонім. *swanc* — витівка, жарт) — коротка оповідь анекдот. характеру з парадоксальним "пуантом" або новелістична історія про веселий, кумедний випадок у віршах чи прозі, нерідко з грубим, непристойним змістом та моралізаторськими тенденціями. Починаючи з IX-X ст., з'являються лат. Ш. ант. та сх. походження, особливо у Франції та Німеччині ("Селянин Унібос" та ін.). Під час хрестових походів відбувається активний обмін сюжетами і мотивами Ш. поміж Сх. і Зх. За формою та ідейним змістом Ш. наближається до ренесансних **новел** (зб. "Новеліно") та франц. **фавльо**, з яких запозичував свої мотиви один з родоначальників жанру нім. поет Штрікер, автор знаменитої зб. "Піп Аміс" (1230), в якій він закладає традицію **циклізації** окр. Ш. навколо центр. героя. Серед найпопулярніших фігур, котрі діють у Ш., можна назвати Нейдгардта фон Ройенталя, попа з Каленберга, Маркольфа фон Петера Лоя, Тіля Ойленбургера. Починаючи з XVI ст., поряд з прозовими Ш. з'являються також вірш. Ш. з наївним **гумором** у творчості нюрнберзького **майстерзінгера** Ганса Сакса, який не лише показує людські слабкості і вади, але й завжди дає моральні настанови. Проте значно популярнішими залишаються все-таки нар. та автор. зб. проз. Ш., як правило, в циклічній формі ("Шільбургери", "Дорожня книжечка" (1555) Й.Вікрама, "Товариство в саду" (1556) Я.Фрея, "Розваги в дорозі" (1557) М.Монтана, "Нічна книжечка" (1559) В.Шумана). Їх сюжети зводяться до перемоги простолюдина-боргера над позірною переважаючим противником за допомогою хитрощів, винахідливості, дотепних вигадок. Ці конфлікти нерідко мають становий характер і засновані на сутічках між можновладцями та гнобленими. В XVII ст. жанр починає занепадати, шоби в кін. XVIII ст. знову відродиться в т.зв. **мюнхгаузеніадах** А.Бюргера, Й.Г.Фосса, Й.П.Гебеля. На зламі XIX-XX ст. Ш. поступово витісняється **анекдотом**. **Антології** Ш. мали вплив на розвиток проз. роману.

Петро Рихло

ШКІЛЬНА ДРАМА — літ. жанр і водночас своєрідний вид театр. мист-ва, який зародився у XV ст. в Зх. Європі. Первісне завдання Ш.д. котра виникла у стінах навчальних закладів, — популяризація та стимул вивчення латини як мови науки і культури. У часи розколу христ. церкви Ш.д. використовувалась у боротьбі одних конфесій з ін. Католики спрямовували її проти реформатської церкви, протестантизму, на утвердження кат. віросповідання, підтримуючи латину як мову рел. відправи. У протестантських за більшістю віруючих країнах (Німеччина) Ш.д. використовувалась як засіб боротьби проти Кат. Церкви і при тому і текст, і дійство мали сатирико-викривальний характер.

Для Ш.д. характерне дотримання трьох основних клас. драм. засад — єдність місця, часу і дії, канонічність композиції: пролог, 3-5 актів (дій), де розвивається фабула, епілог. При цьому теорія Ш.д. передбачала наявність у кожному акті не більше 9 сцен та 14 дійових осіб. У Ш.д. найчастіше виступали бібл. (новозавітні) та міфол. персонажі. Разом з тим досить частими є герої іст. та алегоричні дійові особи (давньорим. імператори, музи, Небо, Земля, Любов та ін.). Ш.д. являла собою переважно цикли різдвяних та великодних дійств. За жанром це більшою мірою **містерії**, рідше **міраклі**.

В Україну Ш.д. прийшла через Польщу, де активно розвивалась у XVI-XVII ст. Для укр. Ш.д. характерні форми вірш. **діалогу** та власне драми з відповідним дійством. Укр. Ш.д. тісно пов'язана з навчальним процесом у Києво-Могилянській академії. Вірш. діалоги драми творилися колективно викладачами та студентами класу поезики. Теорія драми саме й розроблена найповніше в підручниках цього курсу. Найпомітнішими зразками Ш.д. в Україні є анонімна п'єса "Олексій, чоловік божий" (1673) та іст. драма Ф.Прокоповича "Володимир" (1705). В основі першої лежить **житіє** св. Олексія та "Життя святих" польс. єзуїта Петра Скарги. Укр. Ш.д. писалась церк.-слов'ян. або кн. мовою. Між актами розігрувано **інтермедії** (**інтерлюдії**), написані живою розмов. мовою, комедійні сценки з нар. життя. Найвідоміші інтермедії належать Якубу Гаватовичу.

Завдяки використанню низки спільних персонажів Ш.д. відіграла певну роль у розвитку **вертепу**, стала також одним із джерел формування засад драматургії **класицизму**.

У Росії Ш.д. запроваджена Симеоном Полоцьким, проте такого розвитку, як у Зх. Європі та в Україні, не набула.

Юрій Гречаниук

ШКОЛА ВЕСЕЛОВСЬКОГО — умовна назва прибічників наук. методології акад. Олександра Веселовського (1838-1906) — засновника порівн. літ.-знавства в Росії. Прихильник наук. **позитивізму**, він прагнув збагнути літ. процес як похідне від ширших сусп.

процесів і тут шукати причини повторюваності літ. явищ, розумів повторюваність та спільність як прояв постійного обернення л-р по замкненому колу.

Знаючи кількадесят мов, Веселовський вільно використовував і синтетично досліджував різномов. зх. та сх. тексти від візант. до ісл. На такій основі, поєднавши фольклорист. штудії з літ.-знавчими, з вивченням індивідуальної творчості, дослідник започав вагомий частину теор. **компаративістики** — т.зв. **історичну поезику**. Він звертався до питань естетики та психол. творчості, вказував на психол. зумовлені подібності певних явищ. Шляхом зіставного аналізу фольклору різних народів відкрив феномен **психологічного паралелізму**. За Веселовським, в універсальності людського мислення, у властивостях людської психіки закорінено також виникнення подібних мотивів: "Засвоєння зайшлого казк. матеріалу неможливе без певної схильності до нього в середовищі, яке сприймає. Подібне притягається подібним, хай би подібність була неабсолютною, як між зародком і розвинутим організмом, між казк. типами й простісінкими сюжетами, які властиві фантазії "диких", і стрункими казками, що впорядкували ті типи та сюжети. Занесені казки перестрівали місцеві образи та клапти фавул, вона їх організувала, але й сприймалася завдяки їх існуванню ... в кожній казці має бути й своє, і чуже, теорія запозичення подає руку теорії самозародження".

У Веселовського було багато безпосередніх учнів та пізніших послідовників: Д.Батюшков, Є.Аничков, Д.Петров, К.Тіандер, В.Шиммарьов, В.Жирмунський та ін., які й дістали назву Ш.В.

1947-51 було проведено т.зв. дискусія про спадок Веселовського та Ш.В. Ця дискусія була частково широкою ідеологічною кампанією "боротьби з космополітизмом". Виконуючи "соц. замовлення", казенні літ.-знавці звинуватили Веселовського та його послідовників з позицій комуністичної партійності і фактично з т.зв. **войовничого рос. шовінізму** в буржуазному космополітизмі, антиісторизмі, антидемократизмі.

Рівень цієї критики засвідчує той факт, що вирішальну вагу в засудженні Ш.В. мала офіційна стаття тодішнього голови Спілки радянських письменників О.Фадеева, який був аж так некомпетентним, що приписав Олександрові Веселовському думки й праці його брата Олексія. Подібної критики та переслідувань зазнавали не лише послідовники О.Веселовського, але й ті вчені, що не працюючи за його наук. методикою, визнавали О.Веселовського "гордістю вітчизняної науки" (Р.М.Волков та ін.). Наслідком дискусії був тимчасовий глибокий занепад компаративістики в Союзі. Фактично під забороною опинилися будь-які порівн.-іст. (в т.ч. типол.) дослідження, крім праць, де вивчався вплив рос. л-ри на л-ри світу з доконечною гіперболізацією цього впливу, вряди-годи всупереч конкретним фактам.

Анатолій Волков

ШКОЛА ЛІТЕРАТУРНА Цей термін закріпився в ужитку істориків та теоретиків л-ри, не водночас було сформульоване його визначення, але спостерігається досить неоднозначний підхід до змістового навантаження поняття.

В "Краткой литературной энциклопедии" (1962-1978) в окр. статтях зустрічаються десятки назв різноманітних літ. шкіл, більш або менш значимих у світ. літ. процесі чи в л-рах окр. країн. Спеціальної статті, присвяченої поняттю Ш.л., видання не містить. Таке ж ставлення до терміну спостерігається в "Литературознавчому словнику-довіднику" (1997).

Недостатня увага до смислового наповнення терміну Ш.л., як і ін. термінів на позначення категорій літ. процесу призводить до змішування понять, що позначають письменницькі спільноти різних ступенів організації, віднесення їх до однієї парадигми. У різний час поняття Ш.л. виступало аналогом ін. іст.-типол. категорій літ. процесу, ототожнювалося з ними.

1. Школа — стиль. Ототожнення це походить від розуміння школи в образотвор. мист-ві і проглядається в міркуваннях Ф.Шлегеля, який, власне, був першим, хто спроектував цей термін із маларства на літ.-знавство. Для теоретика єнського **романтизму** "школа" — це "закономірна однорідність стилю, завдяки якій один клас митців відділяється від решти і постає одним естет. цілим". Шлегель відходить від обов'язковості коннотації "вчителства", притаманної поняттю школи в образотвор. мист-ві, а серед критеріїв для виділення шкіл у грец. поезії, які він висуває — "час", "характер", "форма" (відповідає літ. **роду**). **діалект.** Згодом Шлегель дав поштовх до ширшого розуміння Ш.л., визначивши стиль лише як одну з її ознак.

II. Школа — метод. Є два випадки ототожнення Ш.л. з методом у нинішньому осмисленні цього поняття як інструментарію, сукупності засад пізнання і відтворення світу. **1. Натуральна школа** в рос. л-рі 30-40-х рр. XIX ст., про яку йдеться в контексті становлення **реалізму**. Нове явище в л-рі один з його теоретиків В.Белінський спершу визначив як **гоголівський період**, ішлося також про "нов. **напря́м**" та **гоголівський напрям** (саме за іменами видатних діячів критик запропонував визначати ступені прогресивного розвитку л-ри: в подальшому антропонімічний атрибут виступить одним із показових критеріїв називання саме Ш.л.). Белінському та його однодумцям ішлося про "школу" реалізму в рос. л-рі. **2. Поняття Ш.л.** ототожнюється з худож. **методом** романтизму: "Перш за все романт. школа поетів відкрила дорожціні скарби нар. поезії", — пише в "Історії Німеччини" Ф.Мерінг. Саме поняття Ш.л. проектує на весь худож. метод романтизму Г.Гайне у "Романтичній школі".

III. Школа — напрям. Як напрям у англ. поезії кваліфікують **озерну школу** автори "Литературознавчого словника-довідника". Сюди

ж зарахуємо і рівноцінність звучання визначень "новий", або "гоголівський напрям" та "натуральна школа" в устах Белінського та його послідовників. До розмежування понять "напряму" і "школа" зважено підходить О. Шахов, який розрізняє дві форми об'єднання романтиків: за "світоглядом" та за "літ. кодексом", "програмою". Першу Шахов називає "напрямом", а другу — "школою". Г. Поспелов, погоджуючись в принципі з цим, пропонує об'єднання романтиків за "світоглядом" називати **течією**, а за "програмою" — напрямом. Таке тлумачення призводить до парадоксу: адже в межах середовища письменників зі спільними світоглядними установками та естет. поглядами вичленовуються окр. спільноти на базі маніфестів чи програм, можна було б дійти висновку, що напрям виникає всередині течії і розділяє її, що аж ніяк не відповідає суч. уяві про структуру літ. процесу.

IV. Школа — течія. Автори одного зі словників літ.-знавчих термінів визначають Ш.л. так: "те ж саме, що літ. течія. Іноді цим терміном, у вужчому його значенні, визначають особливості творчості якого-небудь вел. письменника <...>, які послужили для ін. письменників школою худож. майстерності".

Вичленовуючи течії в межах романтизму Д. Наливайко, називає їх байронічною, гофманівською (варто порівняти з шевченківською, франківською, пушкінською та некрасівською школами). За ін. критеріями виділяє синтетичний, або філос. романтизм — течію, до якої належали романтики еньського гуртка, та другу течію, що орієнтована переважно на фольклор та нар. мист-во — гайдельберзьким гуртком. Якщо контекстуально тут поняття Ш.л. відповідає поняттю гуртка, то нарешті здійснюється розмежування понять школи і течії, визначення взаємовідношення їх в ієрархії, підкріплене подібною думкою ін. науковців: "За певних обставин в рамках одного літ. напряму часто утворюються групи письменників, споріднених і за естет., і за сусп.-політ. поглядами. Таку ідейно-естет. спільність прийнято називати літ. **течією**. Літ. течію, до якої входять найближчі творчі послідовники якого-небудь видатного письменника, зазвичай іменують **літературною школою**. Її представники є однодумцями в усіх суттєвих питаннях худож. творчості".

V. Школа — гурток, група, угруповання. Ототоження їх простежується зокрема на традиції (чи двох традиціях) називання об'єднаних у співдружності репрезентантів двох течій нім. романтизму. У працях, присвячених романтизму, спостерігається рівноправне функціонування назв еньська школа, гайдельберзька школа та еньський гурток, гайдельберзький гурток. Традиція закріпила в ужитку досить широкий спектр найменувань: школа, гурток, коло, або ж просто: еньські чи гайдельберзькі романтики. Ідентичні найменування вживає Д. Чижевський, коли говорить про укр. романтизм, зокрема, про романтичні

школи. Щоправда, терміну "школа" автор "Історії української літератури" не вживає; назвавши харків'ян "першою романтичною групою", далі він говорить про "харківське коло". А от вже Юрій Шерех, розмірковуючи над "Історією..." Чижевського і крит. оцінюючи віднесення останнім Т. Шевченка до романтиків, уживає термін "школа".

Показовим у аспекті розмежування понять "школа" та "група" є коментар до виникнення назви самобутнього явища в укр. поезії — Нью-Йоркської групи. О. Астаф'єв, автор статті, присвяченої генезі назви цієї групи, сам не намагається наголосити на різниці між цими поняттями: "...Літ. карта нац. письменства без цієї групи, чи школи, була б неповною". Це робить один із членів групи, Ю. Тарнавський: "Школи ніякої ми не творили, бо були надто неподібні до себе, і до того ж "школа" вводила конотацію "учень", ним ми теж не хотіли бути".

VI. Школа — власне школа. Сукупність змальованих вище ознак Ш.л. дає підстави стверджувати, що це поняття, хоч і будучи ототожненим різними науковцями з ін. іст.-типол. категоріями має диференційні ознаки та специфічне наповнення. Особливостей Ш.л. достатньо, аби встановити приблизне розташування її в ієрархії іст.-типол. категорій.

Поняття Ш.л. є вужчим від поняття методу та напряму: природно, що спільнота, принципом внутр. організації якої є "ідейно-худож. особливості", може виникнути лише на базі спільних ідейно-естет. переконань, спільних принципів пізнання світу. Також не виникає сумнівів те, що рамки школи, в свою чергу, ширші за рамки літ. групи, гуртка чи угруповання. Критерієм може виступити фіксоване членство письменника в спільноті того чи ін. рівня: у той час, як з групою чи гуртком ототожнюється чітко окреслений набір імен, в рамках Ш.л., як правило, набір ідеологів, найяскравіших представників її ("вчителів") супроводжується динамічним колом послідовників ("учнів"), прихованих часто за багатозначним зворотом "та ін.". Звідси — Ш.л. розтягується в часі і цим наближається до течії. Яскравих послідовників у школи може не виявитися (так сталося, напр., з "озерною школою"). Або ж спостерігається суперечність у визначенні їх наявності взагалі: автори "Словника поль. л-ри XIX сторіччя" обмежують українську школу в польській літературі доробком А. Мальчевського, С. Гоциньського та Я. Залеського, в той час як укр. традиція згадує в контексті цієї Ш.л. не один десяток імен.

Критерієм відмежування Ш.л. від течії є наявність послідовників видатного письменника, що творять за проголошеними ним засадами. Ознаки того — відантропонімічна традиція називання шкіл. Але варто тоді звернути увагу на паралельну традицію, не менш поширену — відтопонімічну. Вона звертає увагу на важливу роль у формуванні визначальних рис Ш.л. географічного ареалу, регіону — Іонічні острови,

"Край Озер" тощо — або культ. центру, міста — Афіни, Гайдельберг, Прага тощо.

Пояснення ототожнення Ш.л. з ширшими іст.-типол. категоріями може бути таке: за умов, коли Ш.л. виявляється єдиним речником певного напряму чи течії — а здебільшого саме так і відбувалося — заповнює своїми напрацюваннями нішу ідейно-естет. засад цього напряму чи течії, природно, що з ними вона трад. ототожнюється. З ін. боку, не менш природно, коли Ш.л. ототожнюють із групою, гуртком, угрупованням: останні є мінімальним матеріальним вираженням, уособленням її як комплексу ідейно-худож. особливостей та твор. манери сукупності письменників, що належать до певної течії або напряму.

Перераховані чинники демонструють: спроба вивести єдину модель Ш.л. та її місця в ієрархії іст.-типол. категорій літ. процесу є певною мірою умовною. Не кожен напрям можна розділити на течії. Не в кожному напрямі чи течії існують школи. Підтвердженням умовності подібної системи є те, що назви програмових об'єднань письменників ("товариства", "спілки", "школи", "гуртки", "групи") незрідка носять суб'єктивний характер, з'являються за свідими слідами подій, переважно без попереднього осмислення в контексті всього літ. процесу. Але з'являються — і традиціоналізуються. Тому не слід замінювати їх ін. терміном. Так, у суч. укр. літ.-знавстві все активніше вживаються поняття *галицька школа*, *житомирська прозова школа*, *станіславський феномен*.

Отож спроба розчленувати ототожнення Ш.л. з ін. іст.-типол. категоріями письменницьких спільнот аж ніяк не може мати як наслідок перегляд усталеної номінативної традиції. Значна кількість можливих критеріїв виділення Ш.л., яка мала б сприяти чіткішому окресленню поняття, супроводжується такою ж значною кількістю винятків: Ш.л. може не мати помітних "учнів" (озерна школа) або мати кілька їх поколінь (нова іонічна школа), як правило, має своїх теоретиків, але може їх і не мати (київська школа поезії), майже завжди існує в рамках одного літ. роду, але може виходити за ці рамки (нова іонічна школа), зазвичай обмежувалася лінгво-психол. полем одного діалекту, але може вийти і за ці рамки (житомирська проза школа).

Андрій Савинець

ШПРУХ (нім. *Spruch* — сентенція, вислів, притча — від *sprechen* — говорити) — термін нім. літературознавця-медієвіста й поета 2-ої пол. XIX ст. К. Зімка для означення двох різних жанрових форм сер.-внчної нім. поезії. Поряд з **легендою**, **сагою**, **міфом**, **загадкою**, казусом, меморабіле, **казкою** й **анекдотом** (*Witz*) Ш., як вважає Андре Жолль, належить до "примітивних форм" ("*Einfache Formen*"). і *Sprechspruch* — тобто декламативний Ш. — короткий афористичний дистих дидактичного характеру з парною римою,

здебільшого 4-акцентний, призначений для усного виголошення рецитатором. Бере початок від давн.-герм. дидактичної поезії (маг. Ш., напр., "Мерзебурзькі заклинання", X ст.). Типол. споріднений з **гномою** або **епіграмою** (*Singgedicht*). Розквіт припадає на XIII-XIV ст. (Фрейданк, Зухенвірт). Інколи утворював невеличкі вірш. новели повчального змісту. До Ш. вдавались т.зв. геральдичні поети (*Wappendichter*, *Reimdichter*) — попередники придворних поетів.

2. *Sangspruch* — пісенний Ш., близький до поезії **міннезігерів**, має строфічну будову і відзначається специфічною, індивідуальною мелодикою, однак темат. виходить за рамки проблематики міннезігерів і охоплює соц.-політ., моральні, світоглядні питання (чвари між герм. імператором та папою римським, апеляції до високих покровителів, суперечки літ. характеру тощо). Свого худож. злету досягає в творчості Вальтера фон Фогельвайде (1170-1230), який вводить 6-12-акцентні вірші зі складовою системою римування, а також у поезії брата Вернера, Раймара фон Цветера, Марнера, Фрауенлоба та ін. В XVII ст. традиції шпрухової поезії продовжували в своїх віршах поети епохи 30-літньої війни (епіграми Філіпа фон Цезена, Фрідріха Ло'ау). В новітні часи до даного жанру зверталися Й.В.Гьоте, Рюккерт, С.Георге, наповнюючи його нов. проблематикою.

Петро Рихло

ШТУЧНІ МОВИ — міжнар. мови, які створюються з первнів природних мов і призначені для використання як допоміжний засіб міжнар. спілкування. Думки про створення таких Ш.м. виникають ще в чеха Я.А. Коменського (1592-1670) німця Г.В. Ляйбніца (1646-1716), англійця І.Ньютона (1642-1727) у зв'язку з послабленням ролі латини як мови міжнар. спілкування. Найвідоміші Ш.м.: воляпюк, есперанто, ідо, оксиденталь, інтерлінгва.

Воляпюк (від *vol* — світ і *ryk* — мова, тобто світ. мова) — Ш.м., створена 1879 нім. кат. священником Й.Шляйером. Значного поширення не набула.

Есперанто (еспер. — "той, що сподівається") — Ш.м., створена 1887 варшавським лікарем Л.Заменгофом, на основі лексики найпоширеніших європ. (ром., герм., слов'ян) мов. Відрізняється чіткістю та нескладністю словотворення та граматики (всього 16 основних правил граматики без винятків, постійний наголос на передостанньому складі тощо), основана на засадах аглютинації (1930 мала 12 тис. слів). Набула значного поширення (за даними 1985 нею користуються більш як 10 млн чоловік у 103 країнах). Есперанто перекладені **Біблія**, тв. класиків світ. л-ри: Енсіла Вергілія, "Гамлет" В.Шекспіра (переклад самого Заменгофа), "Фауст" Й.В.Гьоте, "Розбійники" Ф.Шіллера, "Євгеній Онегін" О.Пушкіна, **антологія** поет. тв. різних часів та народів "Вічний букет" ("*Eterna bukedo*").

З 1905 здійснюються постанови на есперанто: "Вітвіки Скалена" Мольєра, "Ревізор" М.Гоголя, "Пігмаліон" Б.Шоу. Створено оригінальні наук. та худож. тексти, видається низка періодичних видань (понад 100), здійснюються радіопередачі.

Есперанто дістало значного поширення в Україні, як у Наддністрянщині, так і в Галичині. Перше товариство есперантистів постало 1898 в Одесі (там встановлено і погруддя Заменгофа). Згодом — у Львові, Тернополі, Києві, Харкові. Перший укр. підручник з есперанто вийшов друком 1904 у Тернополі. 1913 у Коломиї було започатковано укр. часопис мовою есперанто "Зоря України" ("Ukraina Stelo"). Переклади з укр. л-ри на есперанто з'являються 1900. Серед цих перекладів тв. Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, Б.І.Антонича, М.Рильського, О.Гончара, Л.Костенко, Е.Гудала, нар. казки.

Є спроби писати есперанто худож. тв.: Заменгоф, угорці Ю.Бага, К.Калочай, француз Р.Шварц, англійка М.Болтон, росіянин М.Хохлов, естонка Х.Дрезен. Тв. українця-есперантиста В.Єрошенка складають 6 томів, частину з них перекладено укр. мовою. Шоправда, виникають сумніви щодо доцільності створення красивого письменства мовою, що є лише засобом міжнар. спілкування.

1907 француз Луї де Бофрон розробив *ido* (від еспер. *ido* — нащадок) як варіант есперанто, що базується переважно на ром. мовах. Існує певна кількість перекладів мовою *ido*.

Мова *оксиденталь* (у значенні — зх. мова) запропонована в 1921-1922 рр. естонцем Е.Валем і базується на інтернац. лексичі, спільній для гол. зх-європ. мов.

Інтерлінгва (лат. *inter* — між і *lingua* — мова) — Ш.м., створена 1951 Асоціацією міжнар. допоміжної мови під керівництвом А.Гюда (США).

На поч. 60-х рр. XX ст. голланд. математик Г.Фрайденгаль розробив Ш.м. для спілкування з представниками неземних цивілізацій (*лінкос*).

Анатолій Волков,
Мар'ян Скаб

ШУМЕРСЬКА ЛІТЕРАТУРА (л-ра давн. Шумеру, IV тис. до н.е. - XI-XVIII ст. до н.е.) — найдавніша л-ра, поруч з давн-егип., л-ра світу, написана шумер. мовою клинописним письмом на глиняних табличках. Специфіка її функціонування полягає в тому, що більшість шумерських текстів було записано вже в часи вмирання мови, поглинення Шумеру Аккадом (**Вавилонсько-асирійська л-ра**), коли шумерська мова зберігала значення тільки як культова; це утруднює датування. Ш.л. розвивалася поруч з фольклором, адсорбуючи далеко не всі жанри й поет. теми. Напевно можна датувати перші записи текстів XXVII-XXVI ст. до н.е. На поч. це були написи царів, **гімни** богам та шкільні вправи. Це переважно ритмізована проза, в котрій відбилися, напр., архаїчне нерозрізнення сну та реальності (сон царя Гудеа, XXII ст. до н.е., в якому автор

отримує повеління від величного божества створити йому храм). Разом з тим, тут спостерігається становлення іст. думки ("Царські списки"). Але самі шумери не розглядали такі тв. як л-ру, зокрема не включали їх до "літ. каталогів" (термін С.Крамєра), обов'язкового кола читання писців. Відомо бл. 150 пам'яток Ш.л. (почасти фрагментів). За жанр. складом це багата картина: **міфи й епос**, **гімнографія** й молитвослів'я, обрядова поезія, дидактика, **діалоги**, **байки**, **прислів'я**, приповідки та анекдоти. Цікаво, що автори звичайно самі визначали наприкін. жанр свого тв., хоча, оскільки виконання його базувалося на співі або речитативі, виникало, скажімо, змішування епосу з гімнографією.

В записках міфів вимальовується ряд сюжетів, котрі матимуть розвиток в л-рах Аккаду й далі в світ. л-рі. Це сюжети про Гільгамеша, котрі буде розвинено у величній вавилонській поемі, цюому "маніфесті світ. самізму", що стверджує нищю людини перед лихими й вередливими богами. Це сюжет про Думузі, коханця небесної та підземної богинь, що пояснює оновлення рослинності щороку. Вже в рамках месопотамської л-ри розвивається сюжет про потоп: якщо в списках царів він просто фіксується як стихійне лихо, то в шумерському міфі й особливо в вавилонській поемі про Гільгамеша потоп є величчю узагальненням **безсилля людей перед світом**. Уперше виникає тема єдиної людини, що врятувалася від потопа (Атрахасис; пор. вавилон. Утнапіштім, гебр. Ной, греч. Девкаліон). Створені богами з глини люди (пор. Біблію) знищені ними ж з примхи. Спостерігаються в записках міфів й мотиви **чарівних казок** (мандри героя, чарівні помічники, вдячна тварина тощо), й це дозволяє припустити, що записано було міфи на момент їхньої деградації, переродження в казку. Цікаво, що найдавні. записи деяких цих сюжетів у Біблії, навпаки, зберігають екзистенціальну патетику міфу повною мірою. Спостерігається також формування героїчного епосу на цій саме основі ("билини" — про Гільгамеша), відокремлення від хорошої храмової лірики (**плачі**), лірики інтимно-суб'єктивної, зокрема філос. ("Людина та її особистий бог" — медитація про причини страждання й недосконалості в світі). Лірика кохання продовжувала триматися в обрядово-весільних рамках, сполучаючись, очевидно, з драм. дійством. Поширення подібних форм у всьому давн. світі (в Давн. Греції — аж до часів Сапфо й пізніших; в Біблії — "Пісня над піснями" тощо) є ознакою типол. спорідненості цих ранніх напівфольклор. форм. Дидактика реалізувалася в формах напучування та **діалогу**, а також в **афоризмах**. Безперечно, це формує тип л-ри Давн. Сх. взагалі, зокрема структуру бібл. тексту, що мало велике й ґрунтовне продовження в світ. л-рі.

Семен Абрамович

ШУМКА — вузькорегіональний нар-пісенний жанр, прислівка до танцю під час святкового

обряду, що виконується у супроводі музики. Існує як оригінальний жанр карпат. та прикарпат. фольклору поряд із **співанкою** та **коломиїкою**. Складається з кількох строф, що співаються стрімко та уривисто на зразок манери виконання коломиїки з властивою для неї усталеною мелодією. Ш. відзначається лаконізмом та жартливим змістом (на відміну від коломиїки, темою якої можуть бути як радісні, так і трагічні події).

Наталія Лихоманова

ЩЕДРІВКИ — обрядовий жанр, пов'язаний зі святом зимового соншестояння, сонцевороту. Виник в далеких язичницьких часах. Дуже близький за змістом та функціонуванням до коляди (**колядки**). Свого часу Ш. та коляду ототожнювали, не бачили в них обрядово-функціональної відмінності. Термін "Ш." деякі вчені (О.Потебня, В.Гнатюк, Ф.Колесса) вважали результатом від поширеного приспіву "Шедрий вечір, добрий вечір". Цим і пояснювали суто укр. назву "Ш."

Насправді ж коляди та Ш. розрізняються за часом та за приуроченістю виконання. На Різдвяні свята виконуються коляди хлопцями та чоловіками різного віку. Підготовка до свята відбувається при церкві. Звідси і зміст коляд.

Ш. виконуються здебільшого дівчатами і жінками на Шедрий вечір під Нов. рік, напередодні Водохреща.

Така обрядово-функціональна відмінність між колядами та Ш. дозволяє говорити про більш давн. походження останніх. Це підтверджується ще і тим, що слово "коляда" є похідним від назви нов. року і явно запозичене у давн. римлян — *calendae jenuarum*. Перейшовши до візантійців — *kalendai*, це слово разом з вірою розповсюдилось серед сх. слов'ян. У зх. слов'ян воно має таке ж церк.-обрядове походження.

Коляда зазнала впливу з боку Ш. Їх форма, зміст та образність мало чим відрізняються. В даному випадкові йдеться про заміни язичницьких величальних формул на христ. Напр., поширений рефрен "Ой дай, Боже" є такою заміною. Основний же зміст спільний для Ш. і колядок. Виняток становить та окр. група коляд, котра присвячена народженню Христа та прославленню Богородиці. Тобто це ті коляди, які є явно церк. за походженням.

Всі ін. Ш. та коляди мають подібні структурні складники: заспів (основна частина), приспів (рефрен), поколядь (поспів), десятискладова (колядки) і восьмискладова (шедрівки) метр. будова вірша. Такі типові колядні заспіви як "Чи дома, дома пан-господарю?", "Гордий і пишний пан-господарю", "Чи спиш чи чуєш пан-господарю?" використовуються однаково і в колядках, і в Ш. Поколяді — це побажання і резюме змісту Ш. та колядки:

А за сим словом бувай же здоров,

Бувай же здоров, пан-господарю...

Дай же ти, Боже, в полі урожай.

В полі урожай - а гумно звожай.

А в гумні хлібно, в оборі - вбійно.

В дому весільно, на славу втішно.

Для Ш. та колядок характерні величальні настрої, урочистість. За змістом — це зичення щастя, достатку в родині, здійснення прагнень, бажань, мрій.

Під час колядування вшановували всіх членів родини. Це різниця Ш. за змістом та об'єктом хвали: господареві, господині, синові (хлопцеві), доньці (дівчині), вдові, бабі та ін. Напр., возвеличення образу господині та її праці:

Раненко встає, по двору ходить.
По двору ходить, як зоря сходить.
По двору пішла — золото внесла,
По двору пішла — мед вино внесла.

Нар. традиція зберігає колядки та Ш., як один із жанрів, в якому найвиразніше втілення отримали основні людські ціннісні категорії: людяність, працелюбність, шедристь, служіння громаді, любов, чесність, повага до **традичій**. Саме життя якостями Ш. (і колядки) забезпечили собі довговічність, початок якої губиться в далекій язичницькій давнині.

Ігор Зварич

ШОДЕННИК або ЖУРНАЛ (франц. *Journal*) — 1. Хронологічні, здебільшого датовані, записи від першої особи подій з життя того, хто робить ці записи та роздуми з приводу цих подій.

2. Літ.-популярний, мемуарно-автобіографічний жанр, що подібно до деяких ін. жанрів склався на основі явищ реального життя (листи, мемуари, подорожі, сповіді). Попередниками Ш. як літ. жанру були, з одн. боку, саме сповіді, напр., "Сповідь" Блаженного Августина (354-430), з ін. боку, подорожні записи, напр., Ш. Колумба (1451-1506). Відповідно розрізняють т. зв. інтимний і подорожній Ш. Слід згадати також про шоденникові записи Микельанджело. Але становлення Ш. як жанру відбулося в Англії за часів Реставрації: шифрований Ш. С.Пепіса охоплював 1650-69 рр.; Дж.Евелін вів свій Ш. протягом сорока років. Розповсюдження шоденникової форми в л-рах кін. XVIII ст. пов'язано з **сентименталізмом**, з усвідомленням особистого начала ("Сентиментальна подорож" Л.Стерна, "Листи російського мандрівника" М.Карамзіна).

У л-рах Сх. шоденникові записи мають свою специфіку, напр., япон. жанр ніккі.

Багато ст. до жанру Ш. ставилися з певною недовірою, позбавивши його навіть права зайняти відповідне місце в канонічній жанр. ієрархії. Але логіка розвитку літ. процесу піддала сумніву таке ставлення.

Ш. — важлива складова творчості багатьох письменників (Й.В.Гьоте, Ф.Гейбель, Ф.Кафка, Т.Манн; бр. де Гонкур, Ж.Ренар, Ж.-П.Сартр, Ф.Моріак; О.Пушкін, М.Добролюбов, Ф.Достоевський, Л.Толстой, І.Бунін; В.Гомбрович; Т.Шевченко, І.Франко, В.Винниченко, А.Любченко, О.Довженко, М.Драй-Хмара, Ю.Яновський, В.Симоненко).

Поряд з письменницькими за змістом і частіше за худож.-стильовими якостями можуть стояти Ш. філософів (С.К'єркегор), політ. діячів (Микола ІІ), вчених (С.Ефремов, В.Вернадський), митців, а також членів родини письменників (Т.Сухотіна-Толстая, Е.Булгакова). Ш. дає змогу глибше зрозуміти естет. та філос. концепції автора, надає портретові митця цілісності та вивершеності. Ш. — це можливість безпосередньо передати читачеві власну т. з. на навколишній світ, це певна позиція митця у ставленні до свого оточення та проблем

сьогодення. Часом Ш. містять дуже приватну, інтимну інформацію про автора та його оточення (Пепіс, Винниченко, Т.Манн). Ще вагоміша інформація іст.-політична. Так, Ш. Вернадського свідчить, що краща частина інтелігенції розуміла злочинницьку сутність совєтського сусп-тва, в якому жила. Дуже показові Ш. Довженка 1941-1956 рр. — від визнання догматів і практики більшовизму до траг. констатації: "Нема добра на Україні".

Відвертість, достовірність і оперативність у висвітленні життя надають Ш. документальну вартість, поряд зі спорідненими жанрами: листами, спогадами тощо. Саме тому з'являються Ш. **містифікації**, здебільшого з метою викривлення іст. фактів. Прикладом слугує сфальшований О.М.Толстим і П.Є.Шоголевім псевдощоденник фрейлини А.Вирубової, сповнений брудних наклепів на Миколу ІІ та його родину.

Щодо співвідношення автор — реципієнт Ш. можна поділити на три категорії. 1) Ш., який автор пише справді для себе, не розраховуючи на майбутнього читача; 2) Ш., який розраховано на оприлюднення, але за деякий час після написання, або й не за життя письменника: Ш. англ. письменників XVII ст. дійшли до читача лише в XIX ст.: Пепіса — 1825, уривки, повністю — 1893-99 рр., Евеліна — 1818; "Журнал Ренара", який охоплював події від 1887 до смерті письменника 1910, було надруковано 1927; 3) Ш., який автор друкує незабаром після його написання. Так, Бунін свій Ш. 1918-19 рр. оприлюднив 1935 під назвою "Окаянні дні", аби свідчити перед людством про "кривавий кошмар" більшовизму.

Ш. письменника — явище неординарне. В суч. літ. процесі функціонують три різновиди Ш. — трад., літ. та белетризований або вигаданий Ш. Перші дві шоденникові модифікації — документально-худож. структури, а белетризована або вигадана шоденникова модифікація — худож. тв. з мист. змодельованим сюжетом. Структура трад. Ш. нагадує стрижень, на якій у хронологічній послідовності нанизуються спостереження, роздуми та принагідні автор. нотатки. Літ. Ш. являє собою багатозарову структуру, яка вміщує реальний, есеїстичний та худож. шари. Вигаданий Ш. будується згідно законів худож. л-ри. Структура подібних тв. — розімкнена, вона являє собою зчеплення найвагоміших епізодів з життя автора, в які вмонтовано сповіді-роздуми письменника на різні теми, роздуми, згадки, описи певних явищ дійсності.

Всі модифікації доцільно розглядати з т. з. автор. позиції та автор. ролі. У трад. Ш. є всі підстави говорити про автор. позицію, тому що саме вона визначає відбір фактів, роздумів, спостережень та автор. узагальнень. В літ. Ш. образ автора роздвоюється, реалізуючись як позиція в документальному та есеїстичному шарах та перетворюючись в автор. ролі в белетризованих фрагментах. У вигаданому Ш. образ автора досягає того ступеня узагальнення, коли доречно говорити про автор. ролі, маску, яка найчастіше

не ототожнюється з реально існуючим образом самого автора. Саме тут починається шлях до худож. тв. Так, у "Шоденнику письменника" Достоевського вміщено кілька його проз. тв., у шоденникових циклах М. Фріша знаходимо начерки майбутніх п'єс. Ш. О.Довженка багаторазово містять уривки з тв., над якими він у той час працював.

Ш. може бути худож. формою як окр. частини **архітектоніки** ("Робінзон Крузо" Д.Дефо, "Герой нашого часу" М.Лермонтова, "Ідіот" Ф.Достоевського), так і цілого тв. ("Шоденник для Стелли" Дж.Свіфта, "Страждання молодого Вертера" Й.В.Гьоте, "Записки божевільного" М.Гоголя, "Записки студента" Є.Гребінки, "Морфій" М.Булгакова, "Царівна" О.Кобилянської, "Колекціонер" Дж.Фаулза та ін.).

У поезії сповідально-шоденниковий елемент є жанр. ознакою т. зв. **ліричного шоденника** (Ф.Петрарка — "Сонети до Лаури", Лермонтов, О.Блок). У різний спосіб використовується форма Ш. в сатир.-гумор. жанрах (напр., "Шоденник Адама", "Шоденник Єви" Марка Твена). Ш. сприяв появі нов. епіч. форми — своєрідного шоденникового **роману** ("Кола Брюньон" Р.Ролана, "Вогонь" А.Барбюса, "Царівна" О.Кобилянської). У 70-ті рр. XX ст. вел. популярність здобуває роман "гіпотетичної історії", що написаний у вигляді Ш. іст. чи псевдоіст. осіб ("Березневі іди" Т.Вайлдера, "Берр" Г.Відала). Шоденникова форма у таких худож. структурах розширює зображене у часовому й просторовому вимірах, так що сама обірваність шоденникових записів стає елементом худож. завершеності.

Т. ч., Ш. письменника не втратив актуальності в суч. літ. процесі. Розповсюдження форм Ш. в суч. л-рі зумовлено процесом суб'єктивізації худож. л-ри, поглибленням інтересу особи самого письменника, його долі, його внутр. світу, взагалі до внутр. світу неординарної твор. людини.

Анатолій Волков,
Ірина Даровська

ШОТИЖНЕВА ХРОНІКА — різновид **фейлетону**, друкований шотижнево в газ або ж тижневику, присвячений злочинам соці., політ., звичаєвим справам, здебільшого в сатир.-гумор. висвітленні. Ш.х. існувала в багатьох європ. країнах. Особливої ваги набула в поль. публіцистиці останньої третини XIX ст. (період **варшавського позитивізму**), коли Ш.х. вели у варшавських газетах Б.Прус (1874-1903), Г.Сенкевич, у Кракові - М.Балудзький, у Львові — Я.Лам.

Анатолій Волков

ЮНАЦЬКІ ПІСНІ — **героїчний епос** пд. слов'ян, в якому оспівуються легендарні юнаки, нар. захисники від загарбників у часи сер-віччя. Ю.п.- важлива частина нар. пісень болгар, сербів, хорватів, чорногорців, македонців. Виникають у IX-XIV ст., а дооформлюються вже за часів османського поневолення. Соц. іст. умови формування героїчного епосу пд. слов'ян були схожими з умовами зах.-європ. країн. Тут феодальна анархія також заважала державному об'єднанню, а їй протистояла княжа влада, яка була прогресивною силою.

Пісні героїчного епосу різних народів циклізуються навколо визначних героїв і подій, що приводить до створення вел. епіч. тв. ("Пісня про Роланда", "Пісня про Нібелунгів"). Елементи складання **циклів** помітні й у юнацькому епосі, хоча тут не доходить до появи єдиної нар. епопеї. Ю.п. також пов'язані з іст. подіями (тур. навала) та іст. особами. Деякі з них створювались водночас з іст. піснями, але відрізняються від них. Герої пісень (юнаки-герої, молодці, козаки) мають надзвичайні риси. Незважаючи на гіперболізацію та фантастику в образах ідеях та нар. оцінці подій у Ю.п. відбилась певна іст. достовірність. В умовах рабства пд. слов'яни ідеалізували свою державу (болг., серб., хорват., македонську). Колишні феодальні бояри перетворювались у нар. свідомості у казкових, легендарних героїв, захисників народу. Найпопулярнішим героєм Ю.п. у всіх пд. слов'ян став Марко Кралевич, або Кралі Марко, навколо якого склався досить вел. **цикл** пісень. Образ цього юнака не збігається з образом іст. особи — феодальним володарем у Приліпці, а згодом тур. васалом, який жив у 2-й пол. XIV ст. У багатьох піснях розповідається про надзвичайні подвиги Марко Кралевича у боротьбі з турками, чорним Арапом та ін. ("Оранка Марка Кралевича", "Турки у Марка на святі", "Марко Кралевич скидає шлюбну подать", "Весілля Кралевича Марка"). Пд. слов'яни наділяють цього улюбленого героя надприродними властивостями, перетворюючи його у символ сили у боротьбі за незалежність. У піснях про Марка Кралевича, крім його, йдеться й про ін. юнаків, як Дойчин, Хрельо Войвода, Лютіца Богдан, Филип Маджарин, Груїца, Секула. Майже всі вони мають прототипів — відомих іст. осіб тієї епохи. Хрельо Войвода або Хрельо Шестикрили, напр., був володарем у Струмському за часів Стефана Душана, Лютіца Богдан — це епіч. спогад про володаря Сх. Македонії за часів тур. навали. Секула — угор. полководець Ян Секелі, Филип Маджарин — герцог Филип, який у XIV ст. захищав від турків Відень. Звичайно є й багато вигаданих персонажів. Ворогів та гнобителів подано переважно в узагальнених образах чорних Арапів (їдеться не про їх етнічну приналежність, а про пригноблених — турків, яких вони уособлюють, а також турків-яничарів), Муси Кеседжії (Вважається, що це — іст. особа, син султана Баязета Муса). Особливу увагу привертає дівчина Арватка, в образі якої відбиті старовинні

ЮНАЦЬКІ ПІСНІ

оповідання про героїчних дів. Пісні про Марка Кралевича були поширені й серед словенців, але там дуже рано його образ був замінений королем Матіяшем — угор. королем Матеем Корвіним, з яким пов'язана історія словен. народу. Про Матіяша співають пісні із **сюжетом**, що нагадує пісні про Марка Кралевича.

Крім спільних рис в епосі півд. слов'ян є й свої особливості відповідно у кожного народу. Так, пісні циклу про Марка Кралевича близькі за змістом та **мотивами**. Але гол. відмінність в характеристиці героя — у його ставленні до турок. Якшо у серб. та хорват. фольклорі Марко Кралевич інколи вступає у дружні стосунки з турками, що може бути відгуксом його васальних стосунків із султаном, у болг. піснях він завжди їх послідовний суперник. Звичайно, що у кожному нац. епосі є й герої, яких нема у ін. Так, деякі болг. персонажі відсутні у серб. епосі і навпаки. Кожен пд. слов'ян. епос має свій яскравий нац. колорит. Але разом з тим, болгар., напр., притаманна близькість до сер.-аз., а надто перс. епосу. Із сх. епосу прийшов мотив огорожі людськими головами дворів багатьох героїв Ю.п. Близькі місця є й між пд.-слов'ян. та сх.-слов'ян. епосом: рос. билини, укр. думи. Подібність пд.-слов'ян. та сх.-слов'ян. епосу дослідив словен. філолог Ф. Міклошич, у праці "Зображальні засоби слов'ян. епосу" (1899). Відчутний і вплив зх.-європ. епосу. Мотив добування нареченої на користь знатної людини, що відомий у "Пісні про Нібелунгів", зустрічається в болг. юнац. епосі.

Крім циклу про Марка Кралевича, серб. та хорват. епоси мають докосівський цикл, косівський цикл (присвячений битві на Косовім полі 1389, коли Сербія опинилась під тур. ярмом), цикл про Якшичів, Бранковичів, Черноєвичів. Болг. цикл Ю.п. оспівує Момчила — образ іст. особи, ватажка чети (збройного загону) й феодального володаря у Родопському краї у 1-й пол. XIV ст., який вів боротьбу із турками.

В Ю.п. більше, ніж в побут. піснях можуть розкриватися первні старовинних вірувань народів. Аналіз змісту та образів легко виявляє нашарування епох. Напр., чорний Арап — це напівміфічна істота, яка має три серця. Цей образ наслідувано від сивої давнини. В той час, як у іст. піснях фантастика майже не відіграє ролі, тут вона широко використовується для побудови **традиційних образів**. Ю.п. притаманна повільна епіч. оповідь з вел. кількістю загальних місць та багато повторень не лише окр. слів і епітетів, але й ці лих віршів і частин пісні. Епіч. характер пісням надають й докладні описи і довгі **діалоги**. Ю.п. починаються переважно із **заспіву** й наприкінці мають завершення. Здебільшого вони мають трад. зміст і форму. Завершення інколи являє собою етич. повчання, яке виводиться з пісні. Віршовані розміри Ю.п. досить різноманітні. Давніші записи серб. та хорват. фольклору мають пісні з довгими віршами, т.зв. **бугарштицею**. Однак велика кількість пісень представлена клас. епіч. десятискладовиком. Пізніше з'являються восьмискладовики, які мають

побут. або балад. характер. Носіями та поширювачами Ю.п. були мандрівні виконавці **гусяри**, або **слепці**, типол. споріднені з укр. **кобзарями** та лірниками. Відомим збирачем Ю.п. на поч. XIX ст. був серб Вук Караджич. Болг. фольклорист Е.Тодоров (1903-80) учинив спробу **циклізації** Ю.п., створення **нац. епопеї**.

Ю.п. мали вел. популярність в європ. країнах, де захоплення ними складає цілу добу. Чисельні **переклади** засвідчили усьому світові багатство слов'ян. культури. Перші переклади з'являються вже у XVIII ст., але найширшого розголосу пд.-слов. епос набуває у 1-й пол. XIX ст. після появи відомої кн. П.Меріме "Гузла" (1827), яка була блискучою **містифікацією**. Ця кн., а також зібрання Караджича зацікавили європ. громадськість. З'явилось багато перекладів майже всіма європ. мовами. Героїчний епос пд. слов'ян привернув увагу багатьох видатних діячів світ. культури. Його вивчали й популяризували Гьоте, В.Гумбольдт, брати Грімм, В.Скотт, К.Брентано, В.Гергард, О.Мереліт, Й.Секач, В.Ганка, Ф.Л.Челаковський, П.Юнгман, П.Шафарик, Л.Штур, А.Мішкевич, Б.Грабовський, О.Пушкін, М.Чернишевський, А.Ахматова, К.Бальмонт, М.де Унамуню. В Україні перекладали та досліджували Ю.п. М.Старицький, І.Франко, М.Рильський. Мотиви та образи Ю.п. використовували пд.-слов'ян. письменники: болгарі — П.Р.Славейков, В.Ханчев; серби — Р.Доманович, Й.Дучич, Й.Йованович Змай, П.Негош, З.Орфелін, В.Петрович, М.Ракич, А.Шантич; хорвати — А.Качич-Миошич, В.Назор, П.Прерадович (драма "Кралевіч Марко", 1852). Герої Ю.п. притягали увагу майстрів образотвор. мист-ва, зокрема, пд.-слов'ян. Видатний хорват. різьбяр І.Мештрович створив галерею мармурових скульптур героїв юнацького епосу: бронзову статую Марка Кралевича у Нац. музеї в Белграді (1910) та ін. Болг. графік А.Василев чудово проілюстрував та оформив зб. "Пісні про Марка Кралевича" (1983).

Валерій Лавренов

ЯЗИЧІЄ — тип писемно-літ. мови, якої вживали представники зх.-укр. інтелігенції прибічників **москвофільства**, що становила суміш різносистемних одиниць, узятих з книжної ст.-укр. мови, церк.-слов'ян., поль., нім., рос. та укр. нар. мови з пд.-зх. діалектним нашаруванням. Я. мало також низку ін., глузливих, назв — **паламаршина**, **тарабарщина**, **головаччина** (від прізвища І.Головацького, що впродовж 25 років редагував "Вісник законів державних для цісарства Австрія" і культивував саме таку штучну мову). Правопис Я. тримався на етимологічних засадах, у чому його оборонці вбачали зв'язок із давн. книжною традицією, що культ. й іст. споріднювала галицьких і закарп. русинів з рос. історією та культурою. Вироблення норм цієї писемної мови утруднювалося тим, що вона не була вкорінена в жодну живу мову й на розмовно-побутовому рівні не існувала. Від сер. 1851 і до кін. 1854 Я. послуговувалися редактори "Зорі Галицької" (І.Гушалевиц, Б.Дідицький, С.Шехович). На думку М.Жовтобрюха ("Мова української преси"), це було нове Я., що подібно до ст.-книжного Я., в основі якого лежала церк.-слов'ян. мова, становила штучний гібрид різносистемних первнів, невправно поєднаних авторами цієї мови. У нов. Я. посилювалося вживання слів і форм, запозичуваних з рос. мови. Зразок Я. різнився від видання до видання. Так, у додатку до "Зорі Галицької", що мав назву "Поученія церковнія", тогочасні редактори газети Б.Дідицький і С.Шехович трималися трад. Я. з вел. вмістом церк.-слов'ян.змів, у закарп. "Церк. вістнику", редагованому І.Раковським, вживалося мертве Я. закарп. рутенського типу, що містило **слов'янізми**, рос. слова та вислови, заг.-укр. слова і форми, місцеві **діалектизми**. На Я. виходили й буковинські видання москвофільської орієнтації у т.ч. шкільні підручники і посібники. Розрізняли т.зв. тверде Я. — з вел. вмістом церк.-книжних первнів та сер. Я. — з більшим вмістом елементів нар. мови. Трад. (тверде) Я. вживалося й у виданнях, підтримуваних цісарським урядом, як, напр., у "Віснику законів державних", причому, в тих, що призначалися для Галичини й Буковини, воно було більш забарвлене зх.-укр. діалектними рисами, ніж у тих, що виходили в Будапешті для Закарпаття (ці видання були орієнтовані на рос. літ. мову).

Грамотичного й лексикографічного опрацювання й унормування Я. не мало, а з появою 1893 "Руської граматики" С.Смаль-Стоцького та Т.Гартнера штучність його стала очевидною, як очевидною стала єдність мови українців з-над обох боків Збруча, яким проходив кордон між Австро-Угорщиною та Росією, і подальший розвиток л-ри й мови на зх.-укр. землях зміцнився й усталився на нар.-розмов. основі та писемних традиціях світських жанрів.

Людмила Ткач

ЯЗИЧНИЦЬКА (ПОГАНСЬКА) МОЛИТВА — жанр (жанрова вставка), наявність якою чітко

виявляється в складі ін. фольклор. жанрів як їх частина або виступає під назвою ін. жанру. Напр. зх.-укр. пісні:

Ой ти сонейко, ясьнейко світиш,
Ясьнейко світиш, далеко видиш,
Щи-сь не видало мого синойка,
Мого синойка, ей Іванойка?
А ти, місячку, високо світиш,
Високо світиш, далеко видиш,
Щи-сь не видало мого синойка,
Мого синойка, ей Іванойка?
А ти, зірничко, ясьнейко світиш,
Ясьнейко світиш, далеко видиш,
Щи-сь не видало мого синойка,
Мого синойка, ей Іванойка?.

Досить широко Я.м. представлена в билинному епосі. Напр., у **билині** "Князь Роман и Марья Юрьевна":

Уж вы ой еси, леси дремучие,
Разоляньтесь вы, леси ты, надвое,
Пропустите меня да на святую Русь

Далі йде звертання до гір і Бузунь-ріки зі збереженням тієї ж словесної формули.

Плач Ярославни в "Слові о полку Ігоревім" теж є молитвою: "О вьтре, вьтрило! Чему, Господине, насильно вьеши? Чему мычеши хиновская стрьлькы не своєю нетрудною кришко на моя лады вон? Чему, Господине, мое веселіе по ковылію разья?... О, Днепре, Словутицю!" і т.д.

Я.м. як жанр можна вичленити з посеред ін. жанрів за подібними до наведених вище словесних формул та молитовною функціональністю, яка нічим не відрізняється від христ. На це вказує існування християнізованих **варіантів** усіх трьох прикладів Я.м.

В Іпатіївському списку Київ. **літопису** про втручання вищих сил у долю Ігоря мовиться: "Но избави й Господь за молитву хрестьянску. Им же мнозь печаловахуться й проливахуть слезы своя за него". Заклинання Марії Юріївни в ін. варіанті билини замінено молитвою "Пречистой-то царие Богородице". В **колядці** про вдову, яка закликаючи небесні світила, шукає свого сина, вдову в пізнішому варіанті тексту замінює пошуках Богородиця.

Про самостійне існування Я.м. як жанру та її повноцінне функціонування згадує В.Шухевич у монографії "Гуцульщина" Молитва до сонця, якою гуцули зустрічали початок кожного дня існувала паралельно з христ. вірою.

Ігор Зварич

ЯМБИ (грец. *jambos* — насмішка) — ант. лір. жанр, сатир. тв., написаний ямбічним метром.

Походить від лайливих пісень як обов'язкового ритуального складника свят на честь грец. богині родючості та землеробства Деметри та бога рослинності і покровителя виноградарства Діонісія, пізніше трансформується у викривальний публічний жанр. Найвідомішими творцями Я. були Архілох, Семонід Самоський та Калімах, цикл якого "Ямби" складається із 13 різних за тематикою

та ямбічними розмірами тв. (напр., 1-й з них, написаний холіямбом, тобто "кульгавим ямбом", становить собою монологічну сповідь про своє подорожування у підземному царстві мертвих від імені літ. попередника Калімаха сатирика Піпонакта, який, до речі, ввів у практику цей вірш. розмір).

Наслідував ант. зразки цього жанру франц. поет XIX ст. О. Барб'є ("Ямби"). Поодинокими прикладами звернення нов. європ. поезії до Я. є вірші франц. поета XIX ст. Л. Менара "Ямби", рос. поетів XX ст. І.Анненського "Ямби" та Вяч. Іванова "Мирні ямби". Тематична аморфність Я. сприяла появі елегійних за жанр. інтонацією зразків ("Ямби" франц. поета XVIII ст. А.Шеньє з підзаголовком "Останні вірші А. Шеньє"), філос. за характером (цикл рос. поета XX ст. О. Блока "Ямби").

Борис Іванюк

... (faded text) ...

... (faded text) ...

... (faded text) ...

АВТОРИ СТАТЕЙ

- Семен Абрамович (Чернівці)
- Андрій Близнюк (Житомир)
- Олександр Бойченко (Чернівці)
- Григорій Бостан (Чернівці)
- Наталія Братунь-Колісниченко (Львів)
- Наталія Висоцька (Київ)
- Анатолій Волков (Чернівці)
- Людмила Волкова (Чернівці)
- Олександр Волковинський (Кам'янець-Подільський)
- Ірина Горбачевська (Чернівці)
- Юрій Гречанюк (Чернівці)
- Ірина Даровська (Київ)
- Тамара Денисова (Київ)
- Федір Євсєєв (Ніжин)
- Володимир Єршов (Житомир)
- Володимир Єшкідєв (Івано-Франківськ)
- Ігор Зварич (Чернівці)
- Віктор Зінченко (Одеса)
- Борис Іванюк (Чернівці)
- Оксана Івасюк (Чернівці)
- Микола Ігнатенко (Київ)
- Наталія Каряєва (Чернівці)
- Едвард Касперський (Варшава)
- Таїсія Кириловська (Чернівці)
- Тарас Кияк (Київ)
- Юрій Клим'юк (Чернівці)
- Василь Костюк (Київ)

Валерій Лавренов	(Чернівці)
Віктор Левицький	(Чернівці)
Наталя Лихоманова	(Чернівці)
Богдан Мельничук	(Чернівці)
Валерій Михайленко	(Чернівці)
Микола Нефьодов	(Чернівці)
Оксана Пендерецька	(Чернівці)
Юрій Попов	(Чернівці)
Тетяна Потніцева	(Дніпропетровськ)
Петро Рихло	(Чернівці)
Андрій Савинець	(Житомир)
Станіслав Семчинський	(Київ)
Людмила Сердюк	(Чернівці)
Галина Сиваченко	(Київ)
Мар'ян Скаб	(Чернівці)
Елеонора Соловей-Гончарик	(Київ)
Людмила Ткач	(Чернівці)
Юрій Ткачов	(Чернівці)
Наталя Торкут	(Запоріжжя)
Володимир Федоришев	(Чернівці)
Олександр Чирков	(Житомир)
Валерій Юрушкевич	(Чернівці)
Микола Ярмистий	(Чернівці)
Михайло Яценко	(Київ)

Л 43 Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
ISBN 966-7577-88-0

“Лексикон загального та порівняльного літературознавства” є першою спробою створення масштабного довідкового видання, яке містить статті як суто термінологічного, так і загальнотеоретичного характеру, що підсумовують тривалий історичний розвиток літературознавчої компаративістики. При підготовці “Лексикону” авторський колектив та упорядники спиралися на позитивний досвід укладання літературознавчих словників у багатьох слов’янських та західноєвропейських країнах. Велика увага приділяється в “Лексоні” українській літературі, її взаємозв’язкам з іншими національними літературами світу, проблемам її інтеграції в європейський літературний та загальнокультурний контекст.



ББК: 83. 0

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Буковинський центр гуманітарних досліджень

Лексикон загального та порівняльного літературознавства

Керівник проекту:
За редакцією:

Анатолій Волков.
д.ф.н. **Анатолія Волкова** (голова),
к.ф.н. **Олександра Бойченка**,
к.ф.н. **Ігоря Зварича**,
д.ф.н. **Бориса Іванюка**,
к.ф.н. **Петра Рихла**.

Технічна редакція та верстка: з.д.в. **Оксана Томюк.**

Підписано до друку 5. 06. 2001 р. Формат 70x100/16. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 36,97. Облік.-вид. арк. 64,10. Зам. № 91. Тираж 2000.

Видавництво "Золоті литаври", м. Чернівці, вул. Головна, 198-а.
Друк МКП "Склавія", м. Чернівці, вул. Головна, 198-а.

Від редакції

Робота над «Лексиконом» завершувалася в умовах жорсткого цейтноту, внаслідок чого до друку потрапив проміжний варіант тексту з технічними похибками. Нині редакція працює над виправленим і доповненим виданням. Нижче подається перелік основних помічених помилок.

Стор.	Рядок	Надруковано	Читати
с. 12, л	р. 2	сходження неба	сходження бога
с. 12, л	р. 10	<i>awastbg</i>	<i>awastag</i>
с. 12, л	р. 16 зн.	Але світ	Але тут фігурує світ
с. 12, п.	р. 27 зн.	бо, стиль	її стиль
с. 17, л	р. 24	ейстеддфорди	ейстеддфоли
с. 17, п	р. 30	В кочівництва	За часів кочівництва
с. 20, л	р. 15	світ. л-ри	у світ. ліриці
с. 20, л	р. 18	Серапіса	Серапіс
с. 20, л	р. 20	платонізм	платоніки
с. 22, л	р. 26	XIX ст.	XX ст.
с. 24, л	р. 31	<i>fablian</i>	<i>fabliau</i>
с. 33, п	р. 11 зн.	Л.Хморстін	Л.Х.Морстін
с. 36, л	р. 13 зн.	культ. світах	культ. сферах
с. 38, л	р. 24 зн.	1945	1947
с. 39, л	р. 2	давн. укр. А.	давн. укр. л-ру
с. 40, л	р. 4 зн.	самодостатньою	є самодостатньою
с. 134, л	р. 5	<i>gallicime</i>	<i>gallicisme</i>
с. 134, л	р. 20	<i>succec</i>	<i>succès</i>
с. 134, л	р. 34	<i>redzevouc,...</i>	<i>rendezvous,...</i>
с. 134, л	р. 35	<i>moncieur</i>	<i>monsieur</i>
с. 134, п	р. 5 зн.	<i>Missbraunch</i>	<i>Missbrauch</i>
с. 138, п	р. 15	Р.Мюзіль	Р.Музіль
с. 142, п	р. 20 зн.	<i>diamon</i>	<i>daimon</i>
с. 143, п	р. 3	«Псалтиру»	1 Посл. до Кор.
с. 144, л	р. 5 зн.	У романтиків	У преромантиків та романтиків
с. 144, п	р. 21 зн.	«дематеріалізується»	«матеріалізується»
с. 147, л	р. 13	V ст. до н.е.	V ст. н.е.
с. 161, л	р. 26	театрі «силою	театрі режисер «силою
с. 164, л	р. 25	медитативної	медитативної
с. 164, п	р. 7 зн.	святинь	святих
с. 165, л	р. 16 зн.	укр. культури	укр. ренесансно-барокової культури
с. 180, л	р. 28	С.Гулака-Артемовського	П.Гулака-Артемовського
с. 191, л	р. 24	«Малориссийская	«Малороссийская
с. 193, п	р. 30	для епічної драмі	в епічній драмі
с. 195, п	р. 29	«зажидовілих»	«ожидовілих»
с. 195, п	р. 15 зн.	жидівствуючих	«ожидовілих»
с. 196, п	р. 19	«нікіфорщини», котрі	«нікіфорщини» сектанти, котрі
с. 197, п	р. 32	О.Іванця	О.Ірванця
с. 197, п	р. 5 зн.	а жанру	а пам'яттю жанру
с. 200, п	р. 20	К.Цукермайер	К.Цукмайер
с. 200, п	р. 26	Цукермайера	Цукмайера
с. 200, л	р. 26	жанрам спричинено	жанрам. Це спричинено
с. 209, л	р. 1	<i>eniqme</i>	<i>enigme</i>
с. 216, л	р. 8 зн.	<i>... siecher ... und ...</i>	<i>... sicher ... ihn ...</i>
с. 218, л	р. 10 зн.	Г.Вервес	Г.Вервес
с. 221, л	р. 33	розмежування між гри	розмежування гри
с. 225, л	р. 19	Пшеслицький	Пшесмицький
с. 225, л	р. 21	Врхліцький	Врхліцький
с. 228, п	р. 6	фастнахтшпіллях	фастнахтшпілях
с. 231, л	р. 5 зн.	Штенберг	Штернберг
с. 231, п	р. 12	Вариківський	Вериківський

Стор.	Рядок	Надруковано	Читати
с. 237, п	р. 7 зн.	Тьеррі	Тьерра
с. 238, л	р. 19	Вьольфлін	Вьольфлін
с. 239, п	р. 17	Ж.Барс	Ж.Барса
с. 247, л	р. 27	Л.л.	лат. л-ра
с. 250, л	р. 15	правил	правила
с. 255, л	р. 8	письменники Ю.Смолич	письменники. Ю.Смолич
с. 266, п	р. 24 зн.	УСССР	У СССР
с. 276, л	р. 6	(1842-90)	(1842-1927)
с. 296, п	р. 35	азанізмом	аз впливом
с. 325, л	р. 34	І.Римарчук	І. Римарук
с. 326, л	р. 22 зн.	«Панчатантри»	«Панчатантра»
с. 331, п	р. 21	добою. Крім	добою М. Крім
с. 340, п	р. 17	(1773), «Іменинники»	(1773), в Росії — «Іменинники»
с. 341, л	р. 18	Е семіотиці	У семіотиці
с. 353, п	р. 3 зн.	<i>noastra czeste, pinea sub tereastea</i>	<i>noastră, crește pinea sub fereastră</i>
с. 357, п	р. 9 зн.	метафичне	метафоричне
с. 360, л	р. 35	«Візник Генкель»	«Візник Геншель»
с. 380, п	р. 4 зн.	Про і	І про
с. 383, п	р. 7	ірої-героїчна	ірої-комічна
с. 385, л	р. 27	лише Глібов	лише О.Глібов
с. 388, п	р. 20 зн.	проповіді двох	проповіді протягом двох
с. 389, л	р. 19	Флевако	Ф.Плевако
с. 391, п	р. 34	«топкова П»	«толкова П.»
с. 397, л	р. 12	Пермін, неприйняття	Термін, яким можна означити неприйняття
с. 405, п	р. 1	vojka	vojaka
с. 417, п	р. 20	завершення мають	завершення не мають
с. 417, п	р. 10 зн.	автобіографією	автобіографічного
с. 418, п	р. 31	short	short
с. 442, п	р. 28	роси	роєм
с. 445, п	р. 13 зн.	Потом	Потоп
с. 448, п	р. 35	П.Неруда	Я.Неруда
с. 453, л	р. 27	Ехнатова	Ехнатона
с. 454, п	р. 5	жахливу	жахаючу
с. 455, л	р. 21 зн.	І.Іванчука	Р.Іванчука
с. 466, л	р. 6	(<i>Hörspiel</i>) ... (<i>siuchowisko</i>)	(<i>Hörspiel</i>) ... (<i>śluchowisko</i>)
с. 479, л	р. 27 зн.	стілі	стил.
с. 480, л	р. 13 зн.	все ще	все частіше
с. 485, л	р. 7	Фельзенбург»	Фельзенбург»
с. 486, п	р. 1 зн.	русанський	руанський
с. 496, п	р. 6 зн.	(Пол «Цигани» Махи, «Євгеній	(Польща), «Цигани» К.Махи (Чехія), «Євгеній
с. 505, п	р. 11 зн.	« <i>Donauweibhen</i> »	« <i>Donauweibchen</i> »
с. 506, п	р. 28	Бернадена	Бернардена
с. 515, л	р. 18	rustievs	rusticus
с. 516, п	р. 8	Банрвелла	Барнвелла
с. 516, п	р. 33	«Буря та тиск»	«Буря й натиск»
с. 518, л	р. 33	Д.Левицький	Д.Левицький
с. 529, л	р. 5	Бральдур	Бальдур
с. 531, л	р. 24	Лазуру	Лазару
с. 533, л	р. 18 зн.	<i>le ny</i>	<i>leśny</i>
с. 538, л	р. 20 зн.	Незвалу	Давіду
с. 558, п	р. 27	«Гузла»	«Гузла»
с. 585, п	р. 19	<i>Lautlaskheit</i>	<i>Lautlosigkeit</i>
с. 591, п	р. 3	Фоссіме	Фоссіше
с. 592, л	р. 36	<i>heroik</i>	<i>heroic</i>
с. 594, л	р. 6 зн.	П.Целан	П.Целан
с. 525, п	р. 21 зн.	рѣк	ruk