

ББК 83я78
Т48

Підручник вводить в основне коло понять, категорій, дефініцій науки про літературу. Схарактеризовано головні її сфери, допоміжні та дотичні дисципліни; запропоновано принципово нову модель-схему генерики, що допомагає осмислити мистецтво слова як систему систем, сприяє термінологічному структуруванню. Феномен художньої творчості розглядається в об'ємних різноаспектних вимірах, головний з яких — художність. Відтак значну увагу приділено поетиці літературного твору, множинності його інтерпретацій, варіативності підходів, проблемам стильової типологізації/індивідуалізації, естетиці слова.

Роботу виконано в рамках програми "Українознавство в системі освіти, науки і культури".

Рекомендовано до друку вченою радою філологічного факультету Національного університету ім. Т.Шевченка і Науково-методичною комісією з української та слов'янської філології

Рецензенти:

доктори філології

Ігнатенко М.І., Кодак М.П.

(Інститут літератури ім. Т.Шевченка НАН України),

доктор філології професор

Наєнко М.К.

(Національний університет ім. Тараса Шевченка)

Комп'ютерний набір та верстка видавництва «Правда Ярославичів»

Остаточне редагування й коректура автора

Набір *Людмили*

Мавриної

Верстка

Віталія Проненка

Художнє

оформлення

Валентина Кривоноса

Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. — К.: Правда Ярославичів, 1997. — 448 с

Формат 84x108/32. Підписано друку 29.12.97. Гарнітура тип тайме.

Папір офсетний. Облік.-вид. арк. 28,0. Умови, друк. арк. 31,25.

Зам. 55.

Надруковано на Білоцерківській книжковій фабриці
256400 м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.

ISBN 966-95249-0-3

> Ткаченко А., 1998

ЗМІСТ

"Споконвіку було Слово..."	5
Уводина	6
Розділ перший	
МИСТЕЦТВО СЛОВА	23
Феномен мистецтва	24
Види мистецтва, їх походження, класифікація	33
Мистецтво слова	38
Розділ другий	
ЛІТЕРАТУРА ЯК СИСТЕМА.....	55
Проблеми генології	56
<i>Лірика</i>	69
Параметри структурування.....	71
<i>Епос</i>	79
Види, жанри, різновиди.....	82
<i>Драма</i>	99
Види, жанри, різновиди	101
<i>Суміжні змістоформи</i>	124
Розділ третій	
ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ	137
<i>Частина I</i> Формозмістова єдність	139
Змістові чинники художньої форми	146
Формальні чиники художнього змісту	164
Фабула, мотив, сюжет, композиція	165
<i>Частина II</i> Художня мова	208
Етимологічне коріння експресії слова	218
Лексичний рівень художньої мови	222
<i>Троти</i>	240
Синтаксичний рівень художньої мови.	
<i>Фігури</i>	268
Фоніка	301

<i>Частина Ш</i> Версифікація	317
Силабічна система віршування	329
Силабо-тонічна система віршування	338
Межисистемні форми віршування	357
Тонічна система віршування	362
Фольклорне віршування.....	366
Декламаційно-тонічне віршування	369
Верлібр.....	370
Строфіка	379
Прості строфи.....	380
Канонізовані строфи.....	392
Розділ четвертий	
ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС.....	411
Найзагальніші закономірності розвитку літератури ..	412
Проблеми типологізації мистецьких феноменів	416
Предметний покажчик.....	436

Видання стало можливим за фінансової підтримки Міжнародного фонду "Відродження" та Міжнародного освітнього Фонду ім. Ярослава Мудрого.



"Споконвіку було Слово... "

У церковнослов'янському варіанті перекладу перша фраза з Євангелії від св. Івана звучала: "В началь бѣ Слово...". Сучасні варіанти — "Напочатку...", "Передовсім...", "Споконвіку...". Прагнучи досягнути наступні твердження — "...а Слово в Бога було, і Бог було Слово", "і ніщо, що повстало, не повстало без Нього", "І життя було в Нім, а життя було Світлом людей", — бачимо, як залежно від витлумачення першої фрази змінюється трактування Слова: чи то його позачасове й позапросторове існування, чи місія першопоштовху, зачину, на чала. Втім, альтернативну частку *чи* варто замінити на сполучник *!*: *!* споконвіку, *!* насамперед, *!* насамкінець..., — як первина, універсум, Альфа й Омега буття.

Слово усвідомлювалося першопричиною і рушієм усього суцього не лише у християнстві. Ще від світлоносної сонце- та вогнепоклонської культури землеробів-оріїв, наших предків, а в античній Елладі од Геракліта, який увів до філософії вчення про *логос* (споріднене з ученням Лао-цзи про *дао*), далі у Платона і Аристотеля, у софістів, неоплатоніків — і аж до сучасної теорії інформатики *слово* постійно осмислюється як першоелемент єдності світового розуму і духу, об'єктивної закономірності й ідеальної субстанції, думки й почуття, розуму і серця, аналізу і синтезу, логіки й інтуїції. *Слово* — невичерпне джерело й акумулятор інформації про наше минуле, сучасне та майбутнє. Воно узагальнює й індивідуалізує, стає ноосфероним згустком думки людства взагалі, а водночас — інформативною одиницею, безпосереднім знаряддям передачі дум і переживань конкретної особи.

В усьому багатстві своїх прямих і переносних значень слово — інструмент і генератор мислення-відчуття-переживання світу, гами його звуків, запахів, барв у їх найдивовижніших переплетіннях. Воно єднає матеріальні й ідеальні енер-

УВОДИНИ

Об'єктом нашого вивчення є *мистецтво слова*. У науковій, літературно-критичній, педагогічній, журналістській роботі завжди зустрічаємося з потребою кваліфікованого *аналізу* художніх текстів, проникливого розуміння тонкощів літературного процесу різних епох і сучасності, вільного оперування фаховими категоріями, поняттями, термінами.

Категоріальний апарат літературної науки складався під дією найрізноманітніших чинників — од питомих до запозичених з інших сфер і навіть привнесених модою. Та водночас віками кристалізувалася й відносно викінчена система понять і дефініцій, зафіксована, зокрема, у термінологічних словниках. За всієї їх відмінності й прямого та переносного різномов'я, у найзагальніших, абеткових, засадничих визначеннях знаходимо чимало спільного. А паралельно — і це теж неминуче — відбувається й розмивання усталених поглядів, заперечення традиційних підходів, застосування здобутків інших наук.

Усе це не тільки руйнує, а й збагачує уявлення про літературу, оновлює ракурси її дослідження. Але, скажімо, вищого тлотажу не сягнути, не опанувавши для початку "простого". Що й казати про ті випадки, коли за "вищий пілотаж" видаються закамурфльовані псевдонаковим туманом пурхання довкола об'єкта дослідження. Або так: музичні імпровізації неможливі без попереднього багаторічного студіювання класичних гам і підкорення клавіатури.

Літературознавство — одна з двох основних філологічних дисциплін. На відміну од **мовознавства**, яке розглядає *мову* в усіх її виявах та побутуванні, *літературна наука* вивчає насамперед особливості, закономірності й секрети *словесного мистецтва, художньої мови*. Відтак і наш курс міг би називатися "МИСТЕЦТВО СЛОВА: УВОДИНИ". Поки що мусимо лишатись при попередній назві, калькованій з німецької та російської ("Einführung in Literaturwissenschaft", "Введение в литературоведение"). Проте лишаємося й при сподіванні, що колись-таки цю інерцію вдасться подужати.

Між *літературо-* і *мовознавством* немає неперехідних кордонів, особливо у царині *стилістики*: коли *художня мова* включає в себе *публіцистичну, наукову, ділову, діалектну* тощо,

— ці функціональні стилі загальнонаціональної мови стають об'єктами і літературознавчого розгляду, — але саме з погляду їх ролі та функцій у мистецьких текстах.

Щільна взаємодія поєднує літературознавство з фольклористикою, театро- та кінознавством, іншими розгалуженнями сучасного мистецтвознавства. А також — із естетикою (її трактують і як синонімічну назву мистецтвознавства), психологією, філософією, етнологією, історією, соціологією, етикою... Навіть, здавалося б, досить віддалені сфери людського знання, як-от математика і кібернетика, стають нині не тільки дотичними, а й взаємпроникними з філологією: машинний переклад, комп'ютерний сервіс (довідковий матеріал, лексичне, стилістичне програмування тощо — аж до експериментального складання віршів за допомогою ЕОМ).

Поставши в синкретичному (нерозмежованому) вигляді поруч із філософією, театрознавством, іншими науками та видами мистецтва, літературознавство, спеціалізуючись і самозаглиблюючись, водночас розвивається і в напрямі взаємозближення, синтезу наук і мистецтв у процесі осягнення, естетичного переживання людиною цілісності буття, безперервного шукання істини, творення нової дійсності.

Ви вже звернули увагу на схему "мисленно-чуттєвого дерева". Так авторові уявляється проростання космічного слова-логоса в земне буття. Чому саме дерево слугувало прообразом схеми? Можливо, тому, що з цим символом пов'язана чи на найдавніша міфопоетична картина світу¹, а також старозаповітна оповідь про дерево пізнання та дерево життя. Дерево — антипод реакції розщеплення. Воно синтезує — соки, повітря, проміння, здійснює і втілює перетворення хімічних речовин у біологічні, неживих — у живі. Образ, навіть схема дерева завдяки своїй універсальній простоті містить чимало підказок для осягнення найзагальніших закономірностей світобудови; це ідеальна модель динамічних процесів (по вертикалі) й водночас усталеної структури (по горизонталі)². Пам'ятаємо, звичайно, афоризм, вкладений Гете-поетом у вуста Мефістофеля: "Теорія завжди, мій друже, сіра, // А дерево життя — золоте" (переклад М.Лукаша). Але пам'ятаємо й те, що Гете-теоретик вважав за можливе будь-які найскладніші абстрактні поняття трансформувати у візуальні схеми.

Усе на "мисленно-чуттєвому дереві" постало зі спільного коріння людського сприйняття-переживання-усвідомлення-творення світу. І подальше розгалуження, спеціалізація люд-

¹ Див.: Голан А. Миф и символ. — М., 1994. — С. 156—159.

² Див.: Мелетинський Е. Поэтика мифа. — М., 1995. — С. 212—217.

ських знань, умінь, мистецтв, вірувань не скасовує спільного коріння, яке живить ноосферну планетарну крону. Іншими словами, *людина цілісна* як феномен космічний і земний сполучає в собі всю сукупність витвореного нею в єдності з природою і космосом духовного та матеріального, емоційного й мислительного розмаїття.

У вітчизняному **літературознавстві** традиційно виділяють три основні дисципліни — *історію літератури*, *теорію літератури* і *літературну критику*. На Заході сюди відносять ще й *компаративістику* (або порівняльне літературознавство), і *текстологію*.

Історія літератури вивчає літературні явища, події, факти, імена з погляду їх руху в часі й просторі. "Чистого" історика літератури має цікавити насамперед *літературний процес*: фіксація творів, подій, письменників, літературних угруповань, шкіл, напрямів, течій... Однак на практиці такого майже не буває, як не буває *історії літератури* в її "чистому" вигляді. Адже осмислення *літературного процесу* неможливе без узагальнень, висновків, порівнянь, спроб вивести певні закономірності тощо. А це вже — основні функції іншої гілки *літературознавства* — **теорії літератури**. Вона узагальнює історико-літературні факти, осмислює закономірності й особливості народження, розвитку, завмирання художніх явищ, себто досліджує той-таки *літературний процес* у плані концептуальному, структурному, методологічному. Для цього їй потрібно оперувати якомога ширшими даними з літератур різних епох і народів, концентруючись довкола питомого *художнього слова*. **Літературна критика** поціновує, аналізує новонароджувані мистецькі явища, виконує щодо них прогностичну функцію, а також роль кваліфікованого посередника між письменником і читачем. *Критик* в ідеалі має бути водночас *істориком*, *теоретиком* літератури, *компаративістом*, мати добрий *естетичний* смак, бо ж працює в "гарячому цеху" художнього новотворення, в якому беруть участь живі люди зі своїми характерами, вподобаннями, амбіціями, творчими принципами, позалітературними зв'язками, — і все це не повинне позначатись на об'єктивності критичних суджень. Зі свого боку, *історики* й *теоретики* літератури активно послуговуються здобутками поточної *критики*. Іноді терміном *критика* позначають *літературознавство* загалом, часом у ролі загального терміна виступає й *теорія літератури* (в обох випадках це не сприяє дотриманню термінологічної чіткості).

Так само пов'язана з названими розгалуженнями літературознавства і **компаративістика** (або *порівняльне* чи навіть *порівняльно-історичне літературознавство*). У визначенні цієї дисципліни також немає ще достатньої чіткості. Іноді розрізняють *компаративістику* і *компаративізм* (від лат. *comparativus* - *порівняльний*). Причому у вузькому розумінні *компаративізм* означає початковий етап у розвитку *порівняльного літературознавства*, коли переважало емпіричне зіставлення окремих літературних фактів і явищ. Що ж до *порівняльного* (чи *порівняльно-історичного*) *літературознавства* у сучасному його розумінні, то воно є не "розділом історії літератури", як можна прочитати в багатьох словниках, а розгалуженням *літературознавства* як такого, оскільки послуговується і *теоретико-літературними*, й *історико-літературними* й усіма іншими знаннями, які допомагають вивчати подібності й відмінності, взаємозв'язки і взаємодії, впливи і відштовхування літератур у світовому контексті (та окремих культурно-історичних епох і регіонів) і виводити на цій основі найзагальніші закономірності літературного процесу, *типологічні*, *контактні*, *історичні* та інші аналогії тощо. Тож у цьому широкому розумінні доцільніше, очевидно, зупинитися на міжнародному терміні *компаративістика*. До її послуг, своєю чергою, вдаються *історики*, *теоретики*, *критики*, а також *текстологи*, *джерелознавці*, *палеографи*, представники інших літературознавчих дисциплін.

У цьому підручнику ми ширше матимемо справу з питаннями *теоретико-літературними* (перші три розділи), а також *історико- й порівняльно-літературознавчими* (третій і четвертий розділи). Зразки *літературної критики* можна знайти в періодиці (є також спеціальна дисципліна — **теорія літературної критики**).

Тут обмежимося стислими характеристиками (подекуди ілюстрованими) інших літературознавчих та дотичних до нашого предмета дисциплін.

Бібліографія *художньої літератури* і *літературознавства* опрацьовує публікації, що стосуються цих *сфер мистецтва й науки*: реєструє, складає списки та покажчики (алфавітні, тематичні, персональні тощо), незрідка супроводжуючи їх короткими анотаціями. Бібліографічними даними користуються у відповідних відділах, каталогах бібліотек; будь-яка наукова робота починається з опрацювання *бібліографії*, а часто

й завершується наведенням відповідно оформленого списку літератури з розглянутого питання. Банк бібліографічних даних витворює інформативну мобільність науки і нації загалом.

Літературознавче джерелознавство вивчає джерела історії і теорії літератури, способи їх пошуку, систематизації та використання. Такими джерелами є *тексти* літературних творів (од чернеток — до різних варіантів і редакцій), листування письменника, щоденники, нотатники, особисті бібліотеки, цензурні матеріали, спогади сучасників тощо. Тому *джерелознавство* охоплює й *літературознавчі бібліотеко-, архівно- та музеєзнавство*. Одне із завдань *джерелознавства* — пошук і виявлення необхідних для того чи того дослідження джерел: а) рукописних оригіналів і друкованих текстів, б) посібників (статей і книжок про життя і творчість письменників, бібліографічних покажчиків тощо). Теорія пошуку таких джерел називається *евристикою* (від гр. єіріанш — *відищукою, відкриваю*; згадаймо Архімедове "Еврика!"). *Літературознавча евристика** встановлює авторство, адресата листа, дату, розкриває літературні *містифікації, локалізації* (прив'язку подій, що відбуваються в художньому творі, до певної реальної місцевості), встановлює *прототипів* тощо.

Палеографія (від гр.** *παλαιός*, — *давній* і *γράφω* — *пишу*) виникла в XVII ст. на межі історії та філології у зв'язку з потребою визначати справжність писемних історичних пам'яток і відрізнити їх од підробок. На основі вивчення датованих і локалізованих документів шляхом порівняння матеріалу, на якому написана пам'ятка, її зовнішнього вигляду, прикрас, особливостей письма тощо виводиться *атрибуція* недатованих і нелокалізованих пам'яток, після чого вони дістають своєрідні "паспортні дані". Майже синонімічне значення має термін **археографія** (ἀρχαίολογία — *давній*). *Археографи* розробляють теорію, методикку публікації пам'яток писемності та стародруків, готують їх до видання, розшифровують, атрибутовують.

Герменевтика — наука витлумачення текстів, вироблення принципів їх інтерпретації. Походження терміна пов'язу-

* Не слід плутати з *евристикою* в кібернетиці, що досліджує природу творчого мислення на базі структурної лінгвістики, теорії інформації, теорії штучного інтелекту. Ця дисципліна прагне розкрити "механізм" народження творчих відкриттів і прищепити його машинам.

** Далі подаємо грецькі слова без позначки "гр."

ють з ім'ям Гермеса (єрцг^єию - тлумачу, коментую, пояснюю), котрий передає смертним звістки богів. Спочатку трактувала віщування оракулів, пророцтва, священні тексти, згодом - юридичні закони та класичних поетів; своїм сучасним існуванням завдячує працям німецького вченого ФД.Шлейєрмахера (1768—1834). За його концепцією, витлумачити текст означає повторити акт творчості митця, причому завдання *герменевтики* — зрозуміти генія більше, ніж він розумів сам себе в момент творчості. Для цього необхідний "зв'язок душевого життя", своєрідний унісон між "частиною" і "цілим". Це, звичайно, не страхує від суб'єктивних витлумачень. Тому, дошукуючись гарантій наукової об'єктивності гуманітарних дисциплін, послідовник Шлейєрмахера ВДільтей (1833—1911) уводить поняття "духовного історичного світу", в якому різні індивідуальності відкриті одна одній, а окремі твори набувають завдяки цьому загальнозрозумілого сенсу.

Сучасна *герменевтика* має в своєму розпорядженні найрізноманітніші методи витлумачень, зокрема *психоаналітичний, феноменологічний, соціологічний, екзистенціалістський, семіотичний, структуральний і постструктуральний* тощо. Традиційно центральною для *герменевтики* є *проблема адекватного трактування текстів*. Так, ми зовсім по-іншому сприймаємо, приміром, давньоіндійську "Панчатантру", Шевченків "Кобзар", ба навіть значно ближче — романи О.Гончара, новели Гр.Пютюнника, аніж це було в час їх появи. Є цілий спектр дуже відмінних одна від одної концепцій розв'язання цієї проблеми — аж до обстоювання діаметрально протилежних позицій! З одного боку, стверджується необхідність максимальної достеменної реконструкції стилю, емоційно-мислительної атмосфери доби, недопустимості привнесення проблематики сучасності, особистих смаків та уявлень тлумача тощо. З другого боку, цілком правомірним вважається активний вияв індивідуальності тлумача. Кожен із цих підходів має свої вади і переваги, до того ж залежить від багатьох чинників (методики, психічного стану, рівня фахової підготовки інтерпретатора, загальної інтелектуально-емоційної атмосфери, конкретного часу та простору тощо).

•Докладніше див.: Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /Упор. М.Зубрицької при співпраці Л. Онишкевич та І Фізера — Львів, 1996. Розділ "Літературна герменевтика (статті М.Гандеппера, Г.-Г.Гадамера, П.Рікера, дискусія Г.-Г.Гадамера і Ж.Дерріди).

Проілюструвати ці положення можна на прикладах інтерпретацій практично всіх найвизначніших творів. Обмежимося одним і нібито добре відомим — "Енеїдою" І.Котляревського. Будучи "перелицьованим" Вергілієвою епопеєю, цей твір насправді подавав колоритну, побудовану на глибоких національних традиціях сміхової культури картину буття українського народу, підтримував упевненість у його витривалості, невичерпаності життєвих ресурсів. І сприйняття "Енеїди" в тій історичній ситуації, за тодішнього стану української літературно-критичної думки, коливалося — від невизнання, звинувачень у неоригінальності до захоплення, зливи наслідувань ("котляревщина"). П.Куліш, М.Максимович, М.Дашкевич, І.Франко, М.Сумцов — кожен із цих дослідників знаходив нові нюанси у витлумаченні твору¹.

У 80-ті роки ХХ ст. "Енеїда" дістала друге дихання на сцені Академічного українського драматичного театру ім. І.Франка. І була це вже "бурлеск-опера", вельми осучаснена в дусі рок-шоу, але саме завдяки цьому глядач дістав змогу на адаптованому для нього рівні сприйняття глибше зануритися в "духовний історичний світ" предків. Інсценізація твору — то вже не герменевтика, а переведення його у виміри споріднених мистецтв; проте спирається таке переведення саме на можливість найрізноманітнішого сучасного витлумачення "звісток богів", зокрема зведення класиків з літературного Олімпу до рівня живого, нехрестоматійного сприйняття.

Ще одна з допоміжних (чи дотичних до літературознавства) дисциплін — **психологія творчості**, а вужче — **психологія літературної творчості**. Вона вивчає психологічні закономірності та особливості творення письменником художнього тексту (від задуму до завершення), спираючись на методологічні принципи не тільки власне *психології*, а й *літературознавства*, *естетики* та інших суміжних наук. Натхнення, фантазія, творчі імпульси, обдаровання, їхня психологічна природа та вияв у різних типах мислення-відчуття (а відтак — і художнього бачення та його текстуальної реалізації), — ці та багато інших питань перебувають у полі зору *психології творчості*.

Трохи ширше про психологічні аспекти художнього осягнення і творення йтиметься в першому та четвертому розділах підручника. Тут лише зазначимо, що двоїсте трактування природи творчого акту, сягаючи античних часів, проходить крізь усю історію *літературознавства*. З одного боку — святе натхнення, божевілля, манія, осяння, інтуїція, дослухання горішнього голосу, потойбічної ідеї; з другого — усвідомлене, продумане, зумовлене особливостями реальної дійсності втілення системи творчих принципів. Важливими віхами в

¹Див.: Яценко М.Т. *Іван Котляревський//Котляревський І. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи.* — К., 1982. С.22—23.

розвитку тих і тих поглядів були праці Платона, Аристотеля, Д.Дідро, Г.Е.Лессінга, Й.-Г.Гердера, матеріалістичних естетиків 40—60-х років XIX ст., класиків німецької ідеалістичної філософії І.Канта, Ф.Шеллнга, Г.Гегеля; "невропатичні" концепції Ч.Лобмброзо і М.Нордау, теорія психоаналізу З.Фрейда; дослідження О.Потебні, І.Франка, Д.Овсянико-Куликовського, Л.Виготського та ін.

Названі вище **поетика** і **стилістика** є частинами **теорії літератури**. А в розширеному тлумаченні **поетика** взагалі збігається з **теорією літератури**, і тоді **стилістику** вважають частиною **поетики**. Є також тлумачення **поетики** саме як **літературознавчої стилістики** (на відміну од **мовознавчої**). З цими розділами **літературознавства** докладніше познайомимося далі. Що ж до **текстології**, яка не вписується нині в традиційний поділ на основні й допоміжні літературознавчі дисципліни, то сталося це тому, що на Заході і в нас вона досі мала ледь не протилежні тлумачення. Там — це фундаментальна дисципліна, яка завдячує своїм буттям насамперед **семіології**, **герменевтиці** та культурологічному **структуралізму**, з їх універсалізованим розумінням **тексту як знакової системи**, що входить загалом у "текстуру" світу. Тут - справді, багато в чому допоміжна галузь **літературознавства**, що досліджує **тексти художніх творів** з метою їх критичної перевірки, очищення від чужорідних (наприклад, цензурних) нашарувань і видання в супроводі коментарів та науково-довідкового апарату.

Текстологія в **традиційному розумінні** вивчає історію **тексту** та його варіантів, джерел, датує, атрибує (визначає авторство, якщо воно втрачене), встановлює так званий **канонічний текст** — себто, основний, вивірений, — готує всебічно опрацьовані академічні видання творів. Нині й вона виходить за межі суто прикладні, **едичійні**, узагальнює принципи і методи дослідження літературних джерел, простежує зв'язок **тексту** з історико-літературним та культурно-історичним **контекстом**, враховує всі зміни **тексту** досліджуваного **твору**, зважає на інші **твори** того ж автора та інших письменників, що постали за подібних умов, взаємовпливи естетичних концепцій тощо.

Основні поняття **текстології** вироблялися, починаючи з античності, від виправлення **текстів** Гомера, інших авторів, од критичного вивчення Біблії, рукописних, а згодом і друкованих пам'яток культури.

В нашу літературу повернулось багато імен — репресованих, замовчуваних, напівзабутих письменників. Їх тексти зазнавали найрізно-

манітніших спотворень, перекручень, мають вельми драматичну історію. Добре, коли самі автори можуть допомагати *текстологам* у впорядкуванні та вивіренні творів. Навіть коли вони видавалися за кордоном, як-от збірки Ігоря Калинця "Невольничча муза" (Балтимор-Торонто, 1991), "Пробуджена муза" (Варшава, 1991), то й тоді не застраховані від недоглядів, здатних заподіяти текстові (надто ж поетичному) непоправної шкоди. Ось один з віршів "Пробудженої музи":

моя кохана я так	так відновлюють
пекельно	ікони
виборював	моя кохана
первоздане роками	
поспіль	та коли серце
	<u>пойметься</u> вогнем
проступав образ	як дерев'яна церковця
міліметр за міліметром	то ніколи вже
із-під фальшивого	з попелу
золотого покрову	Богородиця
	не повстане

Серед багатьох асоціацій, які викликає цей *верлібр* (звернення ліричного героя до музи, вітчизни, коханої, Богородиці), в нашому *контексті* можлива й така *інтерпретація*: уподібнення роботи *текстолога* до праці реставратора в пошуках справжнього, первозданого *образу*. Ясна річ, що цей *образ* саме *проступав* із-під оздоб і марнот, а не бадьоро "простував", як набрано у виданні. Головне в цій "реставраційній роботі" — не втратити чутливого до фальшу серця. А той фальш може виявитися часом лишень в одному штриху, мазку, літері (як-от у цьому вірші — набрано "пойметься"). Втратиш чутливість — і *пойметься* (займеться) серце всепожираючим вогнем глухоти до Слова, *образу*, духу твору.

На жаль, далеко не завжди буває так, що в *текстологічній* роботі допомагає сам автор (як сталося в даному разі). Василь Стус, наприклад, передаючи свої тексти на волю, часто потім їх ще доопрацьовував або, тримаючи в пам'яті, писав інші варіанти, кожен з яких має самостійну художню вартість. Для видавців це створює додаткові труднощі. Так, збірка "Палімпсести" вийшла 1986 р. за кордоном і 1992 р. в Україні (у складі книжки "Вікна в позапростір"). По-іншому звучать окремі *слова*, *рядки*, *строфи*. Досить порівняти останній вірш закордонного видання — "На вістрі уважного листя..." — і вірш у "Вікнах..." під номером 121 ("На вітрі палає осика..."). Виявляється, перший, що налічує 15 рядків, є лише завершальним фрагментом другого (52 рядки). Упорядники вітчизняного видання скопіювали рукописну книжку, яку поет подарував синові з відповідною нумерацією творів. Є й інші рукописні варіанти, багато в чому відмінні, проте художньо рівновартісні.

Син, здобувши філологічну освіту, успадкував, у прямому й переносному розумінні, батькові *тексти*, опрацьовує й видає їх разом з

іншими науковцями. І таке продовження теж можна вважати винятково сприятливим для *текстологічної* роботи, хоча й тут не обходиться без казусів. Так, у другій книзі першого тому "Творів..." В.Стуса опинилося кілька приписаних йому віршів і фрагментів М.Вінграновського, а вірш "Закошичила, заспівала..." (Т.1. — Кн.1. — С.143) належить С.Маланюкові.

Інша ситуація, наприклад, зі спадщиною В.Симоненка. Хоча його твори й видавали в Україні, однак, починаючи з посмертної збірки "Земне тяжіння" (1964) — у вельми підретушованому вигляді, як "відсіч" закордонному виданню. Скорочували найгостріші *строфи*, цілі *вірші*, змінювали *заголовки*, окремі *ключові образи, слова*... Так, у *сонеті* "Чари ночі" вилучено третю *строфу*: "Там заплітає життя тенета, // Там люди б'ються з останніх сил, // Там так знадливо звучать монети // І рве легені отруйний пил". Внаслідок цього "провисли" і незаримовані, й немотивовані два завершальні рядки: "Там гинуть вчені, митці, поети // Але... й виходять вони звідтіль". У *вірші* "О земле з переораним чолом..." початковий рукописний варіант *рядка* "І радосте безрадїсна моя!" перетворився в друці на "Комуністична радосте моя!". *Епітет* "комуністична" зустрічається в іншому, вже пародійному вірші Симоненка¹, тож не виключено, що й це могла бути самоцензурна правка автора в машинописі (оскільки в рукописі її нема) — з метою збереження твору в цілому.

Тут ідеться про таке поняття в *текстології*, як *авторська творча воля*, що впливає з усієї сукупності написаного автором та виданого з його відома і згоди. Іноді вона може не збігатися з *останньою волею автора*. Це буває тоді, коли автор, переробляючи свої відомі речі, погіршує їх під впливом депресії, старості, хвороби тощо. Видаючи його твори, текстологи, якщо й ураховують таку *останню волю*, то переважно в тих розділах академічних видань, де публікуються інші редакції, варіанти, чернетки.

Важливу роль у визначенні *творчої волі автора* відіграють також *листи, автографи, спогади* рідних і друзів, *щоденники*, — все це дає змогу глибше проникати в атмосферу доби, *психологію творчості*, співпереживати муки й радощі народження слова, осягати динаміку цього процесу. Приміром, написаний нібито напрочуд легко, на єдиному подиху, *вірш* Симоненка "Лебеді материнства" у переданому матер'ю до Державного музею літератури рукописному зошиті зберігає сліди напруженої роботи над *строфами*, що згодом стануть пісенними. Є, наприклад, інтимні відгалуження від основної *теми*, що не увійшли до остаточного *тексту* ("Можна вибрать собі долю, дівчину кохану // І носити її у серці, мов солодку рану..."; "Прилітайте до колиски, лебеді

¹ Див.: Ткаченко А. Визрівання таланту: Студентські вірші Василя Симоненка // Слово і час [далі СіЧ]. - 1995. — №1. - С.29.

Докладніше про текстологічні проблеми, пов'язані з творчістю Симоненка, див., зокрема: Симоненко В. Берег чекань / Вибір і комент. І.Кошелівця. 2-е вид., доп. — Мюнхен, 1973; Ткаченко А. Чорно-білі світлиці доби // СіЧ. — 1992. — №4. Принагідно виправляю прикру помилку на с.21: вірш "Сідоглавому" належить І.Франкові.

рожеві, // Заспівайте пісню-мрію сину Василеві"). Є й не зовсім вдалі у цьому *контексті*, хоч і вельми актуальні для автора гумористичні нотки: "Ой росте у тебе // Дуже син хороший // Буде в нього щастя // І не буде грошей". Відчувши, що ці *рядки* "здешевлюють" загальний *пафос* твору, поет густо їх закреслює, а збоку навкоси рішуче приписує: "На металолом!", — ніби спеціально для того, аби в нас не закрався сумнів, чи то не хтось інший так розпорядився з непроханою "злобою дня". Не одразу було знайдено і найкращі варіанти нині хрестоматійно відомих *строф*. Ось проміжні ступені: "Будуть за тобою завжди крокувати // Очі материнські та батьківська хата"; "За тобою слідом будуть крокувати // Очі материнські й українська хата"... В остаточному варіанті — "За тобою завше будуть мандрувати // Очі материнські і білява хата" — досягнуто *милозвучності*, уникнуто натуралістичного "крокування" очей і хати, та й сама хата дістала зворушливо олюднений *епітет* — "білява". А разом витворено яскраво національний образ, набагато "тепліший", ніж просте називання "українська хата". Своєю чергою, це вплинуло на подальше розгортання поетичної думки. У первісному варіанті було: "І якщо впадеш ти на чужому полі, // Прийдуть із Полтави верби і тополі, // Стануть біля тебе, листом затріпочуть, // І навк закриють карі твої очі". В остаточному, себто, *канонічному* тепер *тексті* замість "із Полтави" стає "з України", замість "біля тебе" — "над тобою", "листом" — "лістям", а останній рядок замінюється цілком: "Тугою прощання душу залоскочуть". Так досягається вищий рівень художнього узагальнення, після якого вже завершальним акордом звучать підсумкові рядки, своєрідна "мораль", афористично сформульована *максима*:

Можна все на світі вибирати, сину,
Вибрати не можна тільки Батьківщину.

Бачимо, якої ваги набуває в *текстології* розрізнення авторського саморедагування, спрямованого на поліпшення тексту, і редакторського чи цензорського втручання або й самоцензури.

Певна річ, не обтяжене ідеологічним тиском чи перестраховальницькою психологією, допомагаюче редагування на *стильовому*, *лексичному*, *фонічному* рівнях відіграє неабияку роль в остаточному мистецькому ограненні, шліфуванні творів. Адже навіть генії, зазнавши стану найвищого натхнення й пророцтва і передавши цей стан у слові, потребують згодом уважного стороннього ока, часом навіть суперечки з прискіпливим читачем, і добре, коли від цього виграє літературний твір. У Шевченковому посланні "До Основ'яненка", за пропозицією П.Куліша, зроблено доречне виправлення фрази "На степі козачій" відповідно до українського чоловічого роду іменника — "На степу козачім". Написане під безпосереднім враженням од нарису Григорія Квітки "Головатий (Матеріал для истории Малороссии)", це послання спочатку містило й такі рядки:

Наш завзятий Головатий Не
вмре, не загине... От де,
люде, наше слава, Слава
України!

На думку П.Куліша, то було певним перебільшенням ролі цієї історичної особи, і він запропонував таку редакцію першого *рядка*: "Наша пісня, наша дума...". Повернувшись із заслання, Шевченко дав свій варіант: "Наша дума, славослови...". Однак, напевне, шд.впливом Куліша упорядник "Кобзаря" 1860 р. зупинився на редакції "Наша дума наша пісня..." (себто, в Кулішовому варіанті!, з огляду на Шевченків змінено порядок слів). У такому вигляді цей *текст* публікується й досі Щоправда, є в ньому, порівняно з авторською пропозицією, і певна слабінка: поставлені водноряд "дума" і "пісня зводять висловлену тут *художню ідею* до фольклорного замилювання, тоді як багато дослідників вважає, що поет мав на увазі самосвідомість народу, його думу як висловлюючися сучасним терміном, *менталітет*, як і думу про відродження колишньої слави. І в цьому *контексті* цілком умотивованою видається правка зрілого Шевченка: "Наша дума, славослови, //Не вмере, не загине...". Тим часом упорядники найновішого академічного видання творів не наважилися ввести її до *основного тексту*, хоч і вельми докладно подали в *коментарях* усі пов'язані з цим перипетії . Як видається, в полеміці довкола "славословів" найближчим до істини був Ю.Івакін, котрий стверджував, що ніяких випадів проти слов'янофілів чи, тим паче, "дворянсько-буржуазних націоналістів, лібералів тощо" звернення до славословів не містить: "...не виключено, що в своїй поетичній розмові з Квіткою про "славу України" саме його поет вважав одним із "славословів" і вжив це слово в позитивному значенні"². Погоджуючися, що "славословлення" тоді не мало негативного відтінку, а означало віддавання хвали, можна долучити сюди ще один нюанс: згадаймо, скільки в пізнього Шевченка звертань до Слова Власне, славословами, пророками Слова Божого на землі здавна почувалися видатні поети. І Шевченко, за всієї складності й своєрідності бунтівничих "стосунків" з Богом, не був тут винятком, надто ж ув останні роки життя (про що свідчать і його "подражання" пророкам). Цей приклад унаочнює щільний зв'язок *текстології* з *герменевтикою історією літератури, мовознавством, психологією творчості* та іншими дисциплінами і водночас закликає філологів-"славословів уважно вчитуватися в класику, де поставлено ще далеко не всі крапки над усіма "і", вслухатися в її адекватне своїй добі та теперішнє звучання Приміром, у наведених рядках навряд чи варто віддавати перевагу Кулішовому "люди" перед Шевченковим "люде", бо останнє утворене від збірного "люд".

З-поміж інших дотичних до *літературознавства* наук слід назвати й **перекладознавство** - складову водночас і *компаративістики*, і *мовознавства*, пов'язану з теорією та практикою перекладацької справи. Ця наука осмислює закономір-

¹ Див.: Шевченко Т. Повне збр.тв.: У 12 т. - Т.1,—К., 1989. -С.52-54; 316-320; 434-437.

² Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця. — К., 1986. — С177.

ності *художнього перекладу*, складники перекладацької майстерності, проблеми *адекватності перекладу* з однієї мови на іншу, його відповідності образному ладу, всій мистецькій структурі оригіналу та окремим її компонентам (на рівні *мовно-стилічному, метафоричному* тощо).

Поряд із *загальною теорією перекладу* існують *окремі*, які вивчають особливості трансформації художніх текстів засобами двох конкретних мов (як споріднених, так і віддалених).

Однією з основних проблем *перекладознавства* є проблема принципової можливості чи неможливості *адекватного художнього перекладу*. Цілий спектр підходів до неї у своїх крайніх виявах відбиває протилежні позиції. Так званий *перекладацький песимізм* виходить із того, що акт мистецької творчості — неповторний і раціонально не пояснений, до того ж і слова, тим паче їх комбінації в різних мовах, не можуть бути абсолютно тотожними. І навпаки, *перекладацький оптимізм* будується на ствердженні певної *типологічної* подібності *психології творчості* та можливості перекодування однієї *знакової системи* в іншу. Можливі чи навіть неминучі втрати на будь-якому системному рівні мають бути відшкодовані в іншому місці за допомогою додаткових образних засобів мови перекладу (так звана *перекладацька компенсація*). В ідеалі перекладач повинен досконало знати, крім рідної, мову й культуру народу, літературу якого опрацьовує, бути конгеніальним авторові оригіналу, творити не тільки в раціональному, а й в емоційному регістрі, з повною духовною самовіддачею.

Уявлення про *художній переклад*, критерії вимог до нього постійно розвиваються: те, що колись вважали *перекладом*, тепер називають чи то *переспівом*, чи *перекладенням* (рос. — *переложение*), чи однією з інших *форм міжлітературної взаємодії*. А їх, цих форм, чимало: *наслідування, творчість за мотивами, стилізація, травестія, адаптація, трансплантація, запозичення, переробка, цитація, образна аналогія, ремінісценція*... їх змішування іноді й призводить до довільних трактувань ступеня перекладацької свободи.

Певним самовиправданням для прихильників досить вільного поводження з *оригіналом* у їх полеміці проти "буквалістів" часто-густо слугує жартівливий афоризм Генріха Гайне: "Переклад, мов жінка: якщо гарна, то невірна, якщо вірна, то негарна". У російському варіанті гра словом "верный" (у значеннях — *адекватний, достеменний* і — з інтимної сфери — *незрадливий*) схоплюється виразніше; а в нас, хоча

словники й подають "вірний" у значенні "точний", "правильний", усе ж таки переважає первинна основа слова "віра". Але й росіяни не досягають повної відповідності, оскільки німецьке *die Übersetzung* (*переклад*) — жіночого роду (буквально — *пересадка*). Тобто, в оригіналі словогра ще виразніша ("Пересадка, мов жінка..."). Навіть на цьому прикладі видно, як непросто, та, власне, і неможливо досягти абсолютної відповідності "копії" *оригіналові*. Тим паче, коли "копіювальник" — творча людина, котрій нелегко приборкувати політ власної фантазії. Як-от і щодо наведеного *афоризму*. Адже його можна продовжити так: "Але ж на те ти і мужчина: зроби, щоб гарна стала й вірна". Справді, на те й перекладач, аби надолужувати неминучі втрати, досягаючи недосяжного ідеалу в гармонійному перевтіленні "духу" і "букви" *оригіналу*.

Проілюструвати ці положення допоможе *порівняльний аналіз* (а це — одна з функцій *перекладознавства* як підрозділу *компаративістики*) різномовних трансформацій одного *вірша*. Через гостре особисте переживання автора, причетного до драматичної колізії перевтілень, заглиблюємося в ті ж такі проблеми:

Є шось святотатницьке в перекладі.
Ну переклади троянду — матіолою.
Граціозність Венери — Попелюшкою голою.
Запахів несумісність — вся в перекраді!

Перекласти, перевезти, перести.
Перевести славу за мізинок слова?!
Перекласти, щоб не переклясти! Ну, а віртуозні жести?
Ну, а фібри словошлюбів — золота ж основа,

Вся посічена інакшістю чужого подиху. Подих — хай чудесен, хай на диво дивнословен. Кожне слово славне, славне аж до подвигу... Контрабасе, шепіт скрипки поклади мені болиголовом!

Так. Інакше ж неможливо. Як же мені губи в губи, Як же мені сонце в сонце — тільки в словонебі відшукати. Щоб в мені чужі своїми запеклися люті згуби, Щоб в цыкуту не стрибали з божевілля всі цикади.

Так. Хай так. Чи тільки варіація Іншомовна, чи й твоя тонка сейсмічність, Ходить у словах моїх, неначе в бранцях, І волає, і волає про катастрофічність.

Спроби слово в інше слово вбгати —
Ой кричить, твоє й моє, ми ж близнюки, ми ж парні...

Ні! Не буду більш переклад хижо ганити —
Сам я з тої ж словобуцегарні.

Сам спішу до Лорки! Навіжено сам я — до Неруди!
Віддаюсь, як проклятий, твоєму ямбу і хорею... Але
що це, що? О, як судомить нагло груди. А, це ти! Ну
що ж — переклади мене...

Стрілай мене — зорею...

(І. Драч, "Розмова з другом-перекладачем")

Глибоке проникнення в образний лад *оригіналу* дало змогу білоруському перекладачеві Ригору Барадуліну або зберігати авторську словогру ("перакладзе" — "перакрадзе"), або компенсувати її власними рівновартісними художніми знахідками ("Перавесці славу за панюшку слова?"; "Мур нанова перакласці! Захаваць падтэкст у тэксце!"; "Бо і сам жа я з тае словакатоуні..."; "Яма ямба мне твайго — турмой сырою...").

Подібним шляхом пішов і польський перекладач Флоріан Неуважний. Хоч, мабуть, не без впливу примхливої пані рими, він посоромився "оголити" Попелюшку, а тільки "роззув" її, зробивши "Korciuszkіem bosum". Тоді як саме "гола" Попелюшка (що неприродно для цього казкового створіння Ш.Перро) підкреслює — більш матеріально, болоче, тілесно, в прямому розумінні й водночас умовно-асоціативно — певну протиприродність перелицьовування реалій культури.

Перекладач *вірша* на російську мову В.Шацков значно спрямив *поліфонічну* структуру, багатопланову, багатопарову *тропіку*, перевів схвильовану не-завжди-логічність *оригіналу* в річище поміркованої, послідовної, "правильної" оповіді:

О, как же слову-солнцу отыскать В стихии
языка подобие прямое, Чтоб чудом двух
светил не испугать Под небом слов все
подлинно живое?!

Справді, варто було з'явитися "чуду двух светил", як підтвердилися побоювання автора *оригіналу*: всі цикади пострибали в цикуту, лишилося від них тільки абстрактне "все подлинно живое". Тоді як автор *оригіналу* ще ремствує, бентежно шукає, сумнівається ("Чи тільки варіація//Іншомовна, чи й твоя тонка сейсмічність//Ходить у словах моїх..."), перекладачеві вже все ясно: "В оковах строк страдает и твое// Сейсмически-чувствительное сердце//Из плена вариаций нам вдвоём// Как ни старайся, никуда не деться!". Втрачено й експресивний *образ* "Сам я з тої ж словобуцегарні", тобто, довічний в'язень, мученик слова. А є ж відповідне розмовне "каталажка". Отож можливим був і такий "словошлюб", як "словокаталажка". Спрага освоєння нових поетичних світів жене автора ("Сам спішу до Лорки! Навіжено сам я — до Нерудну/Віддаюсь, як проклятий, твоєму ямбу і хорею..."). Натомість маємо не перекладацьку *компенсацію*, а щось протилежне: "Ведь я и сам не прочь от перевода...". А далі — взагалі якесь самохвальство: "Неруду, Лорку сам переводил// Срывался з рифм, как с бурных водопадов...". Справді, наступну риму "водопадов — звездопадом" не назвеш вдалою:

Ах, это ты! Ну что ж, переводы —
стреляй в меня
слепящим звездопадом.

Ніби й сліпуче, красиво, проте руйнується образ: "звездопад" на те й "пад" аби падати самотужки; ним не "вистрелиш". У білоруському та польському перекладах збережено і зорю, і всі інші *ключові образи оригіналу*. Адже саме тут відбувається розв'язка; хоч автор ' не здається до кінця. Він не приборканий: "стріляй мене", але - "зорею", тобто - тим-таки другим світилом, що дорівнює першому, *оригіналові*. І в цьому — весь драматизм *перекладацького оптимізму*.

Донедавна твори літератур колишнього Союзу потрапляли за кордон переважно через посередника - російський переклад. Серед них, наприклад і виконаний Петером Кірхнером німецький підрядник: "Неруду Лорку я сам перекладав..." і т.д. - аж до "бурхливих водоспадів" ("tosenden Wasserfällen"). Спрацював ефект "зіпсованого телефону" Ясно, що в таких випадках краще обходитися без посередників. Хоча на певних етапах *міжлітературної взаємодії переклад-посередник* буває явищем неминучим і навіть відіграє позитивну роль, заохочуючи звертатися безпосередньо до *оригіналів*.

Далеко не всі проблеми *перекладознавства* тут розкрито чи бодай порушено. Та навіть побіжний погляд на цю сферу *філології* переконує, якою цікавою, потрібною і своєрідною вона є і яку важливу роль відіграє у світовому *літературному процесі*.

Завершуємо на цьому стисле ознайомлення з основними, допоміжними та дотичними до *літературознавства* дисциплінами а відтак - і вводи до курсу. Складається він із чотирьох розділів. Виокремлення розділу "Література як система" а в ньому підрозділу "Проблеми генології" продиктоване пошуковим характером пропонованого *системно-структурного* підходу в поєднанні з прагненням зберегти наступність із традиційним *родо-видо-жанровим* поділом *літератури*. А оскільки традиційний поділ увіходить до літературних *поетик*, то другий і третій розділи можна вважати взаємодоповнювальними під спільним "дахом" *макропоетики*. Четвертий розділ є спробою найзагальнішого теоретичного осмислення *літературного процесу*, що конкретизуватиметься в курсах *історії й теорії літератури*.

Відомості з *історії літературознавства*, у міру їх потреби, вкраплено у виклад окремих тем. Як видається, такий робочий підхід допоможе щільніше пов'язати розвиток *теоретико-літературної думки з літературним процесом* загалом, а також зменшити обсяг схоластичного запам'ятовування та перекинути місток до подальшого розширення знань. У мірі змоги уникаємо цим і взаємодублювання з курсами *теорії літератури та літературознавчої історіографії*¹.

¹ Див. Насенко М.К. *Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції*. - К., 1997; Пахаренко В. *Нарис української поетики: (до нових підходів у вивченні літератури)*// *Укр. мова та літ.* - 1997. - № 29-32.

Розділ перший

МИСТЕЦТВО СЛОВА

Λ Λ 0 Υ Λ ρ Γ Λ
w
«V4.

ФЕНОМЕН МИСТЕЦТВА

Повертаючись до схеми "мисленно-чуттєвого дерева", розглядаємо *філологію* як своєрідне відгалуження *мистецтвознавства*, котре, своєю чергою, є однією з *гуманітарно-суспільних наук*. Останні разом з природничими входять до загальнішого поняття *науки* як такої. Це одне з трьох основних розгалужень дерева. **Наука** чи не найбільше пов'язується зі сферою людського "раціо", *розумово-понятійного* пізнання світу, тоді як **віра** - з *інтуїцією, мораллю*, трансформованими у різновиди релігійних учень, а **мистецтво** - з *образно-емоційними та ігровими* виявами творчості. Певна річ, між цими трьома видами *культури й духовності* немає такого різкого розмежування, адже виростають вони зі спільного "стовбура" емоційно-мислительного осягнення, переживання, творення світу.

Щодо *науки*, то її виразна диференціація окреслюється лише в XIX ст. Скажімо, "наука наук" *філософія* у давнину включала в себе всі математичні, природничі та деякі з гуманітарних дисциплін. Гомера, Сократа, Платона, Аристотеля однаковою мірою вважали як філософами, так і митцями. "Філософський камінь" шукали алхіміки, "філософським інструментом" називався перший термометр...

Не дивно, що й досі *літературознавство* відчуває ледь не найбільшу спорідненість із *філософією*, а не з *мистецтвознавством* чи бодай окремими його видами. Сюди ж сягають своїм корінням і вульгарно-соціологічні погляди на *літературу* як на одну з форм *суспільної свідомості* та відображення лише *видимої дійсності*. Абсолютизація цих поглядів дала в історії нашої літератури чимало сумних і навіть трагічних наслідків.

На Заході ж, навпаки, заходячи до феномена *мистецтва* з іншого боку — через *біологічні, психоаналітичні, міфопоетичні* та інші аспекти дослідження окремої людини, "колективного несвідомого" тощо, лишали в тіні чинники *соціологічні, історичні, політичні* та ін.

Сказане, звичайно, не означає, що "нам були зовсім недоступні "їхні" методи аналізу, а "їм" - "наші". Як побачимо далі, *міфопоетичні* та *психологічні* підходи до художньої творчості активно впроваджували такі видатні вітчизняні вчені,

як О.Потебня, І.Франко ще наприкінці минулого століття. Але внаслідок притлумлення їх поглядів офіційними панівними доктринами вони довго лишались на периферії наших *мистецтво-* та *літературознавчих* студій і тільки віднедавна здобули належне визнання.

З другого боку, скажімо, учень основоположника *психо-аналітичного* підходу до художньої творчості З.Фрейда, представник наступного покоління В.Франкл, досить слушно застерігає від вивищування однієї якоїсь сфери знань над іншими. Нині менш ніж будь-коли, вважає він, не можемо обійтися без фахівців, але "небезпека полягає зовсім не в спеціалізації як такій, та й не в нестачі універсалізації, а швидше в тій позірній тотальності, яку приписують своїм знанням так багато вчених... Тоді, коли це відбувається, наука перетворюється на ідеологію. Щодо, зокрема, наук про людину, то біологія перетворюється при цьому на біологізм, психологія — на психологізм і соціологія — на соціологізм..."¹.

Уявімо, що в кутку кімнати до стелі підвішено три геометричні фігури: *кулю*, *конус* і *циліндр*. Тепер спроєктуймо їх на підлогу. Що маємо? В усіх трьох випадках — *круг*. Далі спроєктуймо ті ж самі тіла (фігури) на стіну: *круг*, *трикутник*, *прямокутник*. Так В.Франкл ілюструє два закони *просторової онтології** : 1) неоднакові фізичні тіла, будучи спроєктованими з вищих (об'ємних) у нижчі (площинні) виміри, можуть давати однакове зображення; 2) одне й те ж саме тіло може давати в нижчих вимірах неоднакові зображення.

Що й казати про таке феноманально складне "тіло", як людина. "Проекція" її на будь-яку із "площин" — створених нею ж таки *наук* і *мистецтв*, інших видів діяльності — буде неповною, спрощеною, хоч деякі з її "граней" і відбиватиме. Так учень З.Фрейда, не відкидаючи, досить істотно обмежує претензії будь-якої з *наук* на "всю" людину. А отже, й претензії колишнього "їхнього" *психоаналізу*, *біологізму* і "нашого" *соціологізму*.

Ми ж говоримо про мистецтво як одну з "проекцій людини" і як складник духовної культури людства загалом. У своїх розмаїтих виявах воно теж "проектується" на нескінченну множинність "площин" людської суті, духу, чину: є і засобом ху-

¹ **Франкл В.** *Человек в поисках смысла.* — М., 1990. — С.46.

* *Онтологія* [ον(ο'ντολογ) — *сущє*] — вчення про першооснови буття, всього суцього. На думку ідеалістів, найзагальніші поняття буття досягаються за допомогою надчуттєвої і надраціональної інтуїції; матеріалісти вживають цей термін при витлумаченні тих явищ об'єктивної дійсності, що існують незалежно від свідомості.

дожнього осягнення й естетичного переживання світу, перетворення його за законами краси; і джерелом творення нової, естетично заряджені дійсності; і виявом ігрової сутності людини, її міфотворчої й загалом творчої енергії; і важливим посередником у так званих *сакральних* (освячувальних) *дійствах*, у *ритуалізації та карнавалізації* життя; і дійовим інструментом виховання й розбещення, мобілізації й деморалізації...

Ставимо три крапки, засвідчуючи цим неможливість дати універсальне і всебічне визначення *мистецтва*. Тим часом так званий здоровий глузд, аналітичне начало нашого "я" змушує доскіпуватися: що ж головне у наведених і ненаведених характеристиках, що було "спочатку". Такі собі "дитячі" запитання*. Намагаючись відповісти на них, мандруємо в глибину століть, до тих часів, коли відомі нам писемні джерела зафіксують появу слова, вживаного на означення цього феномена.

...Деся на середину V ст. до н.е. припадає розквіт класичної грецької *драми*, як і *живопису*, *скульптури*, *архітектури*, себто різновидів того, що згодом дістало узагальнену назву *мистецтва*. У цей же час особливо цінується робота майстра своєї справи — столяра ткача коваля. На означення їх діяльності існувало спільне поняття τ^απ- У "Прикутому Прометей" Есхіла при переліку найрізноманітніших *техне* названо і приготування їжі, і знахарство та ворожіння, і обробку заліза, міді, срібла, золота; у Платоновому "Софісті" - землеробство, виготовлення реманенту, догляд за тілом, полювання, математику, боротьбу, *хист* до наживи...

А поряд (наприклад, у "Жабах" Аристофана) зустрічаємо визначення *техне* стосовно праці видатних драматургів-трагіків. Тож нині, залежно від контексту, це слово перекладають по-різному: "ремесло", "наука", "мистецтво".

Щось подібне маємо в сучасному вживанні слова "майстер" стосовно митців. При цьому ми вже майже не відчуваємо переносності виразів типу: "майстер сцени", "майстер живопису", "В майстерні художника слова" (назва однієї з праць літературознавця О.Білецького); або й без додатків: "майстер такий-то" (та ще з означеннями - видатний, відомий, знаний тощо).

Слово "мастак" (умілець), пов'язане з "майстер", у білорусів дало узагальнену назву *мистецтва* ("мастацтва"), і вужче — *художньої літератури* ("мастацкая літаратура"). Наш термін *художня література* є прямою калькою з російського "художественная литература", хоча це й нелогічно, бо в нас не вживається слово "художества" як збірне до

* Психологи спостерегли, що ті запитання, які ставить перед дорослими дитина до п'яти-шести років, належать до найбільш глобальних, універсальних онтологічних і космогонічних питань людства.

різних *видів мистецтва* (пор.: "академія художеств" — "академія мистецтв", а якби ще логічніше — то треба б "академія мистецтва", оскільки "мистецтво" як *родове* поняття, що має різні *види*, мало б уживатися в однині).

Тож чи не ліпше було б нам удаватися до терміна "мистецька література", підкреслюючи цим її *видову* належність до *мистецького роду* Певна річ, поламати мовну практику, що "історично склалася", — справа не проста та й навряд чи досяжна. Однак у цьому підручнику, бодай для того, аби незвичністю словосполучки викликати загостреніше сприйняття суті самого явища, чергуватимемо обидва терміни. Тим паче, що практика вживання слова "мистець" стосовно письменників теж "історично склалася" і збереглася в українській діаспорі. З другого боку, вживаємо ж ми поряд з *ідіомою* "майстер слова" також і "художник слова", хоч маємо й давніше, запозичене з німецької, — "маляр"...

Цей етимологічний екскурс допоміг нам наблизитись і до суті давньогрецького поняття "техне": то і ремесло; майстровитість, і словесне "мастацтво". Щось подібне сталося й зі словом "талант", яке спочатку означало буквально "терези" і використовувалось як вагова та грошово-вагова одиниця (наприклад, Геродот за перемогу в одному з діонісійських конкурсів отримав 10 талантів)¹.

Напевне, коли за *мистецький талант* (у сучасному розумінні цих слів) почали платити, тоді й *хист* (техне) мастака ставав ремеслом.

Отут слід шукати й витоки наступного розмежування та постійної дихотомії в підходах до *мистецтва*: з одного боку — дар Божий, гра, безперешкодний політ фантазії, творчої уяви, свобода й незалежність *мистецьких ідей і форм*; з другого — тягар і спокуси професіоналізму, роботи на продаж, отого банального "хто платить, той і замовляє музику". Ті, кому вдавалося максимально розвинути перше і звести до мінімуму друге, сягали чи не найбільших успіхів у роботі "на вічність". І майже завжди "краще в світі жилося" тим, що чинили навпаки. Звичайно, не без винятків.

То що ж найголовніше, *найхарактерніше* в наведеному вище й не завершеному визначенні *мистецтва*? В чому його самобутність, несхожість на жоден інший вид людської діяльності? І чи можна знайти цей "спільний знаменник" у таких надзвичайно різних *видів мистецтва*, як, наприклад, *архітектура* і *малярство*, *музика* і *скульптура* та ін.?

Представники марксистської естетики вбачають таку спільність у тому, що зводять усі *види мистецтва* до *форми суспільної свідомості* з

¹ *Ян Парандовський*, автор відомої "цікаволітературознавчої" книжки "Алхімія слова" (К., 1991), між іншим, зазначає, що, як на теперішні часи, то була "божевілля сума" (С.46). Один талант дорівнював 25 кг юлота.

притаманним цій формі естетичним *освоєнням дійсності* — *відображенням* її у *конкретно-чуттєвих образах* відповідно до певних естетичних ідеалів. За всієї, здавалося б, чіткості й послідовності такого підходу, він має багато вразливих місць. "Дитячі" настирливі "чому" тут можна ставити буквально до кожного виділеного в тексті слова. Чому тільки суспільної свідомості? Адже й *індивідуальної* - теж. Причому, в більшості **видів мистецтва творча індивідуальність**, її самовираження відіграють колосальну роль. Далі. Чому тільки *свідомості*? А куди ж діти *позасвідоме, ігрове, розважальне, "діонісійське"* начало? Чому тільки *освоєння* та *відображення "дійсності"*? Дуже вже утилітарно, прагматично. Спробуємо хоча б осягнути, а не "освоїти" цей світ із його реальною та ірреальною "дійсністю" і "недійсністю", з одвічним і довічним протистоянням життя і смерті, краси і потворності, правди і кривди, добра і зла... Далі. Чому тільки в *"конкретно-чуттєвих образах"*? *Мистецтво* живе, пульсує, розвивається в постійній взаємодії *абстрактного і конкретного; образів-символів, алегорій, персоніфікацій* - і фактурної (наприклад, скульптурної) пластики... Далі. Чому тільки відповідно до *естетичних ідеалів*? Деякі течії сучасного мистецтва не визнають жодних ідеалів, зокрема й *естетичних*.

Усі ці "чому" тут поставлено для того, щоб відтінити своєрідність, *феноменальність мистецтва* способом "від протилежного" (продемонструвавши, чим воно "не є", а радше, "не зовсім є").

З другого боку, не є воно й цілковитою **грою**. Свого часу Ф.Шіллер пояснював походження *образотворчого мистецтва* вродженим "інстинктом гри" в людини. У ХХ ст. нідерландський історик культури Й.Гейзінґа у книжці "Homo ludens" обґрунтував провідне значення *гри* у виникненні та розвитку *культури й мистецтва*. Але щодо *мистецтва образотворчого* він же й зауважив, що на заваді *версії гри* тут стоїть трудомісткий характер виготовлення предметів (скульптур, будівель, орнаментів тощо). "Коли б ми взяли виводити мистецтво цілковито з якогось гіпотетичного "ігрового інстинкту", це зобов'язало б нас вивести з нього й архітектуру з малярством. Чи ж не безглуздо було б приписати простому мазюканню, скажімо, печерні фрески Альтаміри? Адже саме до цього зводилося б приписування їх "ігровому інстинктові". Що ж до будівництва, то сюди ця гіпотеза й геть не підходить, адже естетичний імпульс тут грає далеко не панівну роль, що переконливо доводять споруди бджіл та бобрів. Хоча першорядне значення гри як культурного чинника є основоположна теза цієї книги, ми все ж стверджуємо, що походження мистецтва не з'ясувати посиланням на ігровий, хоч би який там природжений, "інстинкт". Щоправда, коли ми спостерігаємо певні взірці з багатющої скарбниці форм образотворчого мистецтва, буває таки нелегко притлумити думку про гру фантазії, про грайливу творчу здатність духу чи руки. Буйна гротесковість танцювальних масок у первісних народів, потворні переплетіння постатей на тотемічних стовпах, магічна плутанина орнаментальних мотивів, карикатурні спотворення людських і звіриних фігур - усе це неминуче навіює припущення, що

саме гра була тією вихідною точкою, з якої виросло мистецтво. Але тільки навіює і тільки припущення"¹.

Коли ж говорити про "мету", "завдання", "цілі" мистецтва, то й тут нині спостерігаємо найширший спектр думок і тверджень: від визнання його залежності, підпорядкованості суспільству, панівній ідеології, а далі й вимог свідомого "служіння" тій чи тій партії, класу тощо до цілковитого відкидання такої залежності, загалом неприйняття якихось прагматичних "цілей" мистецтва, ба навіть тези про відтворення ним *реальної дійсності*.

Певна річ, наявність різних *видів мистецтва* ще більше посилює неоднозначність відповідей на ці питання, бо, скажімо, в *архітектурі* чи *декоративно-ужитковому мистецтві* наврод чи можливим є такий ступінь внутрішньої свободи митця, незалежності його від "замовника", як, приміром, у *музиці*. А все ж навіть такі досить матеріальні речі, як петриківські розписи чи різноманітні гуцульські вироби з дерева, саме в міру їх *мистецького* вдосконалення втрачають *практичне* застосування і стають, користуючись висловом І.Франка, "штукою для штуки".

У статті "Література, її завдання і найважливі ціхи" (1878) І.Франко стверджував, що на ділі ніколи не було літератури, яка стояла б понад реальним життям. Згодом він багато в чому доповнить свої погляди (про це — далі), ми ж наразі завважуємо: певна річ, *мистецтво*, як одна з феноменальних "проекцій" людини на світ і навпаки, ніколи не існувало відрубно від інших її "проекцій" — *науки, релігії, моралі, політики*, а також від *соціального і національного* життя. І з цього погляду термін "мистецтво для мистецтва" начебто не витримує критики. Але коли підходити до нього з погляду автономності, своєрідності, *неповторності мистецтва* в його різновидах, тоді визнаємо рацію і за твердженнями, згідно з якими "метою" мистецтва є саме *мистецтво*, його відшліфовування, відточування, доведення до щонайвищої досконалості, гармонії: саме таким воно найкраще досягатиме і тих "завдань" та "цілей" які зазвичай на нього покладають, — *виховної* (дидактичної), *естетичної* (розвиток чуття красивого), *пізнавальної* (гносеологічної), *оцінної* (аксіологічної) або ціннісної, *моделюючої, комунікативної, пропагандистської* та ін.

Основою мистецтва вважають **художній образ**. Тлумачать це поняття по-різному: як єдність змісту і форми; як художню *форму*, що породжує *зміст* і втілює його; як *міф* тощо. Детальніша мова про це також піде далі. Тут лише наголоси-

¹ Гейзінга Й. *Ното ludens*. — К., 1994. — с. 191-192.

мо відмінність *художнього образу* від інших (документального ілюстративного), а також від *наукових понять*. *Мистецтво* звернене насамперед до *чуттєвої* сфери людини, тоді як *наша*-до розумової, хоч, звичайно, непрохідних мурів тут нема. *Мистецтво* - і специфічно *відтворює* дійсність, і виголошує її "вирок" (М.Чернишевський), і *перетворює* її в естетичну даність, і *створює окрему дійсність*, "яка викликає в нас переживання, потрібні для нашої психіки, котрих не може дати нам реальна дійсність"¹; і втамовує людську потребу *гри-змагання* (Й.Гезінга); і "грає" на різноманітних природних людських *інстинктах* та набутих *індивідуальних і соціальних* прагненнях, інтересах, прагненнях... Мистецтво - завждибагатогранніше, об'ємніше, "кулястіше" (згадаймо схему В.Франкла) від його витлумачень чи то з матеріалістичного, чи з ідеалістичного полюсів; воно - вольтова дуга між ними: витвір людини в пориванні до вищих сфер, трансцедентного ідеалу, краси, гармонії, - і "продукт", виріб її матеріальної діяльності, фізичних зусиль та біологічних потягів.

Коли виводять різницю між науковим і художнім *осягненням* світу, то зазначають, що *наука* оперує теоретичними положеннями, категоріями, *поняттями*, силогізмами, намагається об'єктивно дослідити загальні закони буття, розвитку природи, суспільства, проникнути непроникист речей у собі" тощо- тоді як *мистецтво* витворює *образ*, міф, діє на нашу психіку, частіше йде від окремого до загального, а не навпаки. Але варто додати, що незрідка у своїх штутавних прозріннях і пророцтвах (згадаймо Нострадамуса, Шевченка) мистецтво, виходячи на рівень найвищої напруги отієї вольтової дуги", бачить і відчуває, переживає, осягає значно глибше ніж *наука*. Це не означає, що його потрібно ставити на перше місце, а *науку* - на друге чи вибудовувати якісьшіш, ієрархічні критерії. Але це означає невториншсть у світовій еволюції художніх відчуттів, естетичних, гуманітарних знань. Часто для унаочнення різниці між *наукою* і *мистецтвом* наводять приклади підходу, скажімо, до теми кріпацтва вченого-юторика і поет Гт «Псі ілюструватиме посиланням на різні джерела статистичні дані, документи, у Шевченка оживає в Р*ТМ* ' і еТМ_сторпних образах. Але поет жодною мірою не є лише ілюстратором історії чи віддзеркаленням сучасності. Він їх переживає і змушує переживати чи-

¹ *Антонин Б.-І. Національне мистецтво: Спроба ^аліапінног системи мистецтва//Наука і культура: Україна. - Вип. 24. - К. 1993 - к*.ш.*

тача, він видобуває з них загальнолюдські перестороги та уроки, незалежно від того, чи має образок реального життя та сновидінь селянки — "Сон" ("На панщині пшеницю жала...") — чи вдається до прямих публіцистичних інвектив ("О люди! люди небораки!..").

Філософ:

"Що таке річ у собі? Ми доберемося до речі в собі тільки коли наша думка перш добереться, нарешті, просто до речі як до речі.

Келих є річ у якості вмістища. Щоправда, це вмістище потребує виготовлення <...> Вмістимість забезпечується, очевидно, дном і стінками келиха. Але постривайте! Хіба, наповнюючи келих вином, ми ллемо вино у дно і стінки? Ми ллемо вино максимум *між* стінками *на* дно. Стінки і дно — звичайно, непроникне у вмістищі. Тільки непроникне — це ще не те, що вміщує. Коли ми наповнюємо келих, те, що вливається, тече до повноти в порожній келих. Порожнеча — ось те, що вміщує у вмістищі. Порожнеча, це Ніщо в келиху, є те, чим є келих як вмістище, що приймає"¹.

Поет:

Я — цинкова форма. А зміст в мені — вишні,
терново-огненні запилені кулі, Що зорі багряні
пили на узвишші І зірвані, п'яні лежать, як
поснули.

Я — цинкова форма. А зміст в мені — груші,
Суперниці сонця, світильники саду, З
республіки соків заблукані душі, Підібрані в
пелени в ніч грушепаду.

Я — зрізаний конус. А зміст мій до скону — Все
незалежне, що вплине у мене: Дині-дубівки,
чи промені хрону, Чи гички хрумтливої тіло
зелене.

Я — цинкова форма. А зміст не від мене,
Підвладне я часу, підвладне потребам, Коли
ж я порожне в бутті цілоденнім, Тоді я по
вінця насипане небом.

(І. Драч, "Балада про відро").

Як бачимо, *філософ* і *митець* ведуть мову нібито про ідентичні *речі в собі* — келих і відро. Але коли *перший* пробує досягнути свій предмет за допомогою логічних розмірковувань, то, зрештою, доходить до поняття порожнечі, яку означає все ж не логізовано, а образно: "Ніщо в келиху". Певна річ, він знає, що келих не може бути абсолютно порожнім (принаймні в земних умовах) і що вино, яке туди вливається, витісняє повітря. Але йому важливо проілюструвати непроникність *речі в собі*.

¹ Хайдеггер М. *Искусство и пространство*//Хайдеггер М. *Время и бытие*. - М., 1993. - С.318.

Поет же, ведучи мову од першої особи, ніби перевтілюється в ту річ олюднює її, завдяки чому оживає світ, здавалося б, неживого фізичного тіла, допомагаючи "приручати", одомашнювати абстрактні категорії. Адже *митець* і не претендує на наукову вичерпність, непідвладну, зрештою, і філософові. Бо коли бути до решти послідовним, то келих як умістище, що приймає, є *келих як умістище, що приймає*, і ніщо інше. А *Ніщо* в келиху є *Ніщо в келиху* і ніщо інше. Простіше кажучи, *келих є келих*, а *Ніщо є Ніщо*. Між ними - також непроникність. Як і між келихом і Чимось, що в нього вливається. Різниця в тому, що *Ніщо* як Універсум може вмещувати Все.

Так само й *митець*: він не тільки *посудина*, яку Деміург наповнює вином часу, а й те *вино*, і все, що схоплює, *одивнює*, перетворює в іншу дійсність його фантазія (як у даному разі - завдяки погляду "очима відра).

Утім, твердження, нібито *науковці* мислять лише *поняттями*, а митці — *образами*, є певним спрощенням проблеми. Так, *психологи* розрізняють три однаково важливі в людській діяльності види *мислення та почування* — *теоретико-наукове, мистецьке і практичне*. Всі вони (із переважанням якогось одного) певною мірою притаманні кожному індивідові. Не так і рідко можна зустріти поєднання в одній особі *митця, вченого і ділової*, практично мислячої людини. Інша річ, що це не завжди допомагає вдосконалюватися в одному якомусь напрямі. Хоч тут теж є як свої плюси, так і мінуси. В історії нашої культури ледь не всі найпомітніші постаті само- чи несамохіть сполучали в собі щонайменше іпостасі *науковця митця* (а нерідко — ще й *громадського діяча*). Та й "чисті" *науковці* іноді вдаються до *образної* мови. Тож доцільніше говорити про відмінності не між науковцем і митцем, а загалом — між *наукою і мистецтвом* у їх "чистому" вигляді.

За такого підходу *наука* постає як сфера *позаморальна й позаестетична*. Особливо це стосується "точних" наук: вони відкривають і досліджують об'єктивні закономірності розвитку матерії (хімічні перетворення, фізичні, біологічні та інші закони), не пов'язуючи їх з *етичними* чи *естетичними* категоріями.

Що ж до *мистецтва*, то воно в усіх своїх різновидах так чи інакше має справу не тільки зі сферою *естетики* чи *психології*, а й постійно перебуває в силовому полі *етики*: прагне повернути оті закони на добро чи на зло, правду чи кривду, користь чи шкоду людині, природі, світові.

Саме тому й науково-технічний поступ неодмінно потребує морального "забезпечення", інакше з блага він обертається карою. Образно кажучи, для людства не менш важливою, ніж вага того яблука, що змусило Ньютона відкрити закон земного тяжіння, є вага біблійної *притчі* про яблуко спокуси. А то й більш важливою: плоди з дерева *пізнання* не маємо права зривати, *морально* не дозрівши до цього. Навіть коли ті плоди нібито самі падають на голову... Так нині, в опроміненні Зірки Полин, прочитується біблійна оповідь про первородний гріх людини.

Мистецтво, розвиваючи *емоційну, моральну, естетичну* сфери, розв'язує відому ще з шумерських часів (XXX—XXV ст. до н.е.) дилему *красивого* і *корисного* в дусі біблійного виразу: не хлібом єдиним живе людина...

ВИДИ МИСТЕЦТВА, ЇХ ПОХОДЖЕННЯ, КЛАСИФІКАЦІЯ

Попри всі названі й неназвані відмінності між *наукою* і *мистецтвом*, вони все ж таки мають і спільне коріння — в людині, її земному бутті та космічному світовідчутті, в її прагненні досягнути таємниці Всесвіту, власної психіки, задовольнити потребу самовираження, гри, змагання, пристрасті, продовжитися в наступних поколіннях чи бодай причаститися до нетлінного.

Видається дуже вірогідним, що в міру заглиблення у стародавні часи ця спільність, *нерозчленованість* науки і мистецтва дедалі зростає — аж до первісного **синкретизму** (αυvKpT[Ti.c]iιbc; — *об'єднання*; від αυvKpTfxcο — *зроцую, зливаю*). Власне, за *синкретизму* всі **три** гілки дерева ще зрощені, не відгалужені од спільного стовбура. *Vira* (міфологія, магія, ритуал) постає водночас і первісною формою *науки* та *мистецтва*: так відчувається, досягається, мислиться світ. Усе довкілля — рослини, тварини, ріки, природні стихії, з одного боку, наділяються людськими властивостями (**антропоморфізм** від αvSpοi; — *людина* і |αοp<pf — *вид, форма*); з другого — обожнюються (**пантеїзм** від Ttav — *усе* і 9εβ^ — *бог*).

Тим-то й первісні зображення (наскельні малюнки, орнаменти, вирізані з дерева чи витесані з каменю, виліплені з глини фігурки тварин тощо), як і ритуальні дієства, обрядові танці, пісні, були водночас і заклинаннями, *магією* (цосуейх — *чаклунство*), і зачатками різних *видів мистецтва*. Зображення звірів чи навіть неорганічних предметів диктувалося прагненням через доткнення до *зовнішньої форми* сягнути і *внутрішньої суті* зображуваного. А також вірою в те, що існує кривна спорідненість між людьми і певними тваринами або рослинами, явищами природи, предметами, котрі вважалися родоначальниками й захисниками того чи іншого племені, роду (**тотемізм** — від англонкінського *totem*, буквально — *його рід*).

Слід згадати і щільно пов'язані з цими віруваннями **анімізм** (лат.* *anima, animus* — *душа, дух*) — визнання незалежного начала, душі у людей, тварин, рослин, предметів; та **фетишизм** (франц. *fetishe*, від португальського *fetico* — *амулет*) — поклоніння чудодійним предметам неживої природи.

Отже, обожнюючи й олюдинуючи природу, вимолюючи в неї покровительства в полюванні, у гри-змаганні, люди на цій синкретичній стадії поступово вчилися створювати *словесні* (казки про тварин), *пантомімічні* (*п&vxoC*, — *весь, усілякий* — і *ЦіцoC*, — *наслідування*), *графічні* (*ур&sqxо* — *пишу, креслю*), *скульптурні* (*sculpere* — *висікати*) образи. Згодом на цій основі почали вдосконалюватися, розмежовуватися, розгалужуватися найдавніші *види мистецтва*. Спочатку, мабуть, *декоративно-ужиткові*, оздоблювальні, первинні будівлі, кріпосні споруди, хороводний спів і танок (від Хорса, бога сонця), *пантоміма, живопис, скульптура*; далі — *музика, театр, художня словесність*...

Звичайно, тут майже неможливо достеменно з'ясувати послідовність (чи одночасність) виходу із *синкретичного* стану і більш-менш окресленої появи тих чи тих *видів мистецтва*. Адже навіть нібито вже цілком окреслена давньогрецька родина муз** ще зберігає сліди як нерозмежованості з *наукою* (наприклад, тут є муза *історії* Клію, муза *астрономії* Уранія), так і незбігу з сучасним поділом *мистецтв* (муза *гімнів* Полігімнія, *любовних пісень* — Ерато, *ліричної поезії* — Евтерпа, *героїчного епосу* — Калліопа, *комедії* — Талія, *трагічної поезії і театру* — Мельпомена, *танцю* — Терпсихора). Із дев'яти муз лише Терпсихора

* Далі подаємо латинські слова без позначки "лат."

** У поемі "Теогонія" Гесіод (бл. VIII—VII ст. до н.е.) назвав дев'ять муз і визначив їх ієрархію.

і Мельпомена нині зберігають "статус" покровительок окремих *видів мистецтва*. Тож коли говоримо про "десяту" музу — *кіно*, як і інші сучасні відгалуження (*художнє фото, відеокліп, телемистецтво*), то тут і Гесіодова ієрархія муз, і теперішня їх "нумерація" — вельми умовні.

Аж ніяк не допомагає в нинішній класифікації *видів мистецтва* і знання того факту, що ті музи, які тепер відійшли до "відомства" *науки* (принаймні Кліо), первісно цілком відповідали й тодішнім уявленням про *мистецтво: історичні оповіді, поряд із епічною* (найчастіше — героїчною) *поезією*, призначалися не для читання, а для строфічної декламації під урочистий музичний супровід.

На сьогодні є кілька різноаспектних **параметрів класифікації видів мистецтва**. Так, від часів німецького письменника і вченого Г.Е.Лессінга та його праці "Лаокоон, або про межі малярства і поезії" (1766) утверджується поділ *мистецтва* на основі стосунків різних його видів з категоріями *часу* і *простору*. У *малярстві* та *скульптурі*, вважає Лессінг, знаходять відображення насамперед тіла (предмети), розташовані одне біля одного, тобто у *просторі*; тоді як у *поезії* (себто — в *художній літературі* загалом), завдяки нематеріальності словесно-художніх зображень, а також відтворенню дії з'являється і *часова* тяглість образів.

Відповідно до цієї "системи координат" і досі поділяють *види мистецтва* на **просторові** (*скульптура, живопис і графіка; архітектура, художнє фото, декоративно-ужиткове мистецтво*), **часові** (*музика, спів*) та **просторово-часові** (*хореографія, театр, кіно, цирк*).

Звичайно, нині не можна не бачити й недосконалості такого поділу. Скажімо, *архітектура* не тільки обіймає та опановує певний простір, а й відображає та перетворює свій час, що особливо наочно постає в порівнянні різних *архітектурних стилів*. Те ж саме можна сказати й про *скульптуру, живопис і графіку* та їх існування не лише в просторі, а й у часі. Не кажучи вже про такий новий вид *мистецтва*, як *мультиплікація*, де "оживає" малюнок, долаючи часові та просторові обмеження, поєднуючись із дією, музикою, танцем, співом тощо. Л куди віднести такі новонароджені й не всіма ще визнані за *види мистецтва* відгалуження, як *дизайн* чи *промислове мистецтво*? Адже вони включають у себе не лише художньо-архітектурні вирішення, а й, наприклад, *аудіо-* та *відеотехні-*

ку, комп'ютерні технології, засоби психологічного впливу чи розрядки і т.п.

Є інша класифікація *видів мистецтва*, відповідно до якої їх співвідносять із тими органами відчуття, що на них вони діють найбезпосередніше. Цю класифікацію можна було б назвати **рецепторною** (receptor — *той, що сприймає*). Рецептори — чутливі нервові закінчення аналізаторів більшості тварин і людини, які сприймають подразнення і перетворюють його енергію на нервові збудження. У *літературознавстві*, як і загалом у *мистецтвознавстві*, вживаються терміни **рецепція** (сприймання) та **реципієнт** (*сприймай*; узагальнене до *читач, слухач, глядач*).

Отже, за цією градацією, *види мистецтва* поділяють на **слухові** (*музика і спів*; очевидно — і *радіоінсценізації* та *художні читання*), **зорові** (*скульптура, живопис і графіка, архітектура, художнє фото, декоративно-ужиткове мистецтво*) і **синтетичні** (*хореографія, театр, кіно, телемистецтво, цирк, дизайн, "промислове мистецтво"* та інші можливі новоутворення).

На відміну од *просторово-часової* класифікації, *рецепторна* є більш наближеною до людини, а власне — її біологічних даних. Проте і вона не може претендувати на вичерпність чи універсальність. Очевидно, якщо підходити до *мистецтва* та його *видів* з погляду *психології*, можна вибудувати й таку класифікацію, яка враховуватиме саме цей аспект їх дії — на психіку людини. А з погляду *теорії інформатики* — ще інший; *історії, філософії, соціології, етнології* (народознавства) — щоразу кут зору на мистецтво та його види змінюватиметься. І кожного разу це додаватиме щось нове до їх розуміння та розмежування. Що ж до самого *мистецтва* як "штуки для штуки", то воно в своїй глибинній феноменальній суті лишатиметься єдиним і незмінним.

Чи не в усіх підручниках з *літературознавства* можна зустріти твердження, що *література* — найуніверсальніше з *видів мистецтва*. Підкріплюється це твердження вагомими аргументами, головний з яких той, що *література*, звертаючись до внутрішнього зору, слуху та інших чуттів читача, його уяви, може викликати не менш, а то й більш сильні враження, переживання, душевні порухи, мислительні процеси, ніж, скажімо, *живопис, архітектура, скульптура* і т.д. Справді, *художня література* сприяє розвитку творчої уяви *реципієнта*

чи не найбільше порівняно з іншими *видами мистецтва*, і в цьому її значення важко переоцінити.

Однак із погляду відповідності глибинній, сказати б, ідеальній суті *мистецтва* чи бодай наближення до неї *література*, напевне, може й поступатися місцем, наприклад, перед *музикою*, котра є вираженням найрозмаїтіших, не опосередкованих *словом* емоцій, настроїв, душевних порухів і духовних станів і має могутній вплив на слухача. А *малярство*, яке не потребує перекладу? А *театр*, де поєднуються *слово*, *музика*, *пантоміма*? А *кіно* — найсинтетичніший на сьогодні *вид мистецтва*? І другого ж боку, *театр* і *кіно* обмежують роль творчої уяви *реципієнта*. Особливо наочно це видно на прикладі *телебачення*, могутнього своєю сугестивною (навіювальною) дією "наркотику" ХХ століття, котрий, розважаючи, повчаючи, гіпнотизуючи глядача, водночас відбирає в нього можливість розігрувати прочитане у власному "театрі уявлень", тобто паралізує співтворче начало. За цим — пряма небезпека виховати публіку в дусі давньоримської вимоги "хліба і видовищ".

Загалом же спроби ієрархізувати *види мистецтва* продиктовані в чомусь і підсвідомим "відомчим" суперництвом *мистецтвознавців* (за простим житейським принципом, влучно схопленим народною приказкою про "своє болото"), і такою загальнолюдською психологічною рисою, як намагання "розікласти по полечках", вишикувати "за ранжиром" (ще з античних часів відомий поділ на "високі" й "низькі" *жанри*), і, можливо, не в останню чергу — особливостями авторитарного мислення. З огляду на це слушним видається міркування: "Немає головних і другорядних мистецтв, але в кожному епоху є наймасовіший вид творчості щодо сили, глибини впливу та широчини охоплення життєвого матеріалу й аудиторії (наприклад, театр в епоху французької буржуазної революції, кіно, телебачення нині)"¹. Слушність цих тверджень, особливо першої фрази, не означає, що тут не може бути жодних застережень (надто стосовно подальших *соціологічних* критеріїв). Отож, розвиваючи початкову тезу, можна додати: як немає в природі головних і другорядних квітів, дерев, звуків, запахів, кольорів тощо, так немає і головних та другорядних *видів мистецтва*: кожен з них є унікальним, неповторним, доцільним і необхідним людині. Разом з людиною і суспільством вони народжуються, розвиваються, старіють і ніби відмирають, щоб відродитися в нових якостях. Відбувається як їх постійне розгалуження, так і об'єднання: можливо навіть, що так формуються передумови майбутнього *синкретизму*,

¹ Бореє Ю. *Естетика*. - М., 1969. - С.289.

нерозчленованості *мистецтва* і *науки* в їх прагненні охопити й осягнути, інтелектуально збагнути й естетично пережити цілісність буття.

Певна річ, це не буде поверненням до *первісного синкретизму*, а буде, — якщо постаріле людство взагалі здатне вирватись із зачаклованого кола самознищення, — народженням чи воскресінням новітнього, набутого, *синтезованого синкретизму*, що спиратиметься на плечі духовно забезпечуваного ним науково-технічного поступу.

Не останню і не першу, а свою вагому роль у цій оновленій родині муз відіграватиме й муза *художньої словесності*.

МИСТЕЦТВО СЛОВА

Слово — "клітина", "молекула" літературного твору. А він, своєю чергою, є текстовою першоосною принаймні трьох на сьогодні найсинтетичніших *видів мистецтва* — *театрального, кіно і телевізійного*.

Художню літературу можна відносити до *просторово-часових видів мистецтва*, бо вона вільно володіє та оперує цими вимірами; а також — до *синтетичних*, оскільки апелює до пам'яті органів зору, слуху, нюху, дотику, смаку, як і до "шостого чуття" (інтуїції, ірреального, трансцендентного).

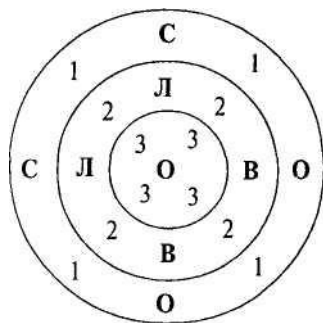
Є ще одна з багатьох можливих класифікацій *видів мистецтва*, її притримується, зокрема, Й.Гейзінга. Це, з одного боку, — **пластичні** види (*скульптура, живопис, архітектура, декор*); з другого — **мусичні** (насамперед *музика, хореографія* та інші з яскраво вираженою первиною гри). Своєю актуалізацію *мусичні* види мистецтва дістають лише при їх виконанні. Очевидно, художня література сполучає в собі і ті, й ті риси. Як мистецтво *мусичне* потребує постійного до себе звертання, актуалізуючись при кожному новому прочитуванні. А *пластичність* зумовлена тим, що художні образи набувають в уяві *реципієнта* зримих, відчутних рис. Зрештою, літературний *текст* існує і в своєму суто фізичному обсязі, *просторових* вимірах.

Мистецький **образ** у найширшому розумінні — це умовність, ілюзія, фікція, що постає як результат не лише осягнення, відтворення і перетворення реальної дійсності, а й творення нового, уявного *художнього світу*. Коли шукають відмінність між *наукою* і *мистецтвом*, то іноді її зводять до того, що в основі *науки* лежить *поняття*, а в основі *мистецтва* — *образ*. Певна річ, це — спрощення. Але водночас така *аксіоматизація* є найпершою умовою подальшого розмежування, підвалиною структурно-системного підходу.

Кожен із *видів мистецтва* має власні засоби образотворення. У *музики* — *мелодія, ритм*; у *малярства* — *барви, світлотіні*; у *скульптури* — *глина, гіпс, мармур* і т.д. У *літератури* — *насамперед слово*.

Як уже зазначалось, О. Потебня проводив певну аналогію між *словом* і *твором* художньої словесності. Своєю чергою, цю аналогію можна уподібнити до схожості будови мікро-, макро- та мегасвітів. У поділі художнього "космосу" на дедалі менші частки можна доходити до "молекулярного" і навіть "атомарного" рівня — завдяки поєднанню знань у сферах *лінгвістики, поетики, психології, фольклористики, філософії* та ін.

Слово має, на думку О.Потебні, "зовнішню форму", "внутрішню форму" і значення. "Зовнішня форма" — *звукова оболонка слова* (на письмі позначається матеріальними знаками — ієрогліфами, літерами тощо). "Внутрішня форма" слова — його *етимон, себто, первинне значення*. Дослідження цих значень, їх походження й розвиток вивчає **етимологія** (ΕΤΙΜΟΛΟΓΙΑ — *істина*). 1, нарешті, — *теперішнє значення слова*. Таких *значень* може бути й кілька, але це не змінює *моделі слова*. Для наочності її можна зобразити у вигляді схеми:



- 1 — "зовнішня форма",
- 2 — "внутрішня форма",
- 3 — значення.

Подібно до цього і в художньому творі можна виділити:

- 1 — форму,
- 2 — попередній формозміст жанру,
- 3 — зміст.

Про макро- та мегарівні *мистецтва слова* йдеться у наступних розділах підручника. Тож докладніше розглянемо рівень "мікро".

У різних народів одні й ті ж такі явища, предмети, дії *означаються* за допомогою неоднакових комбінацій звуків. Цей факт дає вагому підставу прибічникам *семіологічного* підходу до розгляду *мовних* і *літературних* явищ стверджувати їх *знакову* природу. Вони уникають самого поняття *художній образ*, замінюючи його поняттями *знак*, *код*, *символ*. За всієї нібито кардинальної відмінності такого підходу, суть досліджуваних явищ лишається незмінною (змінюється лиш їх *означування*, за *семіологічною* ж термінологією). Зародження й розвиток принципово різних мов та мовних кушів можна пояснювати і довільністю та випадковістю первісних *означень*, що ставали *назвами*, і віддаленістю та ізольованістю в минулому окремих цивілізацій (наприклад, індійська і японська).

Є принаймні три гіпотези походження *мов* — *звуконаслідувальна*, *вигукова*, *конвенційна* (*conventio* — *угода*). Як видається, вони не виключають, а, навпаки, доповнюють одна одну. І *наслідування* звуків довкілля, і *вигуки* — перестороги, погрози, радощів, болю тощо — могли слугувати тим первинним звуковим тлом, на якому поступово розвивався артикуляційний апарат людини, поставала здатність *означувати* (ословлювати) світ за допомогою звукових комбінацій (*сигналів*, *кодів*, *символів*), виходячи саме з умовності таких "позначок", їх *конвенційності*.

Скажімо, звукосполучення *крук*, що постало як *звуконаслідування*, означає в багатьох мовах індоєвропейського древа відповідного птаха. Але саме *означає*, *означає* його як "річ для нас", аж ніяк не охоплюючи його феноменальної суті як "речі в собі". Наступні стадії *означування* вже можуть певною мірою спиратись на попередні, що й зумовлює рух од випадковостей до посилення закономірностей мовної еволюції. Зокрема, й у тих спільнокореневих мовах, що на нинішньому етапі сприймаються вже як автономні системи.

На *синхронних* (належних до певних конкретних періодів, *одночасових*) "зрізах" слова фіксуються "вікові кільця" *етнопсихології*, *історії*, різноманітних *вірувань* у їх часом химерному взаємопереплетінні.

Візьмімо для прикладу слово *серце*. Етимологи виводять його матеріальну, звукову оболонку від праслов'янської основи *sbrdb, яка сягає ще глибшого індоєвропейського кореня *kerdi- (*kred-, *krd-). А

значеннєве наповнення цього — *те, що міститься всередині, середина, серце*. Розгалужена коренева система на індоєвропейському рівні охоплює і споріднені литовські слова *Sirdis (серце), Sirdis (серцевина дерева)*, і грецьке харбіа (ирабіє) — *серце, шунок*. Виходить, на доступному для спостережень заглибленні це слово сягає своїм змістовим корінням внутрішньої, середньої сутності людей, тварин, рослин, пов'язуючи з цією загадковою сутністю і властивість сердитися, і, навпаки, бути сердечним; виявляти сміливість (болгарське "сърдат" — "сміливий") і, навпаки, бути сердешним, плохеньким тощо. Так розвивався *полісемантизм* слова, побудований на його первинній *образності* й зафіксований нині в багатому фразеологічному, значеннєвому світі, що обертається навколо слова "серце".

...Після ери трансплантації, вважає один з персонажів роману Ю.Щербак "Бар'єр несумісності" (1971), слово "серце" вживатимуть лише в суто анатомічному розумінні — як м'язове розширення кровоносних судин, що виконує функції насоса в замкнутій біодинамічній системі організму. Нема потреби полемізувати з хірургом, до того ж літературним *персонажем*, позицію якого автор з метою увиразнення дещо шаржував. Понад те, мусимо навіть визнати певну рацію жорсткуватого професорського глузду. Справді, тепер знаємо, що не в серці, а в голові людини зосереджено і її "керівний центр", і справжнє осердя емоцій, переживань, душевних порухів. А все ж навряд чи змусить нас це сучасне наукове знання відмовлятися від таких фразеологізмів, як "серце не камінь", "не серце, а камінь", "справи сердечні", "серце як не вискочить" та ін. А крім того, оголошувати "неперспективними" такі індивідуально-авторські *метафори*, як "серце на долоні" (*П.Севак*), "мандрівки серця" (*Ліна Костенко*), "протубернаці серця" (*Теодор Орсіо*).

Зрештою, серце можна назвати і "насосом", але тоді матимемо гумористичний ефект. Наприклад: "Щось мій насос почав підводити", — такий собі гіркуватий гумор, і вже перед нами знову *образне, переносне* слововживання, а не наукова термінологія.

Отже, виникнувши як *образ* якоїсь таємничої внутрішньої суті людей, тварин, рослин, слово "серце" з плином часу поволі втрачало свою початкову *образність*, ставало нейтральним і навіть *науковим* терміном. Для збудження нових *образних* значень воно мало вступати у зв'язки з іншими словами, уже в *художніх текстах*, і таким чином до певної міри зберігати пам'ять про свою первинну "внутрішню форму".

У трактаті "Із секретів поетичної творчості" (1898) І.Франко, зокрема, цитує шевченківські рядки,

Ви тяжкий камінь положил и
Посеред шляху і розбили
О його, бога боячись,
Моє м а л е т а убоге
Те серце, праведне колись.

Уривок із підкресленими дослідником словами супроводжується коментарем: "Тут майже що слово, то образ із обсягу дотикового

змислу, а всі образи, взяті разом, чинять сцену, повну руху і трагічної сили; ми відчуваємо і тяжкість каменя, доторкаємося ногами шляху, відчуваємо об'єм того малого серця, разом з ним перемирюємо довгу, просту дорогу і разом з ним відчуваємо біль, коли його б'ють об камінь". Тобто Т.Шевченко загострює читацьке сприйняття за допомогою поєднання образу серця з іншими образами, побудованими на дотикових відчуттях. Нинішній читач сприймає оригінальні мистецькі знахідки Шевченка вже й крізь призму пізніших якісних змін в образотворенні. Та все ж і тепер звертає на себе увагу *пластичність*, із якою передано наругу над "колись" праведним серцем *ліричного героя*. Згадаймо й інші Шевченкові рядки: "І серце жде чогось. Болить.//Болить, і плаче і не спить,//Мов негодована дитина". Нова художня якість тут розгортається у вигляді *порівняння*. Згорнуту і вже застиглу форму подібного давнішого образного руху являють собою народнопоетичні фразеологізми типу *серце не камінь*. У виразах із *постійними епітетами* — *щире серце, добре серце, праведне, велике* тощо — елемент порівняльності зникає, і водночас посилюється їх загальноживаність, яка остаточно вступає у свої права на стадії згортання порівняльного звороту в одне слово (*сердечний, безсердечний, сердешний, сердитий* і т.д.).

Однак ця образність навколо "серединного" слова багатого фразеологічного гнізда знову й знову розбухується входженням у його орбіту нових природних і штучних "супутників" (як-от "протуберанці серця"). Таким чином ніби здобувають друге дихання *пантеїзм* і *антропоморфізм*, але вже не як первісно-інтуїтивне вчування у світ, а як прагнення збагаченої науковими знаннями людини зберегти й свою чуттєву "половину" та *духовне осердя* і бути цілісною.

Отже, відповідно до теорії О.Потебні, *слово*, постаючи як *образ, міф*, поступово, у стосунках з іншими *словами-образами*, втрачає своє первинне значення, завдяки чому розгортається в часі, збагачується додатковими, іноді цілком протилежними значеннями, творить як *наукову, понятійну* сферу (здебільшого за допомогою позбавлених значущого зв'язку із "внутрішньою формою", нейтрально-знакових, термінологічних ресурсів), так і сферу *мистецьку* (переважно завдяки постійно відновлювальній *образності*).

Міфопоетичне мислення-творення-переживання світу виходило з того, що зв'язок між міфічним *образом* дійсності і нею самою як *світом у собі* не потребував доведення, сприймався як аксіома. Іншими словами, за *семіологічною* термінологією, *означник* (той-таки *образ*) ідентифікувався з *означуваним* і навпаки. Коли, наприклад, наскельні зображення тварин влучали списами чи стрілами, то це було і вправлінням,

¹ Франко І. Зібр. творів. У 50 т. - Т.31. - К., 1981. - С.84. 42

тренуванням, і ритуалом, що мав забезпечити успіх у полюванні. Те саме — зі словесними замовляннями, продиктованими вірою, що *образ* певного *об'єкта* і сам *об'єкт* нероздільні. І що *зображуючи, означаючи* об'єкт, *називаючи* його, здобувають над ним певну владу.

Коли ж було усвідомлено різницю між твореним людиною *образом, знаком* об'єкта і самим *об'єктом*, тоді й *слово-образ* почали сприймати як вимисел, не адекватний з дійсністю, як посередник між людиною і світом. Це й було початком усвідомлення *слова як мистецького засобу*.

Стосунки *означника і означуваного* у міфі О.Потебня подає у вигляді формул $A = X$ (і навпаки — $X = A$); у *мистецтві* ж $A < X$, тобто, *образ* об'єкта завжди менший від нього самого, ніколи не охоплює його всебічно. *Поетичне (художнє)* мислення є пояснення окремого іншим неоднорідним з ним окремим. Тому якщо *поезія* є в широкому розумінні *алегорією*, то *наука* намагається стати в певному сенсі *тавтологією*¹. У цих роздумах переважає *гносеологічний* (пізнаннявий) підхід, внаслідок чого *мистецтво* і *наука* ставляться на спільну платформу, розглядаються лише з погляду відповідності чи невідповідності *об'єктові*; проте виходячи з інших міркувань того ж О.Потебні, можна було б у загальній формулі *мистецтва* знак нерівності повертати і навпаки: $A > X$, тобто *образ об'єкта* і не претендує на те, щоб охоплювати *об'єкт* усебічно (адже це не вдається й *науці*), зате він багатозначний і незглибимий у своїй *художній* суті, у здатності *прирошувати* в нових прочитаннях додатковий зміст.

І.Франко у вже згадуваному трактаті "Із секретів поетичної творчості" об'єктом спостережень обрав *психологічні* підвалини *мистецтва слова*. Його концепція базувалась на даних *експериментальної психології* В.Вундта, *психолінгвістики* Г.Штайнтала та *психоестетики* М.Дессуара. У людській психіці Франко, йдучи за Дессуаровим "Подвійним Я", виділяє "верхню" і "нижню" свідомість. "Верхня" — та, що її ми зазвичай і називаємо свідомістю. А "нижня" — то найбільша частина того, що людина зазнала в житті, "усіх тих сугестій,

¹ Окрім власних праць О.Потебні, з його теорією знайомлять, зокрема: Пресняков О. *Поэтика познания и творчества: Теория словесности А.А.Потебни*. — М., 1980; Фізер І. *Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження*. — К., 1993.

які називаємо вихованням і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячолітньої культурної праці всего людського роду...".

Така здатність людської психіки — просіювати крізь "верхню свідомість" усі враження, роздуми, почуття і відкласти їх до часу в потаємних закапелках "нижньої" свідомості — абсолютно необхідна, оскільки дає змогу жити, вбираючи нові й нові враження і притуплюючи минулі — як болісні, так і радісні. "Нижня" свідомість стає своєрідною скарбницею минулого досвіду, який видобувається на поверхню *еруптивно* — чи то під дією сильного збудження, натхнення, чи у вигляді сну. Саме тому *процес художнього творення, "роботи" поетичної фантазії* І.Франко в чомусь *уподібнює зі сном*, оскільки в обох випадках відбувається довільне комбінування раніших напів- або й зовсім забутих вражень і творення нових *образів, ситуацій, сцен*. Завдяки браку контролю з боку свідомості й рефлексії легкість *асоціацій* (поєднань різнорідних *образів*) уві сні є джерелом сили і багатства нашої сонної фантазії, як і фантазії поетичної.

Навівши три сформульовані Г.Штайнталем закони *асоціювання* (поєднання) *ідей*, І.Франко ілюструє їх багатьма прикладами з Шевченка. При цьому він показує особливості вже не звичайного психічного стану людини, а саме *поетичного асоціювання* як стану виняткового збудження прихованих ресурсів творчості.

Докладно розглядає І.Франко і ті "змисли" (природжені людські почуття), на основі яких будуються словесні образи. Письменник не подає нам безпосередньо відтворених барв (як художник) чи просторових вирішень (як архітектор), а звертається до нашої уяви, до спогаду про відчуття. Усе це вчений пов'язував і з проблемою *мистецької неповторності*, давав теоретичний ключ до вивчення через *асоціацію* індивідуальних і загальних поетичних *стилів*. Він також обґрунтував теорію *динамічного, рухомого образу* як неодмінної властивості літературно-художнього творення. Пов'язуючи динамізм як питому властивість *літературного образу* з походженням *слова*, Франко перекидає місток до потєбнянської теорії.

Так погляди О.Потебні на *своєрідність літературно-мистецького образу, психологію художньої творчості* взаємодоповнюються

і з поглядами І.Франка (як психо-, так і соціологічним аспектами)¹, і з Антоничевою "спробою ідеалістичної системи мистецтва", де, зокрема, вибудовано такий ланцюжок творчого процесу: "...від спонуки до вражіння, від вражіння до уявлення, від уявлення до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова і в кінці — матеріалізація цих засобів" (*Цит. ст.* - С.232).

Нових барв до нашого прагнення всебічно осягнути феномен мистецької, насамперед літературної творчості додає стаття Є.Маланюка "Думки про мистецтво" (1923)². Автор наголошує нічим не замінну, надзвичайну роль Генія в народженні художніх шедеврів. Та разом зі ствердженням ірраціональності, стихійності, таємничості Генія визнає нагальну потребу досконало опанувати техніку "механічного" перекладу позарозумових прозрінь мовою *образів*. Зачеплено тут і неоднозначну, складну проблему зв'язку між *світовідчуттям, світорозумінням, світоглядом* митця і його *творчістю*, між її ірраціональними та раціональними чинниками, суб'єктивними і об'єктивними, позачасовими й актуально-життєвими спонуками.

Щодо *світовідчуття* та його відображення у *творчості*, то тут зв'язок є цілком очевидним: художня література дослухається до людської душі, емоційного її діалогу з довкіллям та світобудовою, розкриває читачеві неповторність інших візій світу (*ліричного героя, персонажів, автора*), допомагає краще збагнути себе самого.

Світорозуміння — поняття вже не з емоційної, а з раціональної, розумової сфери. З огляду на те, що це — прерогатива "верхньої свідомості", *світорозуміння*, а тим паче *світогляд*

¹ Ці аспекти, на думку І.Фізера, є взаємовиключними. Див.: Фізер І. Іван Франко: від соціологічної до психологічної зумовленості літератури //СіЧ. - 1993. - №5.

На наш погляд, це грані єдиного феномена. Література понад суспільством, справді, — майже "сон", "фантазія"; але творчий акт, еруптивне виверження вражень і фантазій — теж подібне до сну, сновидіння. Певна річ, суперечності між: Франком-теоретиком і Франком-практиком (критиком) були, але вони відбивають "суперечливість", а певніше, неодноточність, неодноточність мистецтва слова, що проектується і на соціологічну, і на психологічну, і на семіологічну й інші "площини" та не вкладається в прокрустове ложе руху "від" і "до".

² Після першопублікації статтю було поховано у "спецфондах". Повторно її опублікував М.Гон. Див.: СіЧ. — 1993. — №6.

(як відносно викінчена система знань, понять, принципів, не обов'язково істинних, бо лише зі сфери *раціо*) менше надаються до безпосереднього втілення у творчому акті. Хоча у *прозі* та *драматургії*, де роль свідомого, спланованого творчого процесу порівняно з *поезією* зростає, так чи інакше знаходять свій вияв і *світоглядні*, ба навіть *ідеологічні* та *політичні* позиції як автора, так і *персонажів* (наприклад, у *драмі ідей*, у *художньому нарисі* тощо). Інша річ — на шкоду чи на користь *мистецькій* вартості творів така участь у їх написанні свідомого, спланованого *світоглядного* начала.

Тут можна згадати ще донедавна хрестоматійні висловлювання теоретиків марксизму з приводу *літератури* і *мистецтва* та їх свідомої участі в класовій і партійній боротьбі. Показово, що ні Ф.Лассаль, ні М.Каутська, ні М.Гаркнесс, ні інші літератори, поради котрим класиків марксизму наводяться в усіх хрестоматіях, так і не створили художніх шедеврів. Отже, і чийсь вказівки чи поради, і власні вельми свідомі самонастанови та *світоглядні* принципи цілковито не відповідають питомій, іманентній природі *мистецької творчості*. Вони можуть лише співіснувати з нею на правах "дорадчого голосу" й аж ніяк не гарантують (хоч і не виключають) успіху.

З другого боку, це зовсім не означає, що необхідно цілковито нехтувати *свідоме, раціоналістичне*, навіть плановане начало як один із компонентів, супутніх *мистецькому* творенню, надто ж у стадії огранювання та шліфування "штуки". Зате незрівнянно зростає роль *підсвідомого, інтуїтивного, ірраціонального, "сновидного", еруптивного*, не скутого приписами першопоштовху. А в ідеалі, очевидно, справа — за їх гармонійним поєднанням. Не тільки у *прозі* та *драматургії*, а й у *поезії*. Хоча щодо останньої маємо чи не найбільше діаметрально протилежних поглядів, сповідуваних представниками різноманітних літературних *шкіл* і *напрямів*, — од беззастережного обстоювання примату розуму, інтелекту, *"аполлонічного"* начала до цілковитого їх заперечення і, відповідно, ствердження повної неконтрольованості, стихійності, спонтанності творчого акту як сновидіння чи *"діонісійського"* начала, одержимості ("манії").

Що ж до зв'язку між *світоглядом* письменника і його *творчістю*, то ще донедавна радянські літературознавці виводили тут пряму залежність другої від першого. Якщо ж не виходило довести, що саме завдяки своєму "найпередовішому" *світоглядові* той чи той письменник досяг найбільших мистецьких верховин, тоді працювала теза, згідно з якою оті верховини підкорялися *всупереч* "відсталому" *світоглядові*, але завдяки "вірності правді життя", "реалістичному методу творчості" тощо. Відповідно існував і напівжартівливий поділ письменників

на "завдякистів" і "всуперечистів". Теоретичну базу такого поділу слід шукати в листі Ф.Енгельса до М.Гаркнесс, датованому початком квітня 1888 р.: "Реалізм, про який я говорю, може проявитися навіть незалежно від поглядів автора. <...> В тому, що Бальзак таким чином змушений був іти проти своїх власних класових симпатій і політичних передсудів, у тому, що він бачив неминучість падіння своїх улюблених аристократів і описував їх як людей, не вартих кращої долі, і в тому, що він бачив справжніх людей майбутнього там, де їх у той час тільки й можна було знайти, — в цьому я бачу одну з найбільших перемог реалізму і одну з найвеличніших рис старого Бальзака"¹.

Із погляду суто *соціологічного* — аргументи вагомі. Як і з *економічного* — твердження, що з творів Бальзака "я навіть щодо економічних деталей узнав більше (наприклад, про перерозподіл рухомого і нерухомого майна після революції), ніж із книг усіх спеціалістів — істориків, економістів, статистиків цього періоду, разом узятих" (*Там само.* — С.167). Усі ці аргументи давали підстави зараховувати Бальзака до "всуперечистів".

На таких підставах і підводився "спільний знаменник" як під *історію, статистику*, так і під *художню літературу* та мистецтво загалом. І цей "спільний знаменник" — *суспільна свідомість*, однією з форм якої нібито є *художня творчість*. В.Ленін у статтях про Л.Толстого відводив письменникові роль "дзеркала", що відбиває суспільні колізії та власні "суперечливі" погляди на світ. А у статті "Партійна організація і партійна література" (1905), виходячи з тези "Жити в суспільстві і бути вільним від суспільства не можна", Ленін вимагав найжорсткішої підзвітності "літературної справи" партійному контролю, перетворення її на "коліщатко і гвинтик" єдиного соціал-демократичного механізму.

Нехтування в *теорії* питомої природи, *психологічних* та інших підвалів мистецької творчості, проектування її лише на *соціологічну* площину на *практиці* призвело до масових репресій проти *митців*. А тим часом саме вони, і саме завдяки своїй "незацикленості" лише на *політичній, економічній, соціальній* та інших *утилітарно-прагматичних* площинах людського буття, чи не найпершими помітили і ті *соціальні* небезпеки, які таїть у собі приваблива теорія тотальної рівності. І.Франко застерігав, що Енгельсова народна держава, коли б навіть було можливим збудувати її, стала б величезною народною тюрмою². В.Брюсов, полемізуючи з основними положеннями ленінської статті, показав, що ідеологічна залежність аж ніяк не ліпша від грошової, оскільки зв'язує митця ще витонченішими, "шовковими" путами духовної неволі. Він же передбачав і майбутні командні та репресивні методи "керівництва" літературним процесом³.

¹ *К.Маркс і Ф.Енгельс про мистецтво.* 36./ Упор., вст.ст. та прим. В.О.Кудіна. - К., 1978. - С166-167.

² Див.: *Франко І. Що таке поступ?*//Збір.творів: У 50 т. — Т.45. — К., 1986. - С.341-342.

³ Див.: *Аврелій [В.Брюсов]. Свобода слова*//Молодой коммунист. -1990. — Мб; *Поэзия: Альманах.* — Вып. 57. — М., 1990.

Ціною великих жертв проходячи крізь випробу *соціологічним, ідеологічним, політичним* та іншими "прокрустовими ложами", *художнє слово* являло людям одвічну силу своєї безборонної самобутності. І відмінність *літературно-мистецької* творчості від інших видів людської діяльності.

Літературно-мистецький образ (як і *мистецький* загалом) не надається до адекватного витлумачення і в самій лише *філософській* площині. Тим часом і досі зустрічаємо спроби, більш чи менш удалі, розглядати художні твори з позицій *панфілософських* або "вичавлювати" з них "екстракт" *філософських* поглядів автора, епохи, персонажів тощо.

Ще 1958 р., у статті "Поезія і філософія", І.Світличний дотепно критикував намагання деяких дослідників перетворити художню творчість на "чисту" філософію: "Послухати декого з них, так не лише Г.С.Сковорода, а й Т.Г.Шевченко, і Панас Мирний, і М.М.Коцюбинський — власне, всі, без винятку всі письменники (а інколи також і їхні герої) найбільше були заклопотані тим, щоб вирішити головне питання філософії — про відношення матерії до свідомості". Читаєш такі праці, іронізував І.Світличний, і виходить, ніби не було в письменників ніяких художніх образів, а були тільки уста, в які почергово вкладалися ті чи ті авторські погляди — як філософські, так і політичні. Для цього, наприклад, Панас Мирний "користується" устами Чіпки або "устами прогресивного інтелігента Довбні", а "життя селянина-бідняка за капіталізму" він влучно характеризує "словами Пріські". Тобто, ігнорується не тільки неоднорідність названих героїв, їхня часом і "непрогресивність", а й та важлива обставина, що "найпозитивніші герої найкращого твору не є простими копіями свого автора".

Усе це не означає, робив насамкінець висновок І.Світличний, ніби художня література — взагалі непридатний матеріал для філософії. "Навпаки, дослідження про філософію художньої творчості можливі і вкрай потрібні. Тільки вони повинні бути значно глибшими, змістовнішими, багатшими. Вони не можуть бути "чисто" філософськими і стояти над художньою літературою. Вони повинні не ігнорувати, а узгалянювати всі досягнення філологічної науки і втілювати глибоке розуміння специфіки художньої творчості".

Зі свого боку, *філологи* теж незрідка підмінюють питомі *літературознавчі* поняття і терміни *філософськими*. Так з'являються в *літературознавчих* розвідках міркування про діалектичний зв'язок у *художньому* творі *перервного* і *безпервного*, *загального* й *окремого*, *явища* і *суті* тощо. Це має як

¹ Світличний І. *Серце для куль і для рим*. — К., 1990. — С.272, 273, 274, 282-283. Див. також: Фізер І. *Філософія чи філо-софія Тараса Шевченка ?* /СіЧ. - 1990. - № 5. - С33-40.

певне позитивне значення (пошук спільних вимірів, узагальнень), так і негативне (нехтування *самобутності літературно-мистецького образу*, загалом художньої творчості).

А паралельно вживаються й відповідні *літературознавчі* терміни, такі як *типове* та *індивідуальне, художні характери та обставини* тощо. Добре окреслені в *реалістичній естетиці*, згодом вони були здогматизовані, що давало змогу науковій кон'юнктурі звично ховатися за шаблонними фразами про "типові характери у типових обставинах" і наганяло нудьгу на людей творчих, нестандартно мислячих.

Так, у розвідці М.Бахтіна 'Форми часу і хронотопа в романі' (1937-1938; 1973) вводилося поняття **хронотопа** (дослівно — "часопростір"). "Термін цей вживається в математичному природознавстві і був уведений та обґрунтований на основі теорії відносності, ми переносимо його сюди — в літературознавство — майже як метафору (майже, але не зовсім); нам важливе вираження в ньому нерозривності простору і часу (час як четвертий вимір простору)". Автор зазначає, що влітку 1925 р. він слухав доповідь О.Ухтомського про хронотоп у біології; зачіпались там і питання естетики. Тривалий час ця бахтінська розвідка, як і інші його праці, ігнорувались офіційним літературознавством; зате з середини 70-х років і до 90-х довкола них відбувся справжній бум визнання та захоплення, цілком заслуженого. Тепер настав час розважливого поцінування.

Як видається, за всієї універсальності *теорії відносності*, її метафоричним ("але не зовсім") перенесенням у *літературознавство* варто користуватись лише тоді, коли це, справді дає дослідникові новий кут зору на природу *художнього слова*. Прагнучи вийти за межі попередніх канонів, М.Бахтін водночас декларував традиційно *лімітований* (мистецтво як наслідування дійсності) підхід: "Процес освоєння в літературі *реального історичного часу та простору і реальної історичної людини*, яка в них розкривається, відбувався складно й уривчасто. Освоювались окремі сторони часу і простору, доступні на даній історичній стадії розвитку людства, вироблялись і відповідні жанрові методи *відображення та художньої обробки освоєних сторін реальності*" (С. 121. *Курсив наш*).

Для відтворення *реального історичного часу і простору* існують *історія, географія, природознавство; реальної історичної людини* — ряд інших наук. А художня література не мусить бути ілюстраторкою для жодної з них, притому що ледь не всі їх відкриття певним чином впливають і на неї. Проте в *мистецьких* вимірах значно важливіше осягати психологію людини, *творити* її духовний світ, чуттєву та естетичну сфери тощо.

¹ *Бахтін М.М. Літературно-критическіе статті. — М., 1986. — С. 121. Далі посилання в тексті.*

Зрештою, і термін *хронотоп* у М.Бахтіна вживається в конкретно-аналізі творів як **синонім** то *мотиву*, то *теми*, то *обставин часу* чи *місця дії*, то поєднання *синхронного* і *діахронного* підходів, то *кульмінації* і т.д. Характерний приклад: "Назвемо тут ще такий проїнятий високою емоційно-ціннісною інтенсивністю *хронотоп* як *поріг*, він може поєднуватися і з *мотивом* зустрічі, але найістотніше його наповнення — це *хронотоп* кризи і життєвого перелому. Саме слово "поріг" уже в мовному житті (поряд із реальним значенням) набуло метафоричного значення і поєдналося з моментом перелому в житті, кризи, рішення, що змінює життя* (або нерішучості, побоювання переступити поріг). У літературі хронотоп порогу завжди метафоричний і символічний, іноді у відкритій, але частіше в імпліцитній формі. У Достоєвського, наприклад, *поріг і суміжні з ним хронотопи сходів, передньої та коридору, а також: хронотопи вулиці й площі, що їх продовжують, є головними місцями дії в його творах, місцями, де стаються події криз, падінь, воскресінь, оновлень, прозрінь, рішень, які визначають усе життя людини*" (С.280-282. Курсив наш).

Спробуємо зробити такий експеримент: у попередньому тексті цитати замінити слово "хронотоп" одним із названих на початку абзацу синонімів; або підставити замість нього найзагальніший мистецтвознавчий термін *образ*. І помітимо, що текст нічого не втрачає. Навпаки, подекуди прояснюється і виграє, позбувшись поєднання наукової та побутової лексики ("*поріг і суміжні з ним хронотопи сходів...*"). Зрештою, сам дослідник, суто граматично, вживає свій термін і як **синонім**. Наприклад — "мотиву": "він може поєднуватися і з *мотивом* зустрічі, але найчастіше його наповнення — це хронотоп (читай — "мотив". — А.Т.) *кризи...*".

Цитуємо далі: "Ці вирішальні моменти входять у Достоєвського в осяжні хронотопи містерійного і карнавального часу" (С.281). Тут уже просто *тавтологія*: "хронотоп часу" — отже, "часопростір часу"... Так суто *мовне, лексичне* випрозорення суті сказаного доводить певну зайвину, термінологічний надмір.

Сказане зовсім не означає, що обраний дослідником кут зору не має права на існування. Ідеться радше про явище "моди" на терміни та їх неглибинне застосування, як згодом трапилось і з *хронотопом*. Інший дослідник зазначає з подібного приводу: "Терміни, які входять у моду, набувають тут надзвичайної агресивності, наче віруси з підвищеною вірулентністю". З одного боку, це й непогано, бо "при переході слова з одної сфери в іншу постають додаткові значення, накопичуються метафоричні асоціації, тобто збільшується ступінь образної виразності й сугестивності". Але з природи літературознавства постає й протилежна тенденція — "до уточнення і диференціації термінів, усталення їх реального змісту і відповідності певним художнім явищам, тобто тенденція до своєрідної термінологічної рефлексії та самоконтролю".

* В Аристотеля такий перелом означувався терміном *перипетія*. — А. Т.

¹ **Манн Ю.** О понятии игры как художественном образе//Манн Ю. Диалектика художественного образа. — М., 1987. — С.209.

Після цих слушних міркувань Ю.Манн і сам вдається до "модного" терміна *гри* (*карнавал, маскарад, бал*) як питомої властивості художнього образу і застосовує його при аналізі лермонтовського "Маскараду".

Отже, у літературному творі постає певний художній світ: або максимально наближений до видимого, даного нам у відчуттях (та все ж такий, що існує лише в нашій уяві, збуджуваний *словом, образом*), або фантастичний, зітканий із химерних переплетінь уявленого і явленого, сновидінь і візій (але теж опосередкований *словом* — від творця до сприймача та його співуяви).

У цьому художньому світі можуть бути і свої *часові та просторові* параметри — знову ж таки як максимально наближені до реальних обставин *часу і місця дії*, так і зітканий з найрізноманітніших переплетінь, зміщень, переміщень у *часопросторі* (тут і поняття *хронотопу* як літературознавчої *категорії* цілком прийнятне, та, власне, в цьому розумінні його і застосовував М.Бахтін, а не лише щодо процесу "освоєння в літературі реального історичного часу та простору і реальної історичної людини"). Крім того, у художньому світі, за Бахтіним, є два плани — *автора і героя*. При цьому вчений виділяє три типи "стосунків" між ними. Перший — "герой опановує автора" — себто, автор дивиться на світ очима героя, переживає події його життя лише зсередини. Другий — зворотний — "автор опановує героя" і, таким чином, ставлення автора до героя почасти передає погляди автора (при цьому герой може бути як автобіографічним, так і ні). І третій тип — "герой є сам своїм автором, осмислює власне життя естетично, ніби грає роль"¹.

Таким чином, у художньому світі твору відбувається розщеплення авторської свідомості-чуттєвості на "свою" і "чужу", завдяки чому зростає їх *діалог*. Певна річ, вони не є абсолютно самостійними: обидві — продукт творчості письменника, але в міру об'єктивації ним власного світобачення його естетична пам'ять "народжує зовнішню людину в новому плані буття" (С.34). Це створює *ілюзію об'єктивності* авторської позиції щодо подій, зображених у творі, та його персонажів. Навіть якщо письменник виводить і автора, що турбується

¹ *Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности// Бахтин М.М. тельности// К - СЛ-21.Ж. в тексті.*

долею своїх героїв (як Шевченко у "Катерині"), то все-одно *ілюзія об'єктивності* не дозволяє йому впливати на хід подій.

Інакше кажучи, хоча письменник і має "авторський надмір бачення", тобто, знає подальші перипетії тощо, він, зберігаючи "правила гри", не повинен "підказувати" героєві, як було б ліпше поводитися. Понад те: у творі *міметичного* (життєнаслідувального) типу можуть бути й підказки ("Кохайтесь, чорнобриві, // Та не з москалями"), але ні *персонажі* їх не "чують", ні *автор* не сподівається, що його почують саме *персонажі художнього світу*. Наведене звертання адресоване читачам, але й безпосередні авторські звертання до Катерини не проривають невидимої стіни, що існує між світом *реальним* і *художнім*.

Цю стіну увиразнює приклад із "наївним глядачем", котрий, забувши про *умовність* театральної вистави, намагається "підказати" героям, як їм діяти. Проте по той бік рампи на його підказки не зважають: усе, що має трапитись, трапляється. Певна річ, можливе й таке драматургічне вирішення, коли "наївний глядач" стає учасником вистави (як буває, наприклад, у цирку), проте незабаром з'ясується, що й це — *мистецька умовність*.

Реальний *письменник* не досягає абсолютного самовираження ні у своїх *героях*, ані в тому *образі автора*, що постає чи то з одного, чи й з усієї сукупності його *текстів*. Так, у *художньому світі* Т.Шевченка виділяють кілька "іпостасей" або типів "автора" як носія викладу, посередника між письменником і зображенням¹.

Хоча саме у таких *творчих індивідуальностей*, як Т.Шевченко чи В.Симоненко, надто ж у їх *інтимній ліриці*, "мистецький зазор" між *образом* і *власне автором*, ба й реальною людиною, буває мінімальним.

На позначеннях ж *іншого*, того, що існує в *художньому світі* поза *автором*, у *літературознавстві* вживають кілька термінів, що виступають почасти як синоніми, а почасти набули вже й самостійного значення. По-перше, як і щодо *автора*, тут застосовують найзагальніший мистецтвознавчий термін *образ* (уданому разі це *образ-персонаж*). По-друге, *літературний герой*. Цей термін здебільшого (хоч і не завжди) позначає головну, центральну постать твору. На відміну, скажімо, від *персонажа* чи *дійової особи*. Хоча чіткої ієрархії тут ще нема: вживають і словосполучення *головний (другорядний) персонаж*, *головні (другорядні) дійові особи*. Останнє — частіше щодо *персонажів драми*, де лишається важливою категорія *дії*.

¹Див.: Смілянська В.Л. "Святим, огненным словом...": Тарас Шевченко: Поетика. — К., 1990. - С.3—70.

Термін *герой* застосовують переважно до образу цілісної, всебічно розкритої у творі особи — в усій сукупності її портретних характеристик, душевних порухів, способу мислення тощо. І в цьому розумінні він близький до терміна *характер* у його вузькому значенні — як зображення натури людини, її природних властивостей, особливостей психіки та ін.

Прихильники оцінної критики нерідко вдаються до таких термінів, як *позитивний герой*, *негативний герой*, хоча це й спрощує, як правило, складніші й неоднотипні *образи*, розводячи їх по полюсах і замінюючи "чорно-білим" поділом усю гаму напівтонів та відтінків.

Очевидно, пряме, нетермінологічне значення слова "герой", нагадуючи про себе, змушує вдаватись як до щойно наведених уточнень, так і до терміна *антигерой*, введеного свого часу Ф.Достоевським ("Записки з підпілля", 1864). Це — тип літературного *персонажа*, позбавленого справжніх героїчних рис. Діапазон *антигероїв* досить широкий — від "маленької людини" класичної прози ХІХ ст. до сучасної "масової людини" — рядової, знеособленої, відчуженої у ворожому до неї світі.

Іноді, для уникнення "героїчних" асоціацій, вдаються й до нейтрального терміна, запозиченого з філософії, — *суб'єкт* (наприклад, *ліричний суб'єкт*).

Поняття літературного *типа* в його взаємозв'язках із *характером* приділено у вітчизняному *літературознавстві* багато уваги, насамперед у працях, присвячених особливостям *реалізму* як художнього напрямку. Тому обмежимося найзагальнішим визначенням. Типою — *відбиток, форма, зразок*. Відповідно в літературі — це узагальнений образ людської індивідуальності, найбільш можливої, характерної для певного середовища.

І, нарешті, — *прототип* (терштой; — *перший, прототіпоу* — *прообраз*) — конкретна особа, що стала зразком, моделлю для створення *літературного образу*. Наявність *прототипа* (а їх у одного *персонажа* може бути й кілька) знову ж таки найбільш характерна для *реалізму* з його життєподібністю та психологізмом.

Окрім "автора" і "героя" (*персонажів*), у *художньому світі* так чи інакше знаходить пряме чи опосередковане відтворення і *образ читача*. Це саме *образ*, що відповідає авторському уявленню про того, до кого він звертається своїм твором.

Він, цей уявний ідеальний адресат, "може мати мало спільного з реальним читачем. Але сила впливу справді талановитого твору на реальну читацьку масу така, що коли в дійсності й не існує бажаного авторові читача, то твір, у якому відбита неординарна авторська особистість, з часом свого читача сформує"¹. Цим, зокрема, пояснюється неоднакове сприйняття творів видатних майстрів слова їх сучасниками та наступними поколіннями. Адже, на думку польського вченого Р.Інгардена, скільки є читачів, стільки й нових прочитань, конкретизацій одного й того ж твору².

Власне, подібні міркування значно раніше висловлював О.Потебня. А його учень О.Горнфельд розвивав думки про літературний твір як схему, посудину, котру читач заповнює актуальним для нього змістом (згадаймо і приклад з келихом та відром). М.Храпченко називає і такий *позитивістський* критерій для розуміння *художнього твору*, як співвідношення мистецьких узагальнень "з рухом життя, тенденціями його розвитку, співвідношення з дійсністю, духовним досвідом не тільки того часу, коли творив митець а й наступних епох"³. Звичайно, наведені висловлювання не вичерпують цікавої проблеми стосунків автора і читача⁴. Проте вони додають нові штрихи до з'ясування своєрідності *художньої літератури* як *мистецтва слова*.

¹ *Смілянська В.Л.* Назв.праця. — С. 13.

² Див.: *Інгарден Р.* *Исследования по эстетике.* — М., 1962. — С.72-74.

³ *Храпченко М.Б.* *Жизнь в веках: Внутренние свойства и функции литературных произведений//Собр.соч.: В 4 т. — Т.4.* — М.1982. — С.219.

⁴ Див. також: *Ігнатенко М.А.* *Читач як учасник літературного процесу.* - К., 1980.

Розділ другий

ЛІТЕРАТУРА ЯК СИСТЕМА

РОЗГАЛУЖУЮТЬСЯ І ДА/11



I 1 W

f / .->

fi/ffr

.orf^

■ o i "o > y ; aГ ^-s^ A^ • ЗРАЗОК

эВІСТЬ-ГУМО. епопея
ЛОТ-ФАВЛЬО



ЩИКРИФ.

—■ <*,—ЖИТІ

<^ / // щ-^h

JS

просторово -
Ч (аг-рові, тети-теlemис)
О Х театральне

Продовжуючи знайомство з феноменом *словесної творчості*, піднімаємось по "мисленно-чуттєвому дереву" через стовбур *мистецтва* гілкою *художньої літератури* до нових її розгалужень, що утворюють систему *родів, видів, різновидів*; інакше кажучи, *генерику* (*γῆνος*, — *рід, походження*). Розділ *теорії літератури* та *загальної поетики*, присвячений цим розгалуженням, часто теж називають *генерикою*. Але в такому разі термін несе подвійне навантаження, означаючи і об'єкт, і суб'єкт дослідження. Тому лишаємо за *генерикою* лише означування об'єкта (тобто, літературних *родів, видів, різновидів* і т.д. — як їх узагальнену назву), а суб'єкт дослідження (тобто, науковий розділ, що вивчає літературну *генерику*) називаємо *генологією*. Цей термін досі існував паралельно з першим. Отже, *генерика* — вся сукупність розгалужень правої верхньої гілки дерева; *генологія* — одне з відгалужень лівої верхньої гілки.

ПРОБЛЕМИ ГЕНОЛОГІЇ

У сучасній літературно-критичній **практиці** найчастіше провадять аналіз та обсервацію словесної творчості за такими основними рубриками: *проза, поезія, драматургія*. Визнаючи цей поділ зручним для користування, **теоретики** все ж воліють притримуватися нормативно-поетикального розмежування на *епос, лірику і драму*.

На наш погляд, "практичний" і "теоретичний" поділи літератури, відбиваючи істотні риси *мистецтва слова*, взаємопроникають і взаємодоповнюються, що й лягло в основу *структурної моделі*, яку подано на с.66. Для її глибшого осмислення необхідно простежити "родовід" обох поділів, їх еволюцію, етапні характеристики.

Пунктом відліку в розмежуванні літератури на *роди* здебільшого вважають "Поетику" Аристотеля, а саме оце місце: "...можна наслідувати одне й те ж одними й тими ж засобами, але так, що або [а] автор] то веде

розповідь [збоку], то стає в ній чимось іншим, як Гомер, або [б] весь час лишається] самим собою і не змінюється, або [в] виводить] усіх наслідуваних [як осіб] дійових і діяльних"¹. У квадратних дужках подано вставки від перекладача, М.Гаспарова, зроблені з метою прояснення тексту. Крім того, коментаторська розбивка на три пункти покликана увиразнити поділ на три **способи наслідування (мімесису)**, відповідно до яких і почали згодом виділяти а) епос, б) лірику, в) драму.

Окрім *способів*, Аристотель виділяв **засоби наслідування: ритм, слово, гармонія** (мелодія), *метр* (розмір). За їх допомогою він розрізняв переважно *види мистецтва (танець, музика, словесність)*, а всередині *мистецтва слова* — такі його *види*, що користуються або всіма цими *засобами* одразу, або в окремих своїх частинах. Утім, докладнішого поділу за цими ознаками не проведено. Так само й *види мистецтва*, які користуються *словом*, не одержали ще тут своєї узагальненої назви, хоч питання про це й порушено: зазначаючи, що не можна називати поезією медичних рецептів, бодай і метризованих, Аристотель виявляє якісну різницю між *художнім словом* і *науковим*.

Поряд із *способами* та *засобами*, в "Поетиці" виділено **предмети наслідування**. Це люди: кращі, ніж сучасники (*трагедія*) і гірші (*комедія*). Тобто, в поділі *драми* діє моральний критерій.

Загалом в Аристотеля ще відчуваються залишки нерозмежованого розуміння *мистецтва*: поряд з іншими його *видами* називаються *трагедія і комедія, дифірамби і номи* (культові гімни, виконувані під акомпанемент кіфари).

Що ж до найменувань *епос, лірика і драма*, то вони існували в нетермінологічному застосуванні як до Аристотеля, так і після нього. Поняття *мімесису* теж не є його відкриттям. Ще Гомер оповідає про дів з острова Делос, які вміють наслідувати голоси та співи різних людей; а героїня "Гліади" звертається до полеглих воїнів голосами їхніх дружин².

За століття до Аристотеля Сократ провадив бесіди на тему "уподібнення" (ці|іт|аі<;) у *малярстві*. Така сцена є у Ксенофонових "Спогадах про Сократа".

Учень Сократа і вчитель Аристотеля Платон, відповідно до розробленої ним діалектики основних "родів сущого" та діалектики понять, робив і перші осмисленні спроби класифікації *літературних родів*. У його діалогах "Держава" читаємо: "...один рід поезії та міфотворчості весь цілком складається з наслідування — це, як ти кажеш,

¹ *Аристотель. "Поэтика" // Аристотель и античная литература. — М., 1978. — С.115. Цитуємо за цим, п'ятим російським перекладом, оскільки він на час видання підручника є найновішим.*

² *Хай не здивує така аналогія: в українській казці про Івасика-Телесика баба-яга перековує в коваля (майстра-техне) свій голос. Народне вживання слова "перекривляти" має одне із значень саме наслідувати, передавати ходу, міміку, жести, манеру розмовляти. Звідси — і популярний хист пародіювання.*

трагедія і комедія; другий рід складається з висловлювань самого поета — це ти знайдеш переважно в дифірамбах; а в епічній поезії і в багатьох інших видах — обидва ці способи"¹. Порівняймо з наведеною вище цитатою із Аристотеля, лише у зворотному порядку (в,б,а), — і побачимо, що нема підстав починати "родовід" літературного поділу з Аристотеля.

Важливо, що Платон пов'язує з цілковитим *наслідуванням* лише *драму*, тоді як *лірику* — з *вираженням* (а не *зображенням*); *епос* — із поєднанням "свого" і "чужого".

Від стародавніх часів і аж до ХХ ст. слово "поезія" вживали на позначення особливим чином організованої *художньої мови* (не лише лірики) та *мистецтва слова* загалом. "Пойєсіс" (*poiv\aiq* — *творення, творчість*) певний час навіть зближували із "техне", використовуючи їх майже як синоніми. Зрештою відбулося розмежування: "техне" — вміння, майстерність; "пойєсіс" — загальне найменування результатів того вміння — *епосу, лірики, драми*. Чи не тому ще в ХІХ ст. М.Гоголь назвав свої "Мертві душі" — "поемою", тобто, у найзагальнішому розумінні "твором", а Франко в трактаті "Із секретів поетичної творчості" полемізував з Аристотелем щодо надмірного наголосу на значенні "роблю".

Три типи пам'яток є джерелом наших відомостей про доаристотелівське розуміння й тлумачення *мистецтва слова* — *поезія* (епос, лірика, драма), *оповідна й ораторська проза* (твори Фукидіда, софістів, Сократа), *філософська проза* (діалоги Платона, фрагменти Геракліта і Демокріта). Проаналізувавши ці джерела, Т.Міллер дійшла висновків:

"...поезія вбачала у словесному мистецтві насамперед його ірраціональне джерело і його чарівливу силу (гедоністичну функцію), у зародковій формі вона намічала шлях для вчення про поетичну майстерність, про мову як умовність (неправду), про дидактичну функцію поезії;

ораторська проза, осмислюючи свій власний досвід впливу на публіку і скеровування її реакції-відповіді, створила вчення про умовність людської мови, про засоби виразності (композицію, фігури мови) та основні принципи аргументації і побудови художнього твору (принцип вірогідності (правдоподібності) та відповідності);

філософська проза платонівських діалогів, що осмислювала не саму себе, а своїх попередниць (поезію та ораторську прозу), не задовольнялася припущенням повної умовності мови, а шукала для словесного мистецтва об'єктивний критерій правильності і пропонувала для цього дві норми, що стоять поза художнім твором: етичну норму і норму відповідності зображення зображуваному об'єкту"².

¹ *Аристотель и античная литература.* — С.51.

² *Миллер Т. Доаристотелевские учения о словесном искусстве//Аристотель и античная литература.* — С.64.

Самого терміна "проза" на той час не було. Він з'явився уже в латинян, як вважають, із словосполучення *prosa oratio* — *проста мова*. Причому "проста" у тому розумінні, в якому наш прикметник "просто" вживався ще за часів Шевченка, а подекуди й досі ("Ми просто йшли..." — себто, "прямо", рівно, не збочуючи). На відміну од *versa oratio* — *віршованої мови*, де *versa* буквально означає *та, що вертається, кружляє*. Натомість *prosa* від *proversa* — *та, що не вертається, спрямована вперед*.

Десь на цих історичних греко-римських перехрестях і губляться початки неоднорідних поділів *мистецтва слова* та вже загаданих термінологічних розгалужень на означення тих поділів. З одного боку, від Платона виводимо документально зафіксоване усвідомлення *трьох родів художнього висловлювання* (не лише *наслідування*). З плином часу приходило й інше розуміння — що *епос* і *драму* можна писати не тільки віршованою мовою. Зрештою, наприкінці ХІХ ст. з'явилися навіть зразки *ліричної прози*, остаточно відібравши у *поезії* її колишню монополію на узагальнену репрезентацію *мистецтва слова*. А в ХХ ст., у зв'язку з посиленням взаємопроникненням ("дифузією") *жанрів*, правомірність поділу літератури на *роди* викликала неабиякі сумніви і навіть заперечення.

Чи не найпоспідовнішим тут був італійський філософ і літературознавець Бенедетто Кроче (1866—1952). Сповідуючи "абсолютний ідеалізм" (за власним визначенням) та філософію інтуїції, цей представник неогегельянства вбачав суть *поезії* у чистій, або "ліричній" інтуїції, вільній од будь-яких логічних чи моральних завдань. На цій підставі Кроче протиставляв *поезію* як незацікавлене споглядання — *прозі*, "літературі", що виражає інтелектуальні, моральні та інші культурні цінності. (Про це ж раніше говорив і О.Потебня, не відкидаючи, однак, традиційного поділу літератури).

Певну рацію в такому протиставленні можна визнати. Однак існування цілої низки проміжних утворень між *поезією* і *прозою* потребує й інших підходів. І тут система *родів* та *жанрів* ще не вичерпала всіх своїх класифікаційних можливостей.

Важливою віхою в європейському літературознавстві було активне обговорення цих питань у німецькій філософії та естетиці доби *романтизму*. Так, у листуванні Й.-В.Гете і Ф.Шіллера та в їх статті "Про епічну і драматичну поезію" з'ясувалася своєрідність *епосу* і *драми*. На принципово новій основі, застосовуючи філософські категорії *свободи* і *необхідності*, характеризував літературні *роди* один із засновників філософії ірраціоналізму та натурфілософії Ф.Шеллінг (1775-1854). *Епос* він співвідносив з *необхідністю*, *лірику* — зі *свободою*, *драму* — з протиставленням цих первин. Очевидно, ерація і в такому підході: справді, в *ліриці* автор дістає найбільшу свободу самовираження, тоді як *епос* "приневолює" його до відтворення певних подій,

часопросторових "прив'язок", розгортання *сюжету*, побудови *композиції та* багатьох інших необхідних речей. *Драма* теж чимало в чому підпорядкована необхідності. Хоч і дозволяє більший порівняно з класичним *епосом* ступінь свободи завдяки ширшому спектрові *тем* — від глобальних до камерних, від історичних до фантастичних.

Один із найяскравіших представників "абсолютного" (об'єктивного) ідеалізму Г.-В.Гегель (1770—1831) поклав в основу поділу художньої літератури на *роди* критерій *суб'єктивності/об'єктивності*. Відповідно, *епос* він трактував як відтворення *об'єктивності* буття, що є в остаточному підсумку результатом саморозвитку ідеї; *лірику* — як розкриття *суб'єктивності*, внутрішнього світу індивіда; *драму* — як *синтез*, що поєднує в новій цілості об'єктивне розкриття *зовнішніх* обставин і *внутрішнього* життя людини. Крім того, *епос* і *драму* Гегель розмежовував за допомогою таких категорій, як *подія* (її повинен описувати *епос*) і *дія* (у драмі індивід стає діяльним щодо своєї мети і зображується саме в цій діяльності та її наслідках).

В.Белінський у статті "Поділ поезії на роди і види" спробував обґрунтувати думку, що герой *епосу* — *подія*, герой *драми* — *людина*. Сам принцип розмежування на основі того, хто кому диктує — подія людині чи навпаки; хто є героєм — подія чи людина, — цей принцип, із сучасного погляду, в багатьох випадках не спрацьовує. Бо ж *епос* як літературний *рід* — це не тільки *героїчний епос* чи *епосея*, а, наприклад, *пригодницьке оповідання*, де все залежить не так від якоїсь глобальної *події*, як од волі, кмітливості, реакції та інших рис *людини*. А *драма* — це не тільки *трагедія*, а й *комедія*, де і *людина* може "влипнути в історію" (*подію*), і ця остання може не на жарт смішити глядача (*комедія ситуації* та ін.).

Певна річ, автор "Науки логіки" Гегель був логічнішим, коли у своїх "Лекціях з естетики" вибудовував розмежування *епосу* і *драми* на відмінності *події* і *дії*. Аналізуючи цю опозицію, В.Кожинов робить висновок: "Отже, всупереч філософському вступові, що трактує драму як синтез епосу і лірики, тут виявляється, що драма є чимось "вужчим", ніж епос. Адже дія входить у подію як одна із сторін"¹.

По-перше, чому "всупереч"? Адже в *драмі* справді поєднуються об'єктивоване (*епічне*) начало і суб'єктивне (*ліричне*) переживання подій персонажами. Але це положення Гегель доповнює, а не заперечує іншим. По-друге, чому тільки *дія* входить у *подію*? Адже й навпаки: *подія* є одним із минутих виявів постійного плину *дії*. З філософського погляду, між ними — відношення *перервності/безпервності*. Цим доповненням Гегель, зрештою, іншими словами означував те, що вже було осягнено у згадуваній статті Гете і Шіллера "Про епічну і драматичну поезію", а саме: "...епік описує подію як безумовно минулу, а драматург зображує її як безумовно теперішню"².

¹ Кожинов В. О принципах деления литературы на *роды*//*Теория литературы: Осн. проблемы в ист. освещении: Роды и жанры лит.* — М., 1964. — С.43. Далі зазначаємо в тексті лише сторінку.

² Гете Й.-В. *Поезія і правда*. — К., 1982. — С. 142.

За такого підходу відпадають суто механічні та одноплосинні виміри — що є "вужчим", а що "ширшим", що у що "входить" і т.п. Саме тому викликають заперечення і подальші висновки В.Кожінова: "Драма не є синтез епосу і лірики, хоч водночас вона певним чином ближча до лірики, ніж епос. Швидше вже епос є синтез драми, лірики і власного начала, що притаманне лише йому. В кожному разі, "шкала складності" має бути саме такою: лірика (як найпростіше) — драма — епос. Напевне, і генетично розвиток відбувається саме в цій послідовності. Спочатку народжується "ліричне начало" — як простий вигук, викрик, пісня; потім драматичне — в діалогічному обряді, що виражає боротьбу двох сил; і, нарешті, епос як освоєння об'єктивної події у слові" (С.43).

Знову ж таки, коли Гегель говорив про *драму* як синтез *епосу* і *лірики*, то мав на увазі не їх механічне поєднання, а саме *синтез*, у результаті якого народжується цілком нова якість: об'єктивоване в найрізноманітніших суб'єктах (*персонажах*) бачення і переживання світу, подане без видимого авторського втручання. Наступна думка видається цілком слушною: справді, *епос* синтезує всі три начала (про це казав ще Платон). Але не "швидше вже", а *також*. Як і *лірика*.

Останнє стверджуємо ми. Адже "найпростіша" (за Кожіновим) *пісня* може бути як *сюжетною* (тобто, оповідно-*епічною*), так і виключати *драматичний* діалог. Спрощено цей синтез можна позначити такою цифровою формулою: 1:2:1. Тобто, якщо перед нами *лірика*, то на дві *ліричні* первини, що становлять її ядро, припадатиме одна *епічна* і одна *драматична*. У *драмі* "двійка" — за *драматичними*, в *епосі* — за *епічними* первинами. Певна річ — це надзвичайно умовні пропорції, взяті лиш для унаочнення.

Що ж до вибудованої В.Кожіновим "шкали складності", то тут також не все вкладається в ніби й логічну послідовність. Як показав у своїй "Історичній поетиці" О.Веселовський, *синкретичним* джерелом *літературних родів* був обрядовий хор, поєднаний різноманітними ритуальними діями, що передавали колективну емоційність. На певній стадії з них виділяються *пісні напівліричного-напівоповідного* характеру, або й суто *епічні*; а далі — *героїчні поеми (епопеї)*. З обміну репліками учасників обрядового хору постала *драма*. На цьому тлі *лірика* аж ніяк не видається "найпростішим" *родом*. Надто ж сучасна. Але й первісна теж. Напевне, вони формувалися одночасно, разом із розщепленням первісного *синкретичного* ядра *мистецтва*. І, очевидно, всередині того ядра перебувала все ж таки *драма*. Не випадково через кілька тисячоліть, уже у вигляді *кінодрами*, вона стала основою новітнього *синтезу мистецтв*.

Разом з тим *епос* і *лірика* могли формуватися й незалежно від обрядових дійств. Наприклад, *міфологічні оповіді*, з яких поставали *прозові легенди* та *казки*: їх не співали, а розповідали один одному. *Лірика* також могла виникати поза обрядом — "у виробничих (трудових) і побутових стосунках"¹.

¹ Введение в литературоведение /Под ред. Г.Н.Поспелова. — 3-е изд., испр. и доп. — М., 1988. — С. 85. Автор даного розділу — В.Халізов. Наступні посилання — в тексті, скорочено (Введение).

Слідом за М.Гоголем, який у своїй праці "Навчальна книга словесності для російського юнацтва" об'єднував *епос* і *драму* в одну категорію "оповідної та драматичної поезії", протиставляючи їй *ліриці*, В.Кожинів безспідставно стверджує, що відмінності *лірики* від *епосу* і *драми* — "це відмінності іншого порядку, ніж відмінності останніх двох форм" (С.44). І далі йде розмежування, справді, на іншій основі: "Лірика у власному сенсі (я не кажу про різні перехідні форми) не є, по суті, мистецтвом зображувальним; вона тяжіє до виражального образу, подібного до образів музики" (С.44).

Ми вже розглядали різні класифікації *видів мистецтва*. Тепер додаємо до них ще одну — *зображувальні* (термін "образотворчі" в нашому контексті менше підходить, бо, власне, всі види творять *образи*) і *виражальні*. Згадаймо Платонову опозицію: *наслідування/висловлення*. Цього поділу й притримується В.Кожинів, коли зближує *лірику* із таким *виражальним* видом *мистецтва*, як *музика*. Хоча далі, там, де він вдається вже до власних образних уподібнень (*лірики* — з *орнаментом*; *епосу* — з *живописом*; *драми* — з *графікою*), ці аналогії менш переконливі.

Г.Поспелов, притримуючись поділу *видів мистецтва* на *зображувальні* та *експресивні*, відносить до перших *живопис* (малюнок, графіка і т.п.), *скульптуру*, *пантоміму*, а в загальних межах *мистецтва слова* — також *епос* і *драму*; до других — *музику*, *художній танець*, *архітектуру*, а в загальних межах *мистецтва слова* — ліричну словесність (*поезію*)¹. Досить сумнівним є, щоправда, уподібнення *архітектури* з *музикою* (тільки на підставі вельми довільного образного вислову "архітектура — це застигла музика") чи віднесення *пантоміми* до першого, а не до другого ряду. А, скажімо, *художній танець*, окрім *експресивної* функції, може виконувати і *зображувальну*, *міметичну* (наприклад, "Танець маленьких лебедів" з балету "Лебедине озеро" П.Чайковського), як і *гедоністичну* (насолода, розвага, гра) тощо.

Але важливо зафіксувати, що в пошуках нових критеріїв для родових розмежувань і зближень вишукуються й такі віддалені міжвидові аналогії, радше образні, аніж наукові.

У такому ж дусі, задля унаочнення, можна вдатися й до *персоніфікації*. Уявімо первісне синкретичне мистецтво таким собі універсальним дідусем (назвемо його дід Ладю), що мав здатність адресуватися до всіх п'яти органів чуття й шостої інтуїції (насамперед — до неї), вмів по-різному "перекривляти", наслідувати, осягати, навіювати за допомогою різних *засобів* — мелодії, ритму, слова; був зграбним, пластичним і "мусичним", сполучав усе це в єдиних часопросторових вимірах, в акті творення і споживання...

Діти Ладюві — різні *види мистецтва* — успадкували від нього вже не всі ці риси, зате успадковані розвивають і шліфують; а декотрі намагаються на нових рівнях сягнути дідової універсальності (*театр*, *кіно*,

¹Див.: Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. — М., 1965. — С.294.

телебачення), і це їм майже вдається, хоча притому зростає відстань між учасниками і споглядачами дійства.

Внуки Ладові (у нашому випадку по лінії *мистецтва слова*) — **літературні роди** — є, звичайно, насамперед рідними дітьми Літератури. Але не виключено, що, наприклад, син Епос видається комусь подібним і до дядька Живопису (вміє "малювати" словом); донька Драма — і до тітоньки Графіки (теж "малює", але різкіше, і лише "в кольорі" діалогу); а ота "найпростішенька" Лірика — тільки те й робить, що нічого не зображує, лише виражає. І ніби й не схожа на своїх "складнішеньких" брата й сестру. Зате до тітки Музики так і тяжіє, так і тяжіє. Певне, через оту ще дідівську ліру, на честь якої її й названо...

Можна вишукувати й інші подібності та відмінності, але є ризик остаточно заплутатися в родинних зв'язках, особливо на рівні пра- і праправнуків.

Річ у тім, що приблизно з 20-х років ХХ ст. у триступеневий поділ **рід** — **вид** — **різновид** (підвид) вклинюється термін **жанр**, причому застосовують його в усіх трьох позиціях. Розглянувши чимало випадків таких різночитань, С.Крижанівський спочатку схиляється до найбільш поширеного, на його думку, "розуміння жанру як виду, а не як роду чи різновиду", а в доопрацьованому варіанті статті пропонує інший вихід: залишити "жанр" для повсякденного вжитку, "а в наукових розвідках повернутися до старої термінології — рід, вид і різновид". Тобто, щось подібне, як і з "практичним" та "теоретичним" поділом літератури: зручніше — на повсякдень, класичне — для наукових парадів.

Є й інші варіанти розв'язання проблеми. Один з них — застосування чотириступеневого поділу в такому вигляді: 1. Рід. 2. Вид. 3. Жанр. 4. Різновид. Конкретизується це, наприклад, так: 1. Епос. 2. Роман. 3. Історичний роман. 4. Історичний роман з реальними історичними особами (один різновид); без реальних історичних осіб (другий різновид). Згадавши про існування такого поділу, С.Крижанівський відмовляється від нього з огляду на його чотириступеневість: "Нам би з трьома упоратися та дати їм лад!" (*Там само*. — С.151). Цей аргумент, звичайно, не переконує. Поділяючи критичний пафос дослідника, не маємо права не означувати у разі потреби і 4-, і 5-ступеневу градацію для поглиблення характеристик текстів (як і тих-таки різновидів *історичного роману*).

Однак термін **жанр** за будь-яких поділів має тенденцію "гуляти" по всій шкалі ступенів. Це у нього — вроджене, у генах. Адже французьке *genre* (жанр) своїм етимологічним корінням сягає того ж грецького *γενος*, (*рід, походження*). Це й зумовило його використання в такому широкому діапазоні. Понад те. Як стверджує відомий австралійський україніст Марко Павлишин, "у сучасному, лінгвістично поінформованому, літературознавстві категорія жанру гнучка і не обмежена традиційними поняттями про три ряди (епічний, ліричний, драматичний) та їхні під- і підпідкатегорії.

¹ Крижанівський С. Рід, вид, різновид: До питання про сучасну жанрову систему// Крижанівський С.А. Художні відкриття і літературний процес. - К., 1979. - С153, 155.

Жанр становить будь-яка група текстів чи актів мовлення, котра, на думку якоїсь громади сприймачів, має визначальні риси"¹. Таке аж надто вже розширене трактування жанру робить його синонімічним із поняттям теми. На цій підставі М.Павлишин стверджує навіть правомірність запровадження терміна "чорнобильський жанр", відносячи до нього такі, з традиційного погляду, різномірні *жанри*, як *поема*, *роман*, *документальна повість* тощо².

Отже, поділ *мистецтва слова* на *поезію* і *прозу* — не менш "класичний" чи "теоретичний", ніж на літературні *роди*, *види*, *жанри*. Натомість "родовий устрій" вельми захитано. Щоб не бути остаточно поваленим, він потребує саме "практичної" підтримки. Не для консервування традиції, а для надання їй нового дихання.

Е.Штайгер, повністю заперечуючи *родовий* поділ, пропонує визначати лише певні психологічні начала і тони, що формують загальну тональність творів. Як і саму людину, ці начала не можна до решти пізнати, осягнути, але загалом вони зводяться до понять *ліричного*, *епічного* та *драматичного*.

Найпростішим і найлегшим коментарем тут могло б стати *прислів'я* "Не вмер Данило, то галушкою вдавило". Але то було б, справді, найпростіше. Тим часом у цій відмові є конструктивне зерно — заперечення закостенілості традиційних понять і заміна їх гнучкішими. З другого боку, ще раз пересвідчуємося, що від традицій не так легко відцуратися: вигнані у двері, вони повертаються вікном.

Родовий поділ *мистецтва слова* ще зберігає певну чинність. А водночас і в нашому літературознавстві вже давно відрізняють *епос*, *лірику* і *драму* як літературні *роди* від *епічності*, *ліричності* (ліризму) і *драматичності* (драматизму) як *видів емоційної тональності*, що незрідка співіснують навіть у межах одного твору чи фрагмента.

"Широким шатром розстилається над нею небо синє, по йому ні плямочки, ні хмарочки, хіба де чорною точкою тремтить жайворонок, сиплючи свою пісню на землю. Під нею - буйна рослина чіпляється своїм колосом об неї, стиха лоскоче, а кругом - неугавний клекіт молодих та дзвінких голосів... Любо Христі так і легко - сон колише, очі стуляються, тихе забуття з'являється над нею.

Все дужче та дужче, так, наче вона застигає, замирає..."

Цей *ліричний* своєю *тональністю* уривок — із *трагічної* сцени загибелі героїні *епічного* твору - роману Панаса Мирного "Повія". Після всіх поневірянь Христа повертається до рідної домівки і, не пущена переночувати її новим власником-крамарем, замерзає.

¹ Павлишин М. Чорнобильська тема і проблеми жанру//СіЧ. — 1994. — №4. — С.27.

² Див. полеміку з цим трактуванням: Ткаченко А. Мета —морфози?// Там само. — С. 32.

Згадаймо також *епічну* картину сну кріпачки у *ліричному* вірші Г.Шевченка "Сон" ("На панщині пшеницю жала..."). Саме ця картина підкреслює весь *драматизм* долі героїні. Так само і будь-яка *драма* складається не лише з *драматичних*, *трагічних* чи *комічних* сцен, а лерема жовується *ліричними* чи навіть *епічними* фрагментами.

Під **ліричністю** (ліризмом) розуміємо *суб'єктивовану емоційну тональність мови автора, оповідача, персонажів тедру* будь-якого *роду*; під **драматизмом** — *тональність напруги, інтенсивного переживання*; під **епічністю** — *об'єктивовану, зовні нейтральну, стриману тональність, продиктовану широтою і багатоплановістю оповіді*. Таке розуміння цих категорій наближає їх до майже синонімічних визначень *пафосу* (див. с 156—161 даного підручника). Взаємопереплетення певних *родо-видових* (або *жанрових* — у найширшому застосуванні цього терміна) особливостей зі значно мобільнішою категорією **тональності** дає на практиці, за всієї зовнішньої консервативності традиційних поділів, досить чітку картину конкретних художніх втілень.

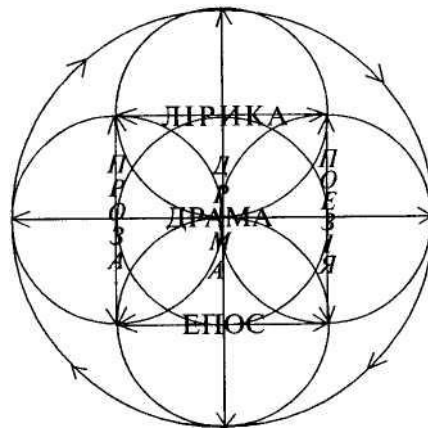
Важливу роль у визначенні родової домінанти певного тексту відіграє також **позиція носія викладу**: *зовнішня*, деміургічна позиція "над усім" характерна для *епічного* родового зв'язку; *внутрішня* щодо дії та героя — для *ліричного*; позиція зацікавленого *свідка* — для *драматичного*! Якщо згадати нашу вельми умовну формулу роду (1:2:1), то "двійка" його ядра великою мірою забезпечується саме завдяки **позиції носія викладу та емоційній тональності**.

Тепер повертаємося до висловленої на початку розділу думки про те, що "теоретичний" і "практичний" поділи літератури взаємопроникають і взаємодоповнюються. Справді, протягом тисячоліть *художнє слово* виробило чимало найрізноманітніших форм свого втілення, і те, що нині *лірику* найчастіше пов'язують із *поезією* а *епос* — із *прозою*, аж ніяк не відбиває цього розмаїття. Адже, скажімо, класичний *героїчний епос* — переважно *віршований*; а з другого боку, потребує глибшого осмислення й систематизації *лірична проза*. Варто чіткіше визначитися і з термінами *драма* — *драматургія*; з питаннями взаємодії *емоційної тональності* й *пафосу* та їх збігами/розходженнями із генерикою, з'ясувати, чи є, наприклад, підстави вважати *ліро-епос* і *сатиру* окремими літературними *родами* тощо.

Докладніше див.: Смілянська В. "Святим, огненным словом...". — С.3-14.

Як видається, основою сучасної *структурної генології* може стати схрещення двох ліній, що досі існували в паралельних вимірах: це оновить "кров" як "теоретичного", так і "практичного" родоводів. Об'єктивна потреба в обох пройшла багатосотлітню перевірку часом. На відміну од низки довільних розмежувань та уподібнень, обидва ряди фіксують найістотніші характеристики літературної творчості. Якщо перший більше стосується її *змістових* чинників, то другий — *формальних*. А оскільки в художньо вивершеному творі *формозміст* існує в єдності цих чинників, то й у літературознавстві дивно було б обмежуватися загальнотеоретичними постулатами про їх взаємопроникнення.

Звичайно, при глибшому розгляді відмінностей між *поезією* і *прозою* виявиться, що вони — теж не лише зовнішньо-формальні, але то буде далі, в осягненні другого, третього і т.д. порядку. А для початкових вихідних позицій, скориставшись обома термінологічними рядами як осями ординат і абсцис, дістаємо таку *модель-схему літературної генерики*:



Згадаймо слова Сальєрі з пушкінської "маленької трагедії": "Проверил я//Алгеброй — гармонию". Наразі — "геометрія", і вона теж безсила перед гармонією *мистецького слова*. Але ж "перевіряємо" нею лише термінологію, понятійний апарат, намагаючись дати їм лад.

Вертикальну вісь у *структуралізмі* називають *віссю вибору* або *парадигматикою*, горизонтальну — *віссю поєднання* або *синтагматикою*. Але тут вертикаль і горизонталь — суто умовні, оскільки це — схема *кулі* як *системи систем*, що постійно обертається і включає в себе менші кулі — літературних *родів* та *видів*. Тобто, схема у вигляді солярного знака (хрест — також символ світового дерева) допоможе нам, образно кажучи, відувлень про трьох китів чи трьох слонів, на яких три-

мається *література*, та не вельми продуктивних порівнянь їх між собою перейти до космогонічного уявлення про *художнє Слово* як планету, що тримається силами притягування/відштовхування — і всередині себе, і в мегасистемі *Мистецтва*.

З другого боку, модель-схема дає змогу зберігати теоретичну наступність зі здобутками класичної *філології*. Саме оці перехрестя — наші питомо *літературознавчі* координати, до яких час від часу повертаємося, перехворівши (і збагатившись) знаннями з суміжних та віддалених наук. Бо ж ефективніш — охоплювати їх, лишаючись на іманентно-літературознавчих позиціях. А *генологія* — наш родовий хрест, од якого на вряд чи сховаємося за універсально-аморфним визначенням "текст".

Навіть виходячи з ідеї множинності *тексту*, безмежності його *герменевтичних* витлумачень, сучасні інтерпретатори, зрештою, опиняються перед потребою виділення в *тексті* якихось первинних кодів. Р.Барт, присвятивши своє найголовніше дослідження "S/Z" прагненьню "вивернути навиворіт текстову тканину, з якої сфабриковано твір, розпустити її на смислові нитки, змотати їх у клубки й виставити напоказ — в усій їх ідеологічній голизні", мусив мати для цього авторський *періотвір* ("Саразін" О.де Бальзака), усвідомлюваний як певна *цілість*. І хоча з погляду *семіології* дослідник із певною іронією характеризує поняття *цілості* класичного (авторського) *тексту* як наслідок суто західних уявлень про *ядро*, "святинище, прихисток, світло істини" (16), проте подібні уявлення існують і на Сході. Так, у давньокитайській космогонії первень Ци графічно зображується у вигляді яйцеподібного овалу: в ньому постійно розвиваються Інь і Ян, чоловіча й жіноча первини, контрарна пара, бінарна опозиція циклічних модусів Ци, що взаємоперетворюються у процесі визрівання. Згадаймо й українську казку про яйце-райце, з якого постає матеріальний світ. *Ядро* — запорука Ладу, Космосу, що протистоїть Безладдю, Хаосові.

Лишилося з'ясувати ще деякі вихідні позиції нашої спроби впорядкування термінологічного хаосу. За *парадигматичним* виміром на схемі зберігаємо для зручності й традиційну назву. Хай це буде *вісь літературних родів*. *Синтагматичну* горизонталь іменуємо *віссю літературних видів*.

Термін *вид*, як ми вже бачили, давно дозрів до такого "перепрофілювання", оскільки на його місці переважно фігу-

¹ Косиков Г. *Ідеологія. Коннотація. Текст* (по поводу книги Р. Варта S/Z)/Еарт Р. S/Z. — М., 1994. — С.293. Нижче вказано сторінку цього видання.

рує жанр. Од терміна *драматургія* (із "практичного" ряду) відмовляємось у **схемі**, виходячи з міркувань загальномовних. У своєму першому значенні це *слово* синонімічне *драмі*. Тому, зупинившись, на базовому, уникаємо й тавтології. Друге значення *драматургії* — сукупність драматичних творів якогось автора, періоду тощо. Ним послуговуємося в розмові про *літературний процес* як *текстурх*, а не *текст* як *ядро*. Третє значення — сюжетно-композиційна основа спектаклю, кіно-або телефільму, загалом будь-якого дійства (шоу) — термін уже *мистецтвознавчий*. Отже, *драма* перебуває в центрі схеми цілком умотивовано — як *ядро* й *середохрестя-зародок* не лише колишньої *синкретичності*, а й майбутнього *синтезу* різних *видів мистецтва*.

Структурна модель-схема літературної генерики допоможе переходити від однолінійних до об'ємних вимірів при з'ясуванні як *синхронної* картини жанрового *стану* світової чи окремої літератури (і вужче — доробку письменника), так і *діахронної* динаміки жанрового *руху* від давнини до сучасності. Тобто, між схемним хрестом і тілом кулі — опозиція *статички/динаміки*.

Окрім того, вписуючи у схему (прирівнюючи до *моделі*) будь-який твір, одержуємо його найзагальніші *формозмістові* характеристики, зумовлені так званним *жанровим імперативом*: відштовхуючись од них, можна провадити подальший аналіз на різних рівнях.

Так, "Маруся Чурай" Ліни Костенко *парадигматично* — *епос* (різновид — велика епічна форма), *синтагматично* — *поезія* (різновид — силабо-тоніка), а на *жанровому* перетині маємо віршований *роман* (*тематичний* різновид — *історичний*). Можна виділити ще й підвид цього різновиду — *історичний роман з легендарною героїнею* (на відміну, приміром, од Тичининої "симфонії" "Сковорода", прототип якої — *реальна історична постать*). На схемі обидва *твори* посідатимуть місця десь посередині правого нижнього сектора.

Кожну з позицій моделі можна розціплювати на бінарні опозиції, причому не лише у площинних, а й об'ємних вимірах. Куля, утворена обертанням площинного круга довкола будь-якої з осей *великого генологічного хреста*, буде ніби витканою меншими й меншими хрестиками, довкола яких так само розгортаються, виопуклюються, взаємопроникають, народжуються й відмирають під- і підпідсистеми та форми, лишаючись у гравітаційному полі *мистецтва слова*.

ЛІРИКА

Лірика — музичний інструмент, гра на якому супроводжувала виконання пісень, віршів і т.п. Саме з музичністю, ритмізованістю, метричністю (наявністю певного віршувального розміру) чи не найбільше пов'язаний од своїх витоків цей літературний рід. Слово — четвертий із названих Аристотелем засобів наслідування — зазнавало і зазнає тут найрізноманітніших випробувань: на милозвучність, відповідність якомусь ритмові, розміру, наявність розгалужених асоціативних зв'язків, зумовлених як прямим, так і, особливо, переносним вживанням; на розрив цих зв'язків, затуманення "внутрішньої форми", старіння й омолодження і т.д. Надто ж зросло вільне, експериментальне поводження зі словом у ХХ столітті, у футуристичній та модерністській ліриці, — від цілковитого розкладання його на звуки до витворення загерметизованої метамови символів та багатоходової гіперускладненої асоціативності.

Ішлося вже й про те, що для ліричного родового зв'язку характерне сприйняття навколишнього світу зі внутрішньої щодо дії та героя позиції. В основі цього та подібних міркувань лежить сформульована Гегелем думка про суміщення в ліриці суб'єкта і об'єкта в одній особі: центральним "персонажем" ліричного твору виявляється сам автор і передовсім — його внутрішній світ.

Певна річ, і в епосі, де авторіві "править за зміст відмінний від нього<...> герой"¹, і в драмі, де діють нібито цілком самостійні персонажі, навряд чи можливе абсолютне перевтілення та вираження чужої свідомості-чуттєвості, повна об'єктивація чийось емоцій. Тому навіть у цих, значно об'єктивованіших, ніж лірика, родах літератури не обходиться без вираження в тій чи іншій формі (бодай у виборі теми) й авторського погляду на зображуваний художній світ.

Що ж до лірики, то їй, як то кажуть, і на роду написано бути суб'єктивованою, виражати авторське бачення світу. Навіть якщо її творець нам невідомий. Так, у фольклорі з

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. - Т.3. - М., 1971. - С.501.

притаманною йому *імперсональністю* (відсутністю чи анонімністю автора) все-одно, незважаючи на колективне шліфування пісень, у багатьох випадках досить сильно відчувається індивідуально-авторський суб'єктивізм.

Не кажучи про пісні, приписувані Марусі Чурай, згадаймо, принаймні, відому й досі популярну: "Ой там, на точку, на базарі". В *образі-персонажі* цієї пісні відчувається досить вольова, емансипована, дотепна (іронічна й самоіронічна) натура з багатою фантазією, схильною до жартівливих містифікацій. Якщо навіть припустити, що автором цієї пісні був чоловік, — то й тоді наші характеристики лишаються в силі, включно з епітетом "емансипована" (виходячи з контексту пісні, можна так само жартувати й про потребу чоловічої "емансипації"). Але в другому випадку треба було б ще й додати, що авторові блискуче вдалося перевтілитись у жіночий *образ*.

Виходить, і в *ліриці*, окрім об'єктивації власної суб'єктивності, чи, інакше кажучи, окрім *вираження свого* інтимного світу, існує все-таки й осягнення та розкриття *їної* свідомості-чуттєвості — бодай у вигляді описового наближення до *чужого* внутрішнього світу чи розіфування *ролі інішого*, ніж сам, суб'єкта. Відповідно — і в *ліриці* співіснують, хоч і в значно менш розвиненому вигляді, *епічна* та *драматична* первини. У щойно згаданій пісні: є певна *епічна* фабула (як жінка вирішила продати свого чоловіка і що з цього вийшло), є навіть елементи *діалогу* (з "торгувальницями"), і все це підпорядковано провідній *ліричній тональності*. У тематично близькій пісні "Ой піду я понад лугом" вимальовується, хоч і схожий, а все ж інший інтимний світ героїні. Є тут і свій епично-оповідний чинник, і ще більш розвинений *драматичний*, що постає в *діалозі* ("— Чого лежиш, чом не ореш... Чом до мене не говориш?... — А я лежу та й думаю... Що погану жінку маю... — Не сватав ти мене вночі... Не вилзли тобі очі" і т.д. І все ж відносимо й цю *пісню* до *лірики* — як за *формальними* ознаками й функціонуванням, так і за переважаючим *родовим змістом* самовираження люблячої й водночас гордо-задеркиватої натури ("А я брови в сажу вмажу... Чорнявого переважу...").

Співіснування *автопсихологічно-виражального* начала з *драматичним* та *описово-зображувальним* і *оповідним* при одночасній *музичності* робить *лірику* найближчою до "ідеальної" суті *мистецтва слова*. У кожному конкретному *жанрі*, а тим паче *творі*, співвідношення цих начал різне, що й визначає місце даного *жанру* чи *твору* в нашій "системі координат".

Наприклад, так звана *рольова лірика*, де автор веде мову від чужого імені: "Ой я свого чоловіка...", "Якби мені, мамо, намисто..." та інші *рольові пісні* Шевченка; "жіночі" *романси* та *пісні* І.Котляревського, С.Гребінки, О.Афанасьєва-Чужбинського, Я.Щоголева, С.Гулака-Артемовського, М.Кропивницького, К.Білиловського, П.Грабовського, — аж до сучасних естрадних *іміджів*. Така прихована авторська позиція ніби наближає *рольову лірику* до *драматичних етюдів*. А з другого боку, в цих

ліричних висловлюваннях поєднуються авторське і загальнолюдське: кожен може впізнавати у них і свої почуття та переживання.

Пояснюється це тим, що коло людських емоцій, за всієї неповторності, лишається в багатьох аспектах і незмінним, обертаючись у нових і нових поколіннях настійливою потребою вдаватися до віковичних *тем* — кохання і ненависть, дружба і зрада, життя і смерть, війна і мир, минущість і вічність... Це знаходить свій вияв, зокрема, у постійній актуалізації відповідних *мотивів лірики*.

Крім того, поет користується мовою, *словом*. А в *слові* сконденсовано мислительний і емоційний досвід усіх попередніх поколінь, до якого лиш найталановитішим удається долучити і власний. Із плином часу незрідка буває, що від усього доробку лірика в естетичній пам'яті нації лишається єдиний твір — *пісня* (наприклад, у згаданого К.Білиловського — "В чарах кохання моє дівування"), а то й "крилатий вираз", *афоризм*, що є фрагментом якогось більшого *твору*.

У *ліриці* поєднуються унікальність переживання *ліричного суб'єкта* і загальнолюдський сенс цього переживання; підсилене значення кожного *слова* і втягування його в *музичну* сферу, де зміст окремих *слів* ніби розчиняється у загальній *ритмічній фразі*; естетична самодостатність *тексту* і важливість знання його *позатекстуальних* зв'язків, які проливають додаткове світло на весь *твір* та обставини його появи; особлива мова поетичних формул, *символів* (а отже ■ — й певна *герметичність*, фрагментарність) — і *розімкненість* у широкий культурно-історичний *контекст* доби, її *стильові* тенденції тощо.

Параметри структурування

Єдиної системно вивершеної класифікації *лірики* не вироблено, та це й неможливо, доки вона існує, розвивається і видозмінюється. У **фольклорі**, приклади з якого наведено, розрізняють ліричні твори здебільшого за їх *побутовою функ-*

цією (весільні, величальні, похоронні, родинні, хороводні, календарні та ін.); У літературі античності — за **характером виконання** (хорова лірика — ода, дифірама, епіталама та ін.; індивідуальна лірика — ямби, елегія, епіграма); **Відродження і класицизму**—за **соціальним призначенням** і тією **загальною емоцією**, якій підпорядковується твір (ідилія, елегія, епіграма та ін.).

Аж до ХІХ ст. власне *ліричним жанром* вважали оду (урочисту, духовну, анакреонтичну та ін.). І лише з розвитком *романтичного світовідчуття* прийшло й теоретичне обґрунтування потреби відходу від класичних канонів і необмеженої волі поета (Ф.Шлегель стверджував, що поет не повинен підлягати жодному закону; втім, суб'єктивне переживання в *романтичній естетиці* — надіндивідуальне, оскільки в людині відтворюється космос).

На цей період припадає і бурхливий розвиток **прозового** художнього письма, яке доти животіло на периферії *літературного процесу*. Все це зумовило поступове розмивання класичних *жанрових форм лірики* та науковий пошук інших параметрів її розмежування. Найпростіший і чи не найбільш поширений — **тематичний** поділ на *лірику пейзажну, інтимну, громадянську, філософську*. Кожне з цих визначень — по-своєму вразливе і не відбиває всього спектру барв та відтінків ліричної виражальності. Так, навряд чи можна знайти "чисто" *пейзажний* твір, оскільки він здебільшого містить і навіювання певного душевного стану, ніби розлитого в пейзажній картині. Отже, не так легко відмежувати *лірику пейзажну* від *інтимної*. З другого боку, вужчим підвидом *інтимної лірики* можемо вважати *любовну*, безпосередньо присвячену *темі* кохання. Значення *громадянської лірики* (іноді її ще називають *соціальною* чи навіть *публіцистичною*) в суспільному житті постійно перебільшувалося в нашій історії, наслідком чого стала трагічна доля багатьох і багатьох негодливих режимам поетів. Що ж до *лірики філософської* то правомірність такого поняття є дискусійною (дехто вважає некоректним і непотрібним сам цей термін, вживаючи інші — "медитативна", "інтелектуальна", "лірика голови" — на відміну від "лірики серця" тощо).



Оскільки термін *медитативна лірика* має серед названих найглибше історичне коріння¹, у нашій спробі структурувати схему літературних *родів* і *видів* перевагу віддамо саме йому. Узагальнено кажучи, це — *лірика думки*, спрямованої до осмислення загадок і закономірностей світу (*meditatio* — поглиблений, цілеспрямований *роздум*).

Структуротвірною парою їй може бути *сугестивна лірика* (від *suggestio* — *натяк, навіювання*), яка нехтує логічні, розумові побудови й апелює до асоціативних образів, додаткових змістових та інтонаційних відтінків, до "сновидних" (згадаймо трактат І.Франка)) підсвідомих порухів, породжуваних навіювальною енергією *ритму* і *слова*.

Порівняймо два *вірші*:

З журбою радість обнялась... В сльозах, як в жемчугах, мій сміх, І з дивним ранком ніч злилась, І як мені розняти їх?!	Простяглися тіні тіні вечірні Тіні сонця весняного Тіні захвату світа тонкі і невірні Тіні смутку безвиглядного Линуть гуки вечірні гуки незнані Щастя співанного щастя незмінного Простяглися тіні тіні сонця весняні Пасма смутку вечірнього.
В обіймах з радістю журба. Одна летить, друга спина... І йде між ними боротьба, І дужчий хто — не знаю я... (Олександр Олесь).	(Михайль Семенко).

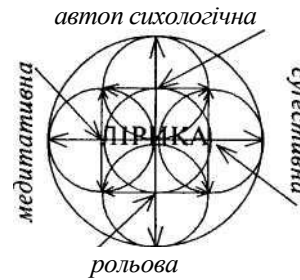
Якщо уважно вчитатися в них, особливо у другий, менш відомий, то побачимо, що йдеться в обох *віршах* про речі, у глибині своїй дуже близькі. Тільки Олесь — розмірковує, *медитує* на тему єдності, взаємопереплетіння, боротьби протилежних емоційних станів (радість — журба), знаходячи їм паралелі у природі (ранок — ніч) і усвідомлюючи безсилля людини цьому зарадити. А Семенко — прагне сугерувати, *навіяти* читачеві подібний стан (смутку-щастя), апелюючи до пам'яті органів зору і слуху, ритмічно повторюючи *ключові слова-образи* і вдаючися теж до паралелі з явищами природи, але це якраз ті "неєвклідові" паралелі, що перетинаються, єднаючи світ людини і природи ("тіні смутку", "пасма смутку вечірнього").

Перший *вірш* майже весь "розбирається" на *афоризми*. Другий може повнокровно існувати лише в цілісності, з усіма своїми повторами, а розпавшись на уривки, втрапить сугестивну енергію. Який із *віршів* "кращий"? Тут можна відповісти Олесеви: "І дужчий хто — не знаю я...". Є різні категорії читачів, різні стани та стадії сприймання навіть одним читачем. І є відтак об'єктивно наявна бінарна опозиція *медитації/сугестії* в цілісній структурі *лірики*.

¹ Див.: *Литературный энциклопедический словарь/Под общ. ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. — М., 1987. — С.214. Далі називаємо це видання ЛЭС. скорочено*

Ще в давньоіндійських теоріях поезії твір, де слово виражає сенс непрямо, і він досягається тільки завдяки сугестії, називався дхвані (дзвін, відгук, *натяк*; пор. і наше прислів'я: "Чув дзвін, та не знає, де він"). Така поезія вважалася "справжньою", вищою. Основна її функція — репродукція прихованого сенсу (чи суті), навіювання *раси*, тобто певного естетичного переживання. А поезія, в якій, навпаки, все ясно, мов на картинці, називалася цїтра (*картина*)¹. Бінарна опозиція *дхвані/цїтра* дуже близька до опозиції *сугестія/медитація*, або ще: *сугестія/нарація* (оповідь).

Ще однією парою протиставних понять можуть бути вже згадувані *автопсихологічна* і *рольова лірика*. Як ми переконалися, вони теж не тільки протистоять, а й взаємопереплітаються. Схрещуючи бінарні опозиції у спільному осерді — *ліриці* — дістаємо для початку її площинні "координати":



В об'ємних вимірах сюди можна вписати й інші опозиції, що допомогатимуть з інших боків характеризувати конкретний *ліричний твір*.

Площинна хрестовина *лірики* перебуває у верхній половині *геологічної макросхеми*. Хоча варто повторити: тут горизонталь та вертикаль теж умовні, бо це — хрест, що з'являється, коли на джерело світла дивитися примруженими очима. Широко розплющені — не годні втримати усієї повноти інформації, вона їх сліпить. Тому в поетапному осягненні феномена *лірики* можна запропонувати таку послідовність:

1. Рід — *лірика*.
2. Вид — а) віршована, або ж *поезія*; б) драматизована, або *рольова*; в) *прозова* (мініатюри та більші форми).
3. Жанр (*пісня, ода, елегія, епіграма* тощо).

¹Див.: Мейзерська Т. О.Веселовський — /Франко: дві концепції сугестії// Укр. літературознавство. — Вип.60. — Львів, 1995. — С.50—59.

Кожна з позицій у цій ієрархії може мати свої *різновиди*.

Наприклад: **1, Рід** — **лірика**; *різновид* — а) **виражальний** (*автопсихологічна/рольова, медитативна/сугестивна, цітра/дхвані, описова/експресивна, сюжетна/безсюжетна* тощо); б) **тематичний** (*пейзажна/урбаністична; інтимна/соціальна; міфопоетична/культуральна* та ін.); в) **тональний** (*мінорна/мажорна, героїчна/комічна, драматична/ідилічна* та ін.).

Очевидно, можливе виділення **різновидів лірики** й за іншими параметрами (наприклад, **тенденційна/нетенденційна, метафорична/автологічна** тощо). Певна річ, остаточної структурної вивершеності ніколи не буде досягнуто, адже теоретичні узагальнення завжди відстають од художньої практики, та й не можуть охопити всіх її нюансів. До того ж, кожна нововиділена позиція ніби втягується в "ланцюгову реакцію" подальшого аналітичного розщеплення. Візьмімо, приміром, одну із щойно виділених *емоційних тональностей* (у різновиді в):

комічна

гумористична іронічна сатирична

Далі, вичленувавши звідси лише *іронічну* тональність, побачимо, що вона може бути *скептичною, саркастичною, сардонічною*, легкою *іронією* (кпином і самокпином) тощо. Так само — і щодо інших позицій. Цей поділ знадобиться й при розгляді *видів пафосу* в тих випадках, коли він діє в межах усієї макросистеми **літератури** (хоч вважаємо, що саме до **лірики** більш підходить поняття *емоційної тональності*). За такого підходу чіткішає і наш погляд на *сатиру*. Деякі дослідники виділяють її в окремий літературний *рід*. У нашому ж варіанті структурування розрізняємо **сатиру** як **1**) один з *видів пафосу*, підвид *комічної* (сміхової) *тональності* в усіх трьох *родах*; 2) *жанр лірики*, сформований ще за часів Горація, Персія, Ювенала.

У різновиді б) можна вичленувати такий ієрархічний ланцюжок: *лірика інтимна* з поділом на *підвиди* — *любовна* й *еротична* (духовний і плотський аспекти), тоді як за *власне інтимною* лишаються "Теплота родинного інтиму"

(С.Чернілевський), почуття дружби і т.п. Водночас, за аналогією до *сатири як пафосу*, можна виділити й *тональність любові* в найзагальнішому, близькому до християнського розумінні (також поширюється на всю макросистему). Певними ракурсами в опозиційне структурування можуть увіходити всі названі й неназвані позиції. Так, опонуючою парою до тієї ж *інтимної лірики* може бути *пейзажна*, навіть за умови їх взаємопроникнення (за вісь проти-зі-ставлення беремо внутрішнє і зовнішнє споглядання); парою до *соціальної (громадянської)* — *ігрова, гедоністична, розважальна* і т.п.

Третій основний щабель поділу *лірики* — **жанр**. Тут називаємо усталені в історії літератури **жанри** — *пісня, ода, гімн, пеан, канцона, псалма, елегія, послання, сатира, романс, мадригал, епіталама, дифірамб, панегірик, ідилія, пастораль, епіграма, епітафія, пародія, станса, лірична поема, прозова лірична мініатюра* (та більші форми *ліричної прози*).

Оскільки у підручниках з античної та зарубіжної літератур, у найрізноманітніших довідниках і словниках *жанри лірики* схарактеризовано, рекомендуємо цей матеріал для самостійного опрацювання.

Узагальнений же висновок щодо названих *жанрів* є очевидним: переважна їх більшість уже належить історії. А ті, що іноді ще функціонують, нерідко знаходять лише пародійне переосмислення (*ода, дифірамб*); крім того, тут зустрічаються випадки різного найменування дуже подібних явищ (*дифірамб* — *панегірик*; сюди ж можна долучити і *гімн* та *пеан* у їх первинному значенні).

Розводячи по структуротвірних полюсах-антиподах ті **жанри**, що й досі лишаються більш-менш продуктивними, можна знову ж таки *дисоціювати* (розподібнити) їх на такі, скажімо, пари: *пісня/прозова лірична мініатюра; гімн/сатира; ідилія (елегія, пастораль)/памфлет (сатиричне послання); ода/пародія* і т.д. за принципом *серйозне/смішне, піднесене/приземлене*. З другого боку, можна розглядати *пародію, памфлет, епіграму* як підвиди *сатири, гумористичну епітафію* — як підвид *епіграми* тощо.

Натомість майже універсального, а відтак і досить розпливчастого застосування набули терміни *вірш* (або *ліричний вірш*) і *поезія* (а також у множині — *поезії*). Якщо в художній практиці співіснують обидва ці терміни, то в теорії їх або

зовсім не визнають, або не надають їм жанророзрізнувального статусу.

У цьому підручнику віддаємо перевагу визначенню *вірш* (*ліричний вірш*), ідучи за мовною практикою. Адже ще в давньоукраїнській поезії існував термін *віриша* (жіночого роду) саме у значенні "твір", а не "окре- мий рядок". А те, що терміни живуть, розвиваються, переосмислюються — закономірний процес. І скільки б теоретики не робили вигляду, ніби на них не впливає загальнонаціональна мовна практика, цей процес зайшов уже так далеко, що його лишається тільки "узаконити".

Отже, розуміємо **вірш** як один з основних, а власне — **центральний жанр сучасної лірики**, визнаючи таким теоретичним коригуванням терміна його фактичне статус-кво в україномовному загальнокультурному середовищі. Що ж до *первинного значення*, то його, очевидно, до- цілніше пов'язувати і з *первинним звучанням* — *вере* (*versus*). Докладніше див. у частині "Версифікація" (с. 319-320).

Таким чином, на третьому основному шаблі структурне впорядкування категорій *лірики* ще більше ускладнюється — як історичною плінністю жанрових найменувань, так і сучасними процесами термінологічного новотворення. Останнє, зокрема, відбувається здебільшого за рахунок запозичень з інших видів мистецтва: *етюд*, *акварель*, *естамп*, *фреска*, *барельєф*, *сюїта*, *симфонія* та ін.¹

Усі ці авторські визначення покликані підкреслити певні особливості конкретних *творів* і мають переважно образний характер, тоді як самі *твори* здебільшого надаються і до традиційних жанрових класифікацій. Хоч деякі з' нових жанрових визначень (як *етюд*), завдяки частоті їх вживання різними авторами, претендують на визнання у статусі *літературознавчих* термінів. Загалом, коли до традиційної назви *жанру* (скажімо, *інвектива*, *елегія*) додається якесь авторське уточнення, то воно може до невпізнанності змінювати *жанрову* природу даного конкретного *твору*, і в такому разі слід вести мову про той чи той *жанровий різновид* (наприклад, "сердита елегія", "дружня інвектива" тощо).

¹Ширше див.: Крижанівський С. Художні відкриття і літературний процес. — С. 155-174. Щоправда, цей підрозділ з уже згадуваної статті "Рід, вид, різновид" називається "Сучасні процеси жанротворення у поезії", тому автор розглядає і поетичний *епос* та *ліро-епос*; отож їх треба відносити до наших наступних підрозділів. Крім того, такі поняття, як "триптих" і "цикл", що їх С.Крижанівський розглядає у контексті *жанрів*, слід, напевне, визнати наджанровими утвореннями.

Із поняттям *жанрового різновиду* не треба плутати поняття *родового* та *видового різновидів*. Про *родові різновиди (виражальний, тематичний, тональний)* та їх *підвиди* йшлося вище. Можна виділити *різновиди* і в кожному з названих *видів лірики* (скажімо, *поезія* — відповідно до *систем віршування*; *проза* — відповідно до *стилів* — *символістська, модерністська* тощо; *рольова лірика* — відповідно до ступенів утілення "своєї" і чужої" свідомості-чуттєвості тощо).

Як бачимо, проблеми *класифікації лірики* існували й існуюватимуть відтоді й доти, відколи й доки існувала й існуватиме сама *лірика*. Скажімо, *любовна лірика* яскраво постала ще в поезії гречанки Сапфо (IV ст. до н.е.), у стародавніх літературах народів Азії та Сходу, а теоретичне осмислення здобула тільки на межі XVIII—XIX ст. н.е. у зв'язку з розвитком *романтизму*.

Спроба систематизації "лірикознавчих" понять і термінів відповідно до *структури* самого об'єкта вивчення допомагає виходити і на загальні для всього *літературознавства* та *генології* зокрема проблеми. А вони не завше надаються до структурно-системного впорядкування.

Із фізики відомо, що *структурувати* воду можна, спершу закип'ятивши, потім довівши до іншого агрегатного стану — криги, і знову розтопивши. Але ця *структурована* вода буде відтепер і *дистильованою*, позбавленою солей, а разом з ними й колишнього свого неповторного смаку. Зате з неї, відповідно зарядивши, можна готувати "живу" й "мертву" воду.

Таблиця Д. Менделєєва — це спроба звести до першоелементів усе розмаїття світу. Важче надаються до *родо-видових* класифікацій та систематизацій живі організми, і ще важче — поняття духовної сфери. Зводячи до *бінарних опозицій* та *перехресть* поняття *літературної генології*, ми, звичайно, "дистильовано" не *художнє слово*, а лише *наукові дефініції*, що допомагають усвідомити його як *систему систем*. Що далі від ядра, що більше під- і підпідкатегорій, то варіативнішими і невловнішими для "заморожування" виявляються *структурні* й *позаструктурні* чинники своєрідності конкретних художніх *текстів*.

А все ж, як вода, — кринична, річкова, морська — в найзагальніших своїх характеристиках лишається незмінною і має за пункт відліку (в науковому сприйнятті) дистильований стан, так і *література як система* може умовно прирівнюватися до певної моделі, що не виключає нових і найновіших *варіацій* та відхилень.

ЕПОС

Епос; — *слово*, у тому розумінні, в якому воно вживається в нас у назвах творів (наприклад: "Слово о полку Ігоревім", "Слово про рідну матір"). Тобто — *оповідь, розповідь* — перше, що поставало при відмежуванні цього літературного роду від *пісні* (оди) та *дії* (драми).

За Платоном, в *епосі* поєднуються висловлювання автора (як у *ліриці*) і наслідування (як у *драмі*). За Аристотелем, автор *епосу* то веде оповідь збоку, то стає в ній чимось іншим, як Гомер. За Гете і Шіллером, в *епосі* автор викладає подію, переносячи її в минуле, тоді як у *драмі* зображує її такою, що відбувається тепер. За Гегелем, *епос* — відтворення в об'єктивізуючій формі самої об'єктивності, зовнішнього світу (на відміну від *лірики*, яка передає суб'єктивність, внутрішній світ). Кожинов, виходячи з проведеної Белінським диференціації *видів мистецтва на виражальні й зображувальні*, відносить *епос* і *драму* до *зображувальних*, тоді як *лірика*, з цього погляду, тяжіє до *виражального* образу. А з погляду теорії "образу автора" (В.Виноградов, М.Бахтін, Г.Гуковський та ін.) для *епічної* первини притаманна позиція "невтручання" "всезнаючого" автора в дію твору, його перебування поза нею.

Якщо уважно зіставити всі наведені характеристики, то помітимо, що вони, знову ж таки, майже не суперечать одна одній, а є спробами досягнути один і той самий об'єкт під різними кутами зору. І, звичайно ж, цих характеристик недостатньо, і вони не є аксіомами для всіх часів і народів. Одна справа — *героїчний епос* часів Гомера, інша, наприклад, — *гуморески* Остапа Вишні, які теж відносимо до цього *літературного роду*, хоч вони й не є об'єктивізуючим відтворенням об'єктивності (Гегель) чи більше *зображують*, аніж *виражають* (Кожинов), та й *власне автор* нерідко виступає в них і *героєм* (щоправда, це не "весь" *автор*, і його, як у *ліриці*, можна назвати *ліричним героєм*).

Зрештою, й сам Гомер, якого за нового часу порівнювали з богами-олімпійцями, безсторонній тільки в тому розумінні, що не висловлює своїх переважних симпатій якійсь одній із воюючих сторін. Зате він досить-таки емоційно ставиться до героїв, як троянців, так і греків, описуючи їх подвиги яскравими барвами. Тобто, його, висловлюючися сучасною мовою, *політична* безсторонність не заважає йому бути *лірично пристрасним*.

"Чистоти роду" не дотримувались і давньогрецькі *прозаїки*. Так, персонажі романів "Золотий осел" Апулея і "Сатирикон" Петронія самі, без *оповідача*, повідомляють про свої пригоди. Поступове зростання інтересу до своєрідності *внутрішнього* світу персонажів приводить до того, що у XVIII, а особливо у XIX і XX століттях, розвивається *оповідь* про події *вустами* їх учасників, а також *внутрішній монолог* та *потік свідомості* (Л.Толстой, Ф.Достоевський, Дж.Джойс, У.Фолкнер та ін.). Важливим стає той *контрапункт*, що виникає у зіставленні "голосів" багатьох персонажів, їх позицій і оцінок побаченого й відчутого. "Партія" автора в цьому багатоголосому хорі може й зовсім не звучати, але в будь-якому разі він виступає "диригентом", і, отже, від нього залежить якість звучання твору і впливу на читача його *поліфонії* (використовуємо цей термін з *музикознавства*, слідом за Бахтіним, як і український відповідник — *багатоголосся*, не тільки з метою синонімічно врізноманітнити мову, а й щоб звернути увагу на цю синонімічність)¹.

Таким чином, давній принцип *авторського епічного "всезнання"*, доповнившись теоретичним гегелівським принципом *об'єктивації й саморозвитку дії* (без очевидного авторського "втручання") та принципом *поліфонії*, визначив різні форми й ступені вияву в *епічному* творі *носія викладу*, його стосунків із зображуваним. Почавшись переважно як *віршований, епос* розвивався і в *прозовій* формі, від народних *казок, оповідань, притч, повчань* — до широкомасштабних авторських *епопей*. Нині *епос* пов'язують здебільшого з *прозою*. Причому в сучасній "експериментальній прозі", у *модерністських* пошуках автори вільно оперують *часопросторовими* вимірами, переміщують події не тільки у минуле, а й у майбутнє; нехтування ж колишніх вимог правдоподібності збільшує ступінь авторської свободи, завдяки чому *план зображення* поступається місцем перед *планом вираження*; ведення *оповіді від першої, другої чи третьої особи, однини чи множини*, теж практично не відіграє родовизначальної ролі, як і поділ *художнього світу* на "зовнішній" і "внутрішній".

Що ж може лишатись аксіоматичним критерієм для виділення *епосу* в окремий *рід*? Перебравши всі наведені характеристики, повертаємося до найпершої, антично укруп-

¹ Оскільки термінологічна синонімія в одній науці — явище не зовсім бажане, то її можна уникнути, вживаючи ці терміни як літературознавчі в різних значеннях: 1) багатоголосся — наявність у творі рівноправних партій багатьох персонажів; 2) поліфонія — буквально "багатозвуччя", себто, збалансоване звучання у творі не лише голосів персонажів, а й інших складників структури; 3) контрапункт — той ефект, що постає завдяки злиттю різних голосів та позицій і народжує якісно нове явище.

неної, зафіксованої в самому слові — *оповідь*. Звичайно, вона може бути водночас і *піснею*, і навіть *рольовою* та супроводжуватись відповідними *діями*, але те все постає тут на другому плані.

Панівна *оповідна* первина і визначає всі інші — більшу (назагал) *об'єктивованість* викладу, його *зображувальність* і т.д. Якщо спробувати передати це у вигляді схеми і, отже, погодитися з неминучими спрощеннями, то, з огляду на сказане, можна виділити такі дві пари опозицій: 1) за ступенем *авторської участі* у викладі (від суто зовнішньої "присутності" автора-оповідача до його "відсутності"); 2) за ступенем *авторської нейтральності* щодо зображуваного (від зовнішньої об'єктивованості до неприхованої суб'єктивної позиції). Схрестивши ці пари, дістаємо схему:



Лівий та нижній полоси на цій схемі є власне *епічними* родовими первинами; правий тяжіє до *ліричної*; верхній — до *драматичної*. І якщо зобразити це за допомогою цифрового співвідношення, то вийде — 1:2:1 "на користь" *епосу*. Відповідно, у *ліриці* ми мали таке само співвідношення на користь *ліричних* первин {автопсихологічність + сугестивність} порівняно з тяжінням до *епосу* (*оповідність*) і *драми* (*рольова лірика*). У *драмі*, як побачимо, гору братимуть первини *драматичні*.

Ще раз наголосимо, що це — лише схема, де поняття "верху" і "низу", "лівого" та "правого" боків — суто умовні. Але якщо ми вже так умовилися, то в нашу *генеологічну макросхему* вона вписується знизу, тяжіючи своєю *драматичною*

первиною до *драми*, яка там - у центрі, а *епічними* — до *епосу* і *прози*. А для того, щоб *лірична* первина, крім *поезії*, була спрямована до *лірики*, треба собі уявити, що ми розвертаємо цю меншу схему вздовж вертикальної осі й ставимо перпендикулярно до більшої: площини перетинаються. Тепер уявімо ці площини у вигляді кругів, а далі — куль. У велику кулю вписані великий хрест і менші — символи всієї *системи літератури* та її *підсистем*. І в цих *підсистемах*, окрім названих, можна виділити багато інших опозицій. Наприклад, у підсистемі *епосу* — за наявністю чи відсутністю *психоаналітичного* письма; за незвичністю чи буденністю *сюжету*; за чіткістю чи розмитістю *композиції*; за різкою антагоністичністю чи завуальованістю *конфлікту*; його *зовнішнім* чи *внутрішнім* (*колізія*) розгортанням; за *інтуїтивістським* чи *позитивістським* типом *художнього мислення-відчуття*; за видом *емоційної тональності* (*пафосу*) тощо.

Види, жанри, різновиди

Про два *види епосу* — *поетичний* та *прозовий* — уже йшлося. Чи існує третій, *драматичний*? Себто, *епос* у вигляді *драми*? Безперечно, існує, але це якраз та спільна сфера *епосу* і *драми*, що перебуває на їх помежів'ї. Такі само суміжні зони є у *ліриці* і *драми* (*ліро-драма*) та в *ліриці* і *епосу* (*ліро-епос*). Поки що найбільш звичним із цих поєднань є *ліро-епос*, унаслідок чого його навіть виділяють в окремий *рід*. Незвичнішою буде нововведена назва третього помежів'я — *епо-драма* (зустрічається термін "епіко-драма", але тоді треба було б і *ліро-драму* називати "лірико-драмою", а *ліро-епос* — "лірико-епосом"). Про всі три *межироди* — на с.125—132.

Щодо *епосу*, як і щодо *лірики*, термін **різновид** вживаємо на всіх трьох основних шаблях поділу. На **першому** до **різновидів епосу** відносимо кількісні характеристики, пов'язані з фізичним обсягом текстів. Відповідно до цього виділяють твори *малої, середньої та великої* епічних форм. Вживають також словосполучи "велика проза", "середня проза", "мала про-

за". Неважко помітити, що це — *різновиди* лише *прозового виду епосу* (їм відповідають *оповідання, повість і роман* — уже на рівні *жанрів*). Але такі само кількісні характеристики можна застосувати й до *поетичного епосу* — *малої, середньої та великої форм* {*байка, епічна поема, віршований роман*).

Так переходимо до третьої й основної для *епосу* сходинки — *жанру*. Як і в *ліриці*, тут протягом тисячоліть відбулася значна еволюція, і все ж багато давніх епічних *жанрів* досі зберігають свої основні характеристики та місце в *літературному процесі*. Це — *казка, байка, притча, оповідання, повість, роман*. Усі вони існують у *прозовому і поетичному* (віршованому) та *драматизованому видах*, легко надаються до інсценізації, перенесення на *кіно- і телеекрани*.

Одна з найдавніших жанрових груп — *героїчний епос*, куди належить твори як *великих епічних форм* (віршована й прозова *епопея*), так і *середніх (старини)* та *малих (думи, балади)*. Цю групу *жанрів*, досить відмінних між собою, традиційно об'єднують спільною *темою*. Як правило, це напівлегендарна оповідь про минулі важливі події в житті народів та про героїв тих подій, богатирів. Усні й писемні, *прозові й поетичні* та *змішані*, такі оповіді засвідчують становлення національної самосвідомості, поєднання колективно-епічного й індивідуально-героїчного начал у загальній *епічній картині світу*.

При ближчому розгляді твори цієї *тематичної групи*, особливо різних *жанрів*, дуже несхожі між собою. У цьому легко переконатися на прикладі зразків нашого *героїчного епосу* — *прозової "Велесової книги", речитативного "Слова о полку Ігоревім", ритмізовано-наспівних старин, пісенних дум*, що належать до *молодшого епосу*.

З тих само міркувань, що й при розгляді *лірики*, лишаємо для самостійного опрацювання та повторення (цей матеріал входить і до шкільних програм з літератури) характеристику таких *жанрів епосу*, як *казка, байка, оповідання, повість, роман, роман-епопея*. Видання досить широким тиражем в Україні книжки Д.Чижевського "Історія української літератури" звільняє від необхідності докладного розгляду елементів *художнього епосу* в таких *жанрах* релігійної літератури, як *апокрифи, проповіді, молитви**, а також у світській літературі — від початків до ХХ ст. Так само докладно розглядає вчений і твори вітчизняної *лірики та драми*.

* У проповідях, а надто *молитвах*, як видається, переважають *ліричні первини*.

Усе сказане дає змогу докладніше зупинитися на кількох дискусійних питаннях, пов'язаних із *генологією епосу*.

Оповідання і новела. Частина дослідників вважає ці терміни синонімічними і вживає паралельно, ще частина віддає перевагу якомусь одному (теж не вбачаючи різниці в суті самих позначуваних ними *жанрів*) і, нарешті, дехто цю різницю не тільки визнає, а й аргументує, відповідно вдаючись до обох термінів, але не як до синонімів, а як до визначень відмінних між собою *малих епічних форм*. І, що цікаво, кожен, зі свого погляду, має рацію. Тож, не вдаючись до переказу аргументації кожної з позицій, спробуймо з'ясувати, чому так сталося, і це допоможе виробити власний підхід.

На допомогу, як і в багатьох подібних випадках, приходять з'ясування "родоводу" *слів*, що правлять за *терміни*. *Оповідання* — від *оповідати*, глибше — від старослов'янського кореня *вѣд*, що означав *знання, відання*; а ще глибше — від праіндоевропейського *wecla*, яке породило двоє значень — *бачити і знати*. Такою ж ясною є й етимологія питомо російського терміна "рассказ" (корінь — *каз*, той, що і в нашому слові *казали*). Італійське *povella* (від лат. *povellus* — *новий*) означає буквально "новина". На час виникнення цього терміна, в епоху Відродження, він позначав *невеликі оповідання анекдотичного характеру*.

Саме в такому розумінні його відбито в "Декамероні" Дж.Боккаччо. Згодом цей *жанр* поширюється і в Англії, Франції, Іспанії, набуваючи, окрім *комічного*, ще й *настановного* звучання, але зберігаючи провідну жанрову ознаку, закріплену в самому слові — *новина, пригода, придибенція*. Власне, з таким значенням цей термін набув поширення і в Росії та Україні. Як нерідко буває, широке (часом на догоду "моді") вживання його і в тих випадках де цілком, чи навіть більше, підходить вітчизняний термін *оповідання*, призвело до вже згаданого різницею — і то не так у науковій літературі, як у художній практиці. А реальне підґрунтя під цим є: адже можна, справді, називати будь-яку *новелу* і *оповіданням*, додавши певне уточнення (*гумористичне, анекдотичне, пригодницьке* і т.д.). Або — *оповідкою*, як зробив перекладач "Декамерона" М.Лукаш.

Повторимо те, що говорилося з приводу терміна *жанр* і ще не раз доведеться казати: якщо вже для якоїсь назви відчинено двері, то навряд чи вдасться випровадити її у вікно. Але, звичайно, паралельне вживання термінів — розкіш, і вихід тут лише один: дотримувати "чистоти жанру". *Оповідання* має

бути *оповіданням* (себто, розповіддю більш ґрунтовною, словесно-зображувальною, характере- та психологічною, без ставки на карколомність чи *авантюристичність* сюжету, несподівану екстраординарну подію. Тоді як *новела* багато в чому має виходити саме з останнього, що відповідатиме її назві.

Класичний зразок в українській літературі — *новела* В. Стефаніка "Новина". Як правило, *новела* закінчується несподіваним поворотом, а в даному разі вона починається повідомленням про таку несподівану подію. І водночас не всі Стефанікові твори, до яких традиційно застосовують визначення "новели", відповідають цьому визначенню в окресленому тут розумінні. Деякі з них ("Такий панок", "Вона — земля") більше тяжіють до *оповідань*, інші ("Давня мелодія", "Morituri") — до *шкіців* (термін з малярства) чи *образків* (у І. Франка є *віршований* цикл "Галицькі образки", що міг би бути парою *прозовим образкам*), ще інші ("Городчик до Бога ридав", "Амбіції", — до *прозових ліричних мініатюр*...

Жанр одного з творів найточніше визначає сам автор: "Санчата (Хлопчача зимова сценка)". *Сценка* — один із *прозових (вид) жанрів межироду — епо-драми*...

Як бачимо, художня практика навіть одного письменника не завжди вкладається у спрощені жанрові дефініції.

Є ще одна невеличка проблема, пов'язана саме з практикою паралельного вживання термінів. Так, узагальнений термін *новелістика* застосовують і до *оповідань* (скажімо, *новелістика* Є. Гуцала, хоч цей прозаїк писав здебільшого *оповідання*). І виходить, ніби *новела* є базовим жанром *малої епічної форми*, тоді як *оповідання*, *шкіц*, *образок* тощо — *жанровими різновидами новели*.

Повість і роман. Історія стосунків цих термінів та означуваних ними понять подібна до попередньої. *Повість* — від того ж кореня в/дати, опов/дати — питомо слов'янський, а ще глибше — ведичний термін. Він зафіксований у назві *літопису* "Повість временних літ" (не у своєму теперішньому значенні, а як "ОПОВІДЬ"; згодом — узагальнена назва всіх *оповідних жанрів*). Ще на початку XIX ст. *повістями* в нас називали і *оповідання*, і твори, значно більші обсягом. А водночас упроваджується й термін *роман*.

На Заході ще в період пізнього Середньовіччя словом "роман" означували будь-який твір, писаний не латиною (фр. conte roman — *оповідання романське*; згодом іменник відпав, а прикметник субстантивізувався). В Англії *жанр*, який називаємо *романом*, має визначення novel.

Ще до кінця XIX ст. в Росії та Україні терміни *повість* і *роман* вживали до подібних між собою за якісними характеристиками творів,

причому "слов'янофіли" віддавали перевагу першому з них, а "західники" – другому. Не дивно, що теперішні *жанрові* визначення творів того періоду не завжди збігаються з авторськими.

Панас Мирний та Іван Білик назвали свій *твір* "Хіба режуть воли, як ясла повні?" *повістю*. Те ж саме - і з "Повією" Панаса Мирного, "Лелем і Полелем", "Перехресними стежками", "Основами суспільності" І.Франка, "Хмарами" І.Нечуя-Левицького та іншими творами того періоду, що їх тепер відносять до *романів*.

Із середини ХХ ст. з'являється поняття "*романне мислення*", яке означає масштабність, сконденсованість задуму, так би мовити, натяк на роман, що може міститися навіть у творах *малої епічної форми*. Так, В.Медвідь називає *романом* твір, який займає 14 журнальних сторінок ("Льох"//Київ. - 1993. - №1. - С.106-119). Цією самоназвою ніби загострено увагу читача, запрошено не поспішаючи вчитуватися в кожну фразу, що передає *потік свідомості* героя, школяра-підлітка, який протягом дня переступає поріг "дорослого" світу, і то не з парадного входу. Та й мова твору змушує або, справді, вчитатись, або відкласти нелегкий для долання, перенасичений особливостями місцевої говірки текст (вжитий тут *топонім* Кодня вказує на рідне село письменника, отже, це - Житомирщина). І все ж таки, перед нами - не *роман*, і навіть не *повість*, а *оповідання*, — екстравагантне, модерністське і водночас глибоко закорінене в традиції української новелістики, насамперед Гр.Тютюнника.

Що ж таке сьогоднішній *роман* і чим від одрізняється від *повісті*? Як стверджує В.Кожин, ця відмінність нині "дедалі більше зводиться до суто обсягової" (*ЛЭС*. — С.281). Справді, серед тих особливостей *роману*, що їх називає інший автор, В.Богданов (*Там само*. - С.329-333), немає жодної, практично непіддатної для *повісті*. Так, пославшись на В.Белінського (роман є "зображенням почуттів, пристрастей і подій *приватного та внутрішнього* життя людей"), В.Богданов далі "непомітно" його підправляє, стверджуючи через кому, що роман "подає *індивідуальне і суспільне* життя як відносно самостійні стихії, що не вичерпують і не поглинають одна одну", і саме в цьому вбачає "визначальну особливість його жанрового змісту" (С.330. *Курсив наші*).

Ця суто соціологічна характеристика з не меншим успіхом прикладається і до *повісті*, і до *новели*, і до... статуту якої-небудь правничої фундації. А тим часом на ній будуються і наступні розмірковування, до яких, окрім фактажу, варто поставитися досить критично.

Пам'ятаємо, що першим необхідним етапом *структурного аналізу* є *аксіоматизація*. До таких жанрових відмінностей, які не потребують (поки що) особливих доказів, нале-

жить насамперед **різниця в обсязі**, хоч майже всі автори не вважають її достатньою для розмежування. Як стверджує П.Волинський, "справа не просто в обсязі твору. У романі життя змальовується широко, життєвий шлях основних героїв зображується в їх взаємозв'язках, характери розкриваються багатогранно. Повість же вужче охоплює життя. В ній, як правило, широко й багатогранно виводяться тільки одна-дві дійові особи, а інші змальовуються побіжно"¹. Визнаючи ці розмежування чіткими і слушними, все ж мусимо зробити невеликі поправки: доцільніше говорити не про "змалювання" чи "зображення" життя (тут дається взнаки вузькоміметичний підхід до *мистецтва слова*), а про творення *художнього світу* — глобальнішого, панорамнішого, не обмежуваного ні в *часопросторових* вимірах, ні в кількості *персонажів* та *сюжетних* ходів, перипетій, переплетінь і т.д. {роман}; і локальнішого, обмеженого в часі й просторі долею, історією душі, пригодами одного або кількох персонажів (*повість*). Звідси і суто зовнішній, зате аксіоматичний, вимір — **обсяг**. Від нього неабияк залежить і *тип характеротворення* — неквапливий, поетапний, описовий, "саморозкриттєвий" у романі (*романі-епопей, романі-дилогії ТОЩО*) і значно стисліший, фрагментарніший у *повісті*. А в *малих епічних формах* — і поготів: лаконічний, начерковий, хоча під пером майстрів і не менш виразний.

Історичних типів роману є чимало. Ретроспективно переносючи назву *жанру* в стародавні часи (тоді цього терміна ще не було), виділяють *античний роман*; у Середньовіччі — *рицарський роман*, у добі Відродження — *пасторальний та преціозний, авантюрний (або крутійський), готичний (або роман жаків); просвітницький роман виховання, романтичний, реалістичний, натуралістичний, соцреалістичний, модерністський і постмодерністський, антироман*. А по лінії **тематичній** — *родинний, пригодницький, науково-фантастичний, соціально-побутовий, історичний, філософський, утопічний (і антиутопічний), біо- і автобіографічний, детективний, "виробничий"*...

Навіть за такого суто реєстраційного переліку видно, що *жанрові різновиди роману* постали не на єдиній крите-

¹ **Волинський П.К.** *Основи теорії літератури: Вступ до літературознавства.* - К., 1962. - С 264.

ріальній основі. Деякі з *історичних типів* належать лише до свого часу (*рицарський, просвітницький*), інші, трансформувались, культивуються й досі (*авантюрний — пригодницький; життє — біографічний*). У вже згаданій статті "Форми часу і хронотопа в романі" М.Бахтін здійснив аналіз виділених ним *типів грецького античного роману (авантюрний, авантюрно-побутовий, біографічний)*, простежив їх виходи в наступні епохи, розкрив особливості *рицарського, крутійського, раб-лезіанського* романів. У поданому вище переліку *історичних типів роману* можна виділити й *стильові різновиди* — починаючи від *романтичного*. А в *тематичному* — / *соціологічні (соціально-побутовий, "виробничий")*. Тоді чому б не виділити ще й *любовний роман*, адже кохання — чи не "найроманніша" *тема*, значно природніша від "виробничої" або, принаймні, вельми супутня їй — від *античного роману-пасторалі "Дафніс і Хлоя"* Лонга до майже пародійного "Переходимо до любові" П.Загребельного чи навіть химерно-фантастичних та гротескових творів О.Ільченка, В.Міняйла, В.Земляка, В.Дрозда, Є.Гуцала, В.Шевчука та ін. Не вписується в наведені ряди *роман сатиричний* (І.Ільф і Є.Петров; О.Чорногуз — "Аристократ з Вапнярки", "Претенденти на папаху"): певною мірою його можна вважати результатом "схрещення" *крутійського та соціально-побутового*. Зважмо й на величезну кількість авторських підзаголовків та різновидних конкретизацій: "роман-притча", "роман-казка", "роман-есе", "роман-сповідь", "роман-колаж" тощо.

Якщо таке розхитування-врізноманітнення канонічних жанрових рамок *роману* триватиме, то чи не доведеться слідом за художньою практикою визнати *повість* різновидом *роману*, як *оповідання* — різновидом *новели*? У кожному разі, бачимо: коли з визначенням **роду** (перший щабель) та його *різновидів* (1 ,а,б,в); *виду* (2) та його *різновидів* більш-менш ясно, то на рівні *жанру* (3), а надто ж його *різновидів* посилюється опозиція *типологізації/індивідуалізації*.

І все ж, означуючи можливі варіанти *структурування* на цьому рівні, насамперед варто скористатися з наведених вище назв *жанрових різновидів епосу як за історико-культурними епохами* (вертикальна, *діахронна* вісь, *парадигматика*), так і за провідною *темою* (горизонтальна, *синхронна* вісь, *синтагматика*). Таким чином, крайні позиції на осі *діахронії* посядуть *роман античний* і *роман постмодерністський*, а на осі *синхронії*, наприклад, *пригодницький* і *психологічний*.

Зрозуміло, що можливі й подальші дефінітивні розгалуження *різновидів роману на підвиди*, як це вже було показано на прикладі *історичного роману* (з історичними особами та без них). Той-таки *пригодницький* може бути, наприклад, *мариністичним* (як більшість творів О.Гріна, Л.Тендюка) чи *космічним* (О.Бердник, В.Владко, С.Лем). А *психологічний* — *соціально-, побутово-, індивідуально-психологічним, експериментальним...*

Так само зрозуміло, що можливі й інші опозиції. Наприклад, по лінії *поліфонія/монофонія*; або за наявності чи відсутністю *символізації, притчевості* (параболічності) та ін.¹.

Байка — один із наймобільніших і найпопулярніших в історії світової літератури *епічних жанрів*. Її алегоричність, дохідливість, гумористичність зробили цей *жанр* і одним із найулюбленіших. І все ж, як видається, нині для неї настали не найкращі часи. Байкарі воліють звертатися більше до дітей, але конкурувати з мультфільмами неможливо та й навряд чи доцільно. *Класична байка* переживає природний період відходу в історію. Хоч це й не означає, що в принципі неможлива поява нових її видозмін. Один із плідних шляхів — переведення *жанру з епічних на ліро-епічні "рейки"* і недоказування *моралі*, тобто, певне схрещування *байки з ліричним віршем та загадкою*.

Живучість ігрового й сміхового джерел мистецтва засвідчує **гумореска** — літературна обробка народних *анекдотів* та власних *фабул*.

Свої твори цього жанру С.Руданський називав "співомовками". Традиції культивування сучасного "народного" гумору, "низової" сміхової стихії чи не найвиразніше виявилися у творчості П.Глазового. Менш відомий "широкому читачеві" так званий *інтелектуальний* гумор, одним

¹ Коли цей підручник уже набрався, вийшов "*Літературознавчий словник-довідник*" (далі — ЛС-Д) за редакцією Р.Гром'яка, Ю.Коваліва, В.Теремка (К., 1997). Автор статті про роман виділяє як *жанрові різновиди*, крім названих, *тенденційний та роман у віршах* (С.604-612). Але *тенденційність* може пронизувати або не пронизувати всі різновиди, на обох осях (не лише політично чи ідеологічно заангажовані) — про це далі. Що ж до *роману у віршах*, то, за нашою класифікацією, це також не *жанровий різновид епосу, а видовий* (проза — драма — поезія). ЛС-Д також є черговою спробою впорядкування термінології та понятійно-категоріального апарату, отож: користування ним — обов'язкове і необхідне. Неунікні й розходження — і тепер, і завжди. Вони й рухають думку.

із найвиразніших представників якого був Ю.Івакін: для витонченого прочитання його *гуморесок і пародій* потрібно бути гуманітарієм, а ще ліпше — філологом.

Отже, *гуморески є вішовані та прозові*, маскультівські (*егалітарні*) та *елітарні*; причому останні два визначення аж ніяк не означають негатиї; обидва різновиди потребують подальшого — і талановитого — розвитку.

Більш "елітарним" різновидом "демократичної" *байки* є притча, що тяжіє до писемної, релігійної традиції. Для *притчі* не обов'язкова попередня розповідь про якусь подію, вона може зводитися до простого порівняння, але з символічним підтекстом.

Багато старовинних *притч* обробив І.Франко (зб. "Мій ізмарagd", "Давне й нове"). Цей жанр культивують В.Мисик, Д.Павличко, Ліна Костенко та ін.

У певні епохи, коли особливо посилюється потяг до *дидактики* й *алегоризму*, *притча* стає центральним, взірцевим жанром. При цьому культура читацького сприйняття може осмислювати будь-яку розповідь як *притчу*, а дійових осіб її — насамперед як суб'єктів етичного вибору в запропонованих обставинах, а не як певні *характери*. У *прозі* та *поезії* ХХ ст. *притчевість* (щодо західної літератури частіше застосовують іншомовний відповідник — *параболічність*) стає одним з найпродуктивніших *принципів художньої образності*.

Симптоматично, що автори статей про *притчу* (С.Аверінцев) і *параболу* (Т.Приходько), ілюструючи сучасне побутування цих *жанрових різновидів*, удаються часом до одних і тих самих імен: Ф.Кafka, Ж.-П.Сартр, А.Камю, Ж.Ануї, Г.Марсель, Б.Брехт, В.Фолкнер (*Притча*. - ЛЭС. — С.305); Ф.Кafka, Г.Гессе, Ж.-П.Сартр, Е.Гемінгвей, Г.Гарсія Маркес, Кобо Abe, В.Биков, Ч.Айтматов (*Парабола*. — ЛЭС— С.267).

Нічого дивного в цьому немає, адже чіткої диференціації між *притчею* і *параболою* провести майже неможливо. Тим паче, коли йдеться про форми їх сучасного побутування у *прозі* та *драмі*. А саме з таким побутуванням пов'язує *параболу* Т.Приходько, вбачаючи відмінність її від *алегорії* та *притчі* в тому, що *парабола* тяжіє до *символу*, *багатозначної інакомовності*, тоді як *алегорія* має *однозначну інакомовність* а *притча* — "односпрямований другий план". Розмежування це — досить хистке. Виходячи з нього, треба, скажімо, біблійну *притчу про блудного сина* називати *параболою*, оскільки їй аж ніяк не відмовиш у тяжінні до *символу*, *багатозначної інакомовності*

і не звинуватиш в "односпрямованості" другого плану (себто, тієї ж таки *інакомовності*)".

І знову, як і в багатьох подібних випадках, допомагає звернення до початкових, *аксіоматичних* значень слів, що утворили названі терміни. *Алегорія* буквально й означає "інакомовність" (*аХкос*, — *інший* і *аурейсо* — *кажу*) і вживається як у найширшому *загальномовному* розумінні, синонімічному будь-якій *переносності*, *непрямо*, *образному висловлюванню* (напр.: "Алегоричний сенс приказки — такий-то"), так і в дещо вузкому, *літературознавчому* — втілення в *конкретному художньому образі абстрактного поняття* (лисиця — хитрість, сова — мудрість, бджола — працьовитість і т.д.).

Парабола (псраРоА/гф — *зіставлення, порівняння, подібність*; від тсара — префікса, що означає *суміжність, переміщення, відступ, відхилення, зміну*, та основи дієслова раЯЛш — *кидаю, вдаряю, жену*), окрім застосування в *геометрії* (крива, кожен пункт якої однаково віддалений од фокуса), в *літературознавстві* означає *коротку казку, анекдот, алегоричну розповідь повчально-моралізаторського змісту*. Тобто... — *притчу*. *Парабола* замкнулася в коло, що обертається докруг *моралі, повчання* (дидактики). Із суто мовного погляду *притча* є старослов'янським відповідником *параболи*, а ще глибше — її повчальної частини, *моралі, приточеної* до оповідної, розважальної (*фабули*)¹.

Виходячи з цих етимологічних значень термінів, спробуймо чіткіше розмежувати й означувати ними поняття. Отже, *алегорія* в принципі дорівнює *інакомовності*, а *парабола* — *притчі*.

Що більше знайомимося з подібними випадками існування паралельних назв одних і тих самих понять, то наочніше пересвідчуємося в наявності довкола і всередині нас якогось ніби паразитарного словоряду. Втім, переконалися також і в тому, що нікуди від цих "словопаразитів" не подінемося, оскільки вони (як і їхні "двійники" в земному біосі) виконують цілком певні, ба навіть — необхідні функції. От і в даному разі, з'ясувавши за їх допомогою *аксіоматичну* суть питання,

¹ "Не колісна парабола є притчею, зате кожен притчу можна вважати параболою", — стверджує Ю.Клим'юк у статті "Про естетичну природу СЗО. притчі" // СіЧ. - 1993. - №5.

² Саме від значень "приточити", "уподібнити" виводив назву і суть притчі Г.Сковорода. Див.: Повне збір. творів: У 2 т. — Т.1. — К., 1973. С107.

переходимо до другого етапу *структурного аналізу* — розподібнення, дисоціювання пар на бінарні опозиції. При цьому теж виходимо як із *синхронного* (а власне — сучасного), так і з *діахронного* (історичного) функціонування й розвитку названих понять і їх означень.

Алегорію, напевне, можна вважати найдавнішим видом *інакомовності*, причому спочатку вона існувала і сприймалася цілісно, як певна розповідь, без вилучення звідти морального "екстракту". Згодом, у міру її повторюваності та усвідомлення людиною зв'язку окремого і загального, з'являється і поділ на *фабулу* (оповідну частину байки) і *параболу* (*мораль* або "силу", себто її "сіть", "екстракт" і т.п.).

Подальша диференціація зумовила частіше застосування терміна *фабула* (і, відповідно, — *байка*) до епічних творів усної та світської літератури, здебільшого *віршованих*, а *парабола* (*притча*) — переважно до епічних творів писемної та релігійної літератури, здебільшого *прозових*. За нових і новітніх часів *байка* більше зберігає свою *алегоричність*, пов'язану з переосмисленням певних якостей і поведінки тварин, довколишнього світу і перенесенням їх на людину. Тоді як *притча* тримається книжного, культурологічного берега.

І.Франко у своїх *притчах* вдається до історій, почерпнутих із давньоіндійських, давньоєгипетських, давньогрецьких джерел (зокрема, в "Притчі про красу" досить-таки збитошно виводить Аристотеля, а в "Притчі про життя" подає класичний зразок "притченої" до *фабули моралі*, вкладаючи її у уста Будди). Водночас використовуються й власні життєві спостереження, що є кроком від "чистого" *епосу* до *ліро-епічної* медитації.

ПРИТЧА ПРО РАДІСТЬ І СМУТОК

Два сусіди жили поруч себе рядом:
Сей весілля справляв, а другий похорон.

В одній хаті ридання і плач над мерцем, В
другій хаті музика і спів під вінцем.

Тут на мари мертвого кладуть і голосять.
Там до шлюбу рушають і дари виносять.

Одним шляхом везуть і труну, й молодят,
Один піп погребе й буде шлюб їм давать.

І веселі й сумні вернуть з церкви ураз, І
певнісько сі й ті спільно вг'ються за час.

Се не казка, брати, тільки образ, мабуть, Як
у парі в життю смутки й радощі йдуть, І сі
й ті до одного кінця нас ведуть.

Згадаймо наведені при розгляді *ліричних жанрів* зразки *медитативного* та *сугестивного* письма (О.Олесь, "З журбою радість обнялась..."; М.Семенко, "Простягнися тіні...")- Чи не правда, і Франкова *притча* — про те ж саме? Але мистецька *форма* розкриття ідентичного художнього *змісту* — щораз інша. У даному ж разі унаочнюємо ще й різницю між *лірикою* й *епосом*: коли Олесь подає ліричні роздуми "власне авто-ра", не прив'язуючи їх до зовнішнього подієвого, *фабульного, оповідного* начала; коли Семенко за допомогою зорових та ритмічних образів прагне *навіяти* відповідний стан смутку-радоці; то Франко, згідно з канонами іншого *роду* та *жанру*, спочатку малює досить вірогідну і, можливо, навіть спостережену чи почуту картину сусідства життя і смерті, а в заключних рядках *приточує* до цієї картини логізоване *дидактичне* узагальнення. Крок же від "чистого" *епосу* до *ліро-епічності* полягає в суб'єктивному авторському зверненні до читачів, "братів" по ліричному "ми" і по земній долі.

Що ж до сучасносних *прозових параболічних* структур (Г.Гессе, "Гра в бісер"; Г.-Г.Маркес, "Сто років самотності"; ЧАйтматов, "І понад вік триває день"; Вал.Шевчук, "Диявол, якого нема", "У пащі дракона" та ін.), то їм здебільшого не властиве голе моралізаторство. *Інакомовність* тут взаємопереплітається з предметністю, оповідністю і не випинається у вигляді *дидактичних* підсумків. Це надає їм незавершеної багатоплановості, змістової глибини, зумовлює *варіативність витлумачень*. Такі якості *параболи* дають підстави Т.Приходькові відносити її (поряд з *алегорією, символом, гротеском*) до загальних *принципів художньої образності*.

Очевидно, в цьому є рація. Ще О.Потебня вважав, що *байка* та *прислів'я* можуть бути своєрідними *парадигмами* мистецького твору взагалі, тобто, правити за моделі таких складних літературних *жанрів*, як *роман* і *повість*, а з другого боку — таких простих, як *окремий поетичний рядок* або навіть *слово*.

Характерним є його приклади (серед багатьох інших) з Іоанна Дамаскіна. Їх варто навести повністю, оскільки саме тут наочно продемонстровано розуміння вченим спільного й відмінного між *параболою* (притчею) та *байкою*.

Отже, наприкінці "Богослів'я" І.Дамаскіна вчитель доводить істинність воскресіння з мертвих за допомогою таких прикладів: "Ластівка,

коли настане зима, скидає з себе пір'я і залазить за кору дерева, а потім навесні знову вкривається пір'ям, вилітає на світ, щебече і ніби каже людині: "Переконайся від мене у воскресінні мертвих". Повчає і шовковичний черв'як, який вкриває себе ниткою, вмирає на зиму, а навесні знову народжується в такому ж вигляді. (Очевидно, він думав, що з кокона виходять черв'як...). Ще подивіться на зерна житні та сочивні (колосових хлібів і бобових), як вони у землі гинуть, щоб принести плід".

Навівши ці три приклади з Дамаскіна із власними коментарями в дужках, Потебня далі зазначає: "...всі ці природничоісторичні узагальнення виражені у формі не цілком поетичній, можна швидше сказати, прозовій; але водночас вони не відповідають тим засобам думки, які ми прикладаємо віддавен для наукових пояснень природи і людського життя.

Таку форму давні греки називали *параболою*, тобто порівнянням (слово грецьке, від якого французьке *parole*).

По-слов'янському це можна назвати (принаймні так називалося в давнину) *притчею*; втім, слово *притча* вживається у ширшому розумінні й охоплює нашу байку"¹.

На думку О.Потебні, в *байках* узагальнення постає трьома способами: "1) або оповіданням, що міститься в *байці*, пояснюється інше оповідання, таке ж часткове, 2) або розповіддю *байки* пояснюється певне загальне положення, на яке вказує ця розповідь, 3) або, нарешті, байкар звертається до того та іншого способу разом"².

У будь-якому разі, *байки* повинні лишатися *потенційно полісемічними*, себто спроможними породжувати різноманітні узагальнення. Наприклад, відома байка про Лебедя, Щуку і Рака застосовується до найрізноманітніших життєвих ситуацій уже у вигляді *приказки*: "Та тільки хура й досі там".

Розрізняються три чіткі значення *байок із мораллю*: 1) широке значення розповіді (детонативне), 2) алегоричне (конотативне), 3) узагальнене (переважно оцінне) значення, яке формулюється на початку або в кінці розповіді. Перше і третє наявні в самій байці, друге постає внаслідок її актуалізації, під час читання, виконання на естраді тощо. Таким чином, її структуру можна подати схемою у вигляді трьох концентричних кіл, з яких перше є сам *текст*, друге — життєвий *контекст* і третє — логізований додаток. І саме з

¹ *Потебня А.А. Из лекцій по теорії словесності//Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С.483.*

² *Потебня О. О. Из лекцій з теорії словесності// Потебня О. О. Эстетика і поетика слова: Збірник. — К., 1985. — С.245.*

цього погляду *байка* як літературний жанр з понадтисячолітньою історією, що дійшов свого виснаження на кінець XVIII ст., є, на думку Потєбні, найпоказовішою моделлю *мистецтва* взагалі.

Додаймо до цих міркувань сказане нами про розвиток *прозових параболічних структур* у XX ст., де "мораль" твору заховується в усій його тканині, розрахованій на широку ерудицію читача, його здатність до самостійних і неоднозначних узагальнень. Додаймо також, що антична попередниця *байки* — *аполог* (корінь тут — *логос*, а префікс *апо-*, відомий нам зі слова *апогей*, означає *віддалення, відокремлення, заперечення*; тобто, разом — непряме, небуквальне розуміння сказаного), і застосовувався цей термін до XIX ст. як синонім *байки*, означаючи коротку інакомовну моралізаторську оповідь, побудовану на *алегоричному* зображенні тварин і рослин (згадаймо й вираз "езопівська мова").

Таким чином, за всіх відмінностей сучасного розуміння *параболічності* й античного — *алегоричності*, в основі їх лежить у принципі одне й те ж явище *інакомовності, порівняння, переносності, асоціативності, що є суттю образності мистецтва взагалі*. Час від часу це забувається, стираються первісні значення слів, що стали термінами, і тоді винаходять нові "велосипеди", що допомагають рухатися далі в образному осягненні, відтворенні, перетворенні, творенні світу та в теоретичному осмисленні цього руху.

Уданому разі спостерігаємо майже паралельне вживання термінів іншомовних і вітчизняних: *алегорія* — *інакомовність*, *аполог* — *байка*, *парабола* — *притча* (про метаморфози, які відбувалися з терміном *фабула*, див. с.165-171). Це уможливило кілька варіантів обгрунтованого поводження з ними. 1) Послідовне вживання тільки вітчизняних термінів. 2) Навпаки, тільки іншомовних. 3) Паралельне вживання обох рядів як *синонімічних*. 4) Вживання обох рядів із закріпленням за термінами *несинонімічних* характеристик.

Виходячи з того, як ми повелися у випадках майже аналогічних (*новела* — *оповідання*, *роман* — *повість*), начебто випадає зупинитися на четвертому варіанті. Але вживання іншомовних *синонімів* (3-й варіант) надає їм історичного звучання, до того ж єднає нас зі світовим літературознавством. На практиці ж зустрічаємо поєднання 3-го та 4-го варіантів, що, звичайно, не сприяє виробленню термінологічної чіткості.

З огляду на все сказане, можна запропонувати таку найзагальнішу схему диференціації цього термінологічного гнізда. *Алегорія* — *принцип або тип художньої образності*, що полягає у втіленні певної умоглядної ідеї в предметному образі.

Алегорія зустрічається в усіх *родах, видах, жанрах* і *різновидах* літератури як особливий тип її *інакомовності*, що зазнав протягом тисячоліть значної еволюції. В *епосі* родовими *жанрами алегорії* ще з античних часів були *аполог (байка)*, де персонажами виступають звірі й рослини, та *парабола (притча)*, де діють і люди. З часом жанрові ознаки *притчі* та *байки* змішалися: обидві можуть бути як *прозовими*, так і *віршованими*, персонажами обох можуть виступати і звірі та рослини, і люди, і навіть неживі предмети. Постає питання: що вважати різновидом чого — *байку* різновидом *притчі* (як вважав О.Потебня) чи навпаки {ЛЭС}. Якщо виходити з *діахронних* позицій, то базовою слід визнати *байку*, що існувала і у фольклорі; а *притчу* розглядати як її писемний різновид. Якщо ж зважити на те, що період найактивнішого функціонування *байки* вже позаду, а нині, при синхронному підході, досить продуктивним є зведення *притчі* вже не до *жанру*, а до загального *принципу художньої образності (притчевість або параболічність як сучасний багатозначний вияв алегоричності)*, то нібито треба вважати базовою *притчу*, а *байку* — її різновидом.

І все ж не дарма в останньому випадку ми говоримо вже не про *притчу* (параболу) як *жанр*, а про *притчевість (параболічність)* як *принцип* (тип, засіб) чи навіть як *манеру письма, стиль*.

Наприклад, про *параболічність* уже згаданого роману Ч.Айтматова "І понад вік триває день" можна говорити з огляду на наявність у ньому *легенди про манкуртів*, яка описавши своєрідну *параболу*, освітлює новим, глибинним сенсом усю зовнішньоподієву тканину твору (докладніше див. с 186, 207). Але сама вона не є *притчею*: *притчевість* викрещується в контексті роману. А в "Мальвах" Р.Іванчука й зовсім нема прямих аналогій із сучасністю, однак вони виразно постають з усього *контексту* оповіді про поневіряння полонянки з донькою в татарській неволі, про яничар, забраних у ясу і перетворених на вірних охоронців режиму.

Тобто, *притчевість (параболічність) як манера письма* — це вже не *жанровий*, а *стилістичний вимір* художнього твору. Перед нами — наочна ілюстрація того, як певний *змістовий чинник* (у даному разі — *алегорія*), переростаючи ті чи ті *формальні (жанрові) структури (байку, притчу)*, на новому етапі естетичної еволюції перетікає в іншу *змістову якість (параболічність як багатозначна, поліфонічна алегоричність)* і знаходить для свого втілення інші *форми (повість, роман)*.

Ширша розмова про *формозмістову єдність* — у відповідному підрозділі. Що ж до того, який *жанр* — *байку* чи *притчу*

— вважати базовим, а який — його *різновидом*, то, напевне, їх можна розглядати і як рівноцінні, близькі один до одного *жанри епосу*, що постали на ґрунті *алегорії* і включають у себе *фабулу* та логізоване узагальнення (здебільшого зі сфери моралі).

Це можна зобразити у вигляді такої схеми їх діахронного руху та синхронного стану:



Доповнімо схему уявою: перед нами — жанрова "молекула" із яскраво вираженими оповідним та моралізаторським "атомами", яка своєю *інакомовністю* входить до "речовини" *художньої літератури*, а "атомом" *параболізму* єднається з іншими "молекулами" *епосу (романом, повістю, оповіданням)*.

Подібні розвідки можна присвятити й іншим *жанрам епосу*, що лишаються для самостійного опрацювання. Варто мати на увазі, що, наприклад, **епічна поема** має свою бінарну опозицію в **поемі ліричній**, яка входить уже до іншого літературного *роду* — *лірики*; а їх своєрідним синтезом є **поема ліро-епічна**, яку розглядаємо в розмові про *ліро-епос* (див.: "Суміжні форми").

Нарис — жанр на помежів'ях *мистецтва слова* і *журналістики*. Подібно до *моралі в байці*, яка не зростається з *фабулою*, лишаючись паралельним їй логізованим текстом, документальне та публіцистичне начало *нарису*, його закоріненість у конкретні, хай і показові, факти, будучи актуальними для певного періоду, водночас применшують значущість узагальнення *художнього*. Хоча, звичайно, й тут дуже багато важать хист автора та *мистецька* вартість зображуваного.

Теоретичне визнання *нарис*у пов'язують із появою в 30-х роках ХІХ ст. у французькій літературі, а в 40-х — у російській так званих "фізіологічних нарисів *етоложного*" ("нравописательного") характеру, що "розтинали черево" Парижа і Петербурга. Розквіт цього жанру в Росії припадає на 60-70-ті роки (М.Салтиков-Шчедрін, Г.Успенський, В.Слепцов). Твір Г.Помяловського "Нариси бурси" (1862-63) переклав І.Франко (1877), високо оцінивши "тверезу правду фактів" і художню майстерність автора.

І.Нечуй-Левицький ("На Дніпрі"), Панас Мирний ("Подоріжжя од Полтави до Гадячого"), М.Коцюбинський ("Як ми їздили до Криниць") навертають *нарис* до давньої традиції **дорожніх нотаток**. І тут він ніби зливається із досить аморфним (особливо щодо довільності обсягів), але *тематично* стійким *жанровим утворенням* — **подорожами** (чи **мандрами**).

їх витoki можна шукати ще в "Одіссей" Гомера, у "Правдивій історії" Лукіана, а згодом у релігійній *паломницькій* та *агіографічній* (життійній) літературі. В українському письменстві тут вирізняються *подорожні нотатки* В.Григоровича-Барського (1701-1747), поширювані в рукописах і вперше видані 1778 р. В них поєднуються ознаки *роману-автобіографу*, *роману-подорожі*, *оповідання*, *нарис*у — нових *жанрів* для української прози того часу, а також традиційних — *ходінь*, *життій*, *легенд*, *фацецій*.

У ХХ ст. поєднання нарисового, подорожного й автобіографічного та інших чинників знаходимо в Тичининій "Подорожі з капелюю К.Г.Стеценка", повістях І.Качуровського "Шлях невідомого" та "Дім над кручею", Наталени Королевої "Без коріння", "Шляхами і стежками життя", романі Д.Нитченка "Від Зінькова до Мельборну", збірках нарисів Докії Гуменної "Багато неба", "Вічні вогні Альберти" та багатьох інших документально-художніх свідчень вимушених мандрів емігрантів з України. Сюди ж долучаються численні *мемуарні* твори, такі як двотомник тієї ж Д.Гуменної "Дар Евдотеї. Испит пам'яті"; спогади У.Самчука "На білому коні", "Чого не гоїть вогонь", "На коні вороному", "Планета Ді-Пі", трилогія "Ост"; романи І.Багряного "Сад Гетсиманський", "Тигролови" та багато інших.

Незрідка ці твори мають ще й *історико-літературознавче* значення ("Зустрічі" Г.Костюка; "МУР і я в МУРІ. Сторінки зі спогадів. Матеріали до історії української еміграційної літератури", "Зустріч з "Березолем", "Повість про двох Юрків" та інші спогади-есеї Ю.Шереха; «Коріння. Спогади про автора роману "Вир" Григорія Михайловича Тютюнника» Гр.Тютюнника; "Спогади про Михайла Драгоманова" Олени Пчілки; безліч спогадів про письменників на каторзі, в ув'язненні тощо).

*Різновидом нарис*у (коли брати цей термін у широкому розумінні, як базовий) можна вважати і біографічні *нарис*и *життя* і *творчості* видатних людей, зокрема письменників (тут взаємопроникають *мистецтво слова* і *наука про літературу* — *історія*, *теорія*, *джерелознавство*). Твори цього *жанрового різновиду* сягають своїм корінням часів античності (Ксенофонтіві "Спогади про Сократа", праці Плутарха та ін.).

Ступінь авторської свободи у витлумаченні опрацьовуваних фактів буває вельми довільним: від посилання лише на перевірені дані до використання найзагальніших штрихів із життєпису відомої особи для втілення власних задумів, аналогій тощо.

На жаль, в українській літературі цей *жанровий різновид* поки що здебільшого зводиться до майже одноманітних *літпортретів*, виконаних в агіографічному, іконописному стилі. Тим часом, позбавлені хрестоматійного глянцево життєписи реальних осіб з їхніми драматичними долями, але ж і з нормальними людськими переживаннями, здатні збудити значний читацький інтерес. Прикладом вдалого поєднання факту і домислу можуть бути романізовані біографії А.Моруа ("Три Дюма" та ін.), твори С.Цвейга, В.Петрова (Домонтовича) — "Романи Куліша", "Аліна й Костомаров".

Унаслідок свого межового становища *нарис* і жанровим змістом, і обсягом незрідка досить далеко відбігає від *оповідання*, до якого його зазвичай прирівнюють. Ніби за законом сполучених посудин, він вільно перетікає в суміжні жанрові форми, навіть, на перший погляд, протилежні. Так, через *жанр* (чи, радше, *тему*) *подорожей нарис* несподівано єднається з *жанром утопії*, в якій здавен описували пошуки ідеальної країни, причому звичаї та порядки в цій країні подаються як такі, що реально існують.

"Утопія" Т.Мора, "Держава сонця" Т.Кампанелли, "Комічна історія країн і держав на Місяці та на Сонці" Сірано де Бержерака, "Пригоди Телемака" Ф.Фенелона та ін.

А описування звичаїв та обрядів зближує *нарис* із *науково-популярними* чи й *науковими фольклористичними* розвідками.

О.Воропай, "Звичаї нашого народу", В.Скуратівський, "Берегиня", "Місяцелік", "Посвіт" та ін.

ДРАМА

Як ми вже з'ясували, **драма** (брацос — дія) синтезує в собі *епічну* об'єктивізацію зображуваного і *ліричну* суб'єктивність його переживання персонажами. Поставши як поєднання *пантоміми* з *репліками корифеїв* та *хоровим супроводом*, *драма* водночас є основою *театрального мистецтва* і одним із *літературних родів*. Хоча згодом з'явилась і так звана *драма для читання*, в якій автори, не розраховуючи на виставу, все ж

подають текст у формі *діалогів* та *полілогів* персонажів, зводячи власний коментар до незначних *ремарок*.

Саме ці суто зовнішні ознаки відрізняють *драму* в текстовому вираженні (*літературознавство* має справу передовсім з ним) од *епосу* і *лірики*. Внутрішня ж відмінність полягає насамперед у тому, що якраз у *дії*, у вчинках *персонажів*, їх стосунках, у взаємо- та самохарактеристиках постає *художній світ* драматичного твору, що посилює (навіть порівняно з *епосом*) ілюзію його саморозвитку і авторського "невтручання". Крім того, за Гете і Шіллером, пригадуємо, у *драмі подія* зображується як така, що відбувається *тепер*, тоді як у *епосі* вона переноситься в минуле, а в *ліриці* її може й загалом не бути. Це розмежування трохи спрощене, проте, принаймні щодо *драми*, воно і досі зберігає певну чинність.

Згадаймо також формулу 1:2:1, застосовану нами до інших літературних родів. У даному разі вона відбиватиме співвідношення *драматичних* та *ліричної й епічної* первин на користь *драми*. Справді, елементи *лірики* й *епосу* є складниками *драми* від самого її постання. У давньогрецькій *трагедії* дія коментувалася *ліричними* вигуками з хору, його загальним супроводом, а розповіді *вісників* та інших *дійових осіб* про події, що відбувалися поза сценою, вносили *епічність*. Переміщення основного *конфлікту* із зовнішнього у внутрішній світ *персонажів*, теоретично обґрунтоване у працях Лесі Українки, Б.Шоу, а практично втілене у п'єсах Г.Ібсена, М.Метерлінка, Б.Шоу, А.Чехова, Лесі Українки та ін., посилює *ліричну* первину: *персонажі* більше розмірковують, переживають певні *колізії*, аніж *діють*.

І все ж таки *драма* лишається *драмою* — як суто зовнішніми текстовими ознаками (окрім уже названих, це ще й поділ *п'єси* на частини: *дії*, *сцени*, *епізоди* тощо; перелік *дійових осіб* або й стислі їхні характеристики на початку; виділення шрифтами *авторських ремарок* та *реплік персонажів*), так і своїми внутрішніми якостями, зумовленими насамперед вимогою *сценічності*. Це і наявність виразно окресленого *конфлікту* (зовнішнього чи внутрішнього, або їх поєднання); і часопросторова сконденсованість, насиченість *художнього світу*; і розрахована на театральне виконання та масовий ефект повноголоса *мова*, з якою *персонаж-актор* має вступати у *діа-* та *полілог* зі сценічними партнерами й водночас монологічно апелювати до глядачів (завдяки такому поєднанню *мова* у *драмі* набуває особливої художньої енергії); і не в останню чергу — врахування засобів *театраль-*

ної умовності, історично змінної і рухомої (наприклад, від абсолютно достеменного відтворення обстановки до цілковитої відсутності декорацій та розкриття сценічних секретів).

Види, жанри, різновиди

На нашій *генеологічній макросхемі драма* перебуває в центрі кулі як її своєрідне ядро. Чи не тому і її власна *жанрова* структура здавна є найбільш усталеною і багато в чому незмінною своїми основними параметрами.

Від античності до нових часів існував переважно *віршований вид драми*, причому в двох полярних *жанрах* — *трагедії* та *комедії*. Третій — *драма як жанр* (або *власне драма*) сформувався лише в другій половині XVIII ст. у *просвітників* (так звана *міщанська драма* у Франції та Німеччині). Десь від цього періоду дедалі міцніше утверджується *прозовий*, більш наблизений до звичайної буденної мови текст драматичних творів. Нині ж *віршована драма* — вже велика рідкість у загальному масиві новостворюваних *текстів* (здебільшого це — *драматична поема*, яку розглянемо в *межирод і ліро-драми*). Отже, якщо вписати у загальну схему означені процеси всередині "ядра" *драми*, то матимемо графічне вираження тенденцій від *поезії* до *прози* і від *епічного* полюса до *ліричного*. Однак ці тенденції не настільки сильні, щоб розщепити ядро драми як роду. Хоча й істотно впливають на внутрішньожанрову та метажанрову еволюцію.

Трагедія (трауюбих — від χρυοα — *цап* і <ββε\ — *пісня*) постала з жалібною ритуальною пісні, що супроводжувала принесення цапа в жертву богові родючості та виноградарства Діонісові. Аристотель виводить її від імпровізацій спілувачів *дифірамба*. Так чи інакше, відбувалося це на щорічних *діонісійських обрядових діях*, де розгорнено відображалося життя, завмирання й відродження цього бога як уособлення циклічності земних метаморфоз. Розквіт давньогрецької *трагедії* припадає на V ст. до н.е.: Есхіл виводить на сцену другого актора (доти діяв лише один), Софокл — третього та

декорації, а в Еврипіда ліричним акомпанементом до дії виступає спів *хору*. Античні *трагедії* були сценічним розіграванням *міфа*.

За Аристотелем, який у своїй "Поетиці" відвів *трагедії* найбільше місце, вона включає в себе шість обов'язкових елементів: 1) *оповідь* (міф), 2) *характери*, 3) *думка* (уміння говорити істотно і доречно), 4) *мова* (однаково важлива і в метричній, і в прозовій формі). 5) *музика*, 6) *видовище* (найменш важливе, бо сила *трагедії* зберігається й без вистави, а влаштування *видовища* швидше потребує мистецтва декоратора, ніж поетів).

Зазначене нами нелогічне нині протиставлення *події* і *людини* (при розмежуванні В.Белінським *епосу* і *драми*) сягає своїм корінням тієї ж таки "Поетики" Аристотеля (у Гегеля, згадаймо, *подія* і *дія*). Але в Аристотеля — у зовсім іншому застосуванні: він визначає, який із шести названих елементів *усередині драми* є найважливішим і розташовує їх у наведеному порядку. Щодо перших двох міркування такі: у *трагедії* "не для того ведеться дія, щоб наслідувати характери, а [навіпаки], характери зачіпаються [лише] завдяки діям; отже, мету трагедії становлять події, оповідь, а мета важливіша за все. Крім того, без дії трагедія не можлива, а без характерів можлива: трагедії дуже багатьох найновіших поетів — без характерів"¹.

Як бачимо, "оповідь", "подія" і "дія" виступають у цьому контексті майже *синонімами*. Тобто, мається на увазі подієве начало, оповідь про яке рухає *дію трагедії*. І справді, з погляду *основного конфлікту античності* — між долею, *фатумом* і обмеженою в своїх можливостях *людиною* — *характер* поступається пріоритетом перед *подією* та її викладом, *оповіддю* (так перекладаємо в даному разі *циЭо?*, *міф*, рос. "сказание").

Ще один Аристотелів доказ на користь пріоритету *події* можна сформулювати так: усі інші компоненти, і навіть відмінно зроблені щодо *мови* та *думок характери*, все ж є недостатніми для *трагедії*, бо основне для неї — *оповідь* (міф) і *склад подій*. "До того ж, те головне, чим трагедія захоплює душу, — переломи і дізнавання — [входять як] частини саме в оповідь" (*Там само*). Іншими словами, подієве, зовнішнє начало для Аристотеля є найважливішим ще й тому, що саме зовнішні *перипетії трагедії* захоплюють глядача. Звідси — і його визначення *трагедії* як "наслідування дії важливої і закінченої, що має [певний] обсяг, [це наслідування здійснюється] мовою, прикрашеною по-різному в різних її частинах, [втілюється] в дії, а не в розповіді, і сприяє через співчуття і страх очищенню подібних пристрастей" (С. 120). Тут-таки Аристотель пояснює, що "прикрашеною мовою" він називає мову, яка має ритм, гармонію і наспів, а "по-різному в різних частинах" означає

¹ Аристотель. "Поэтика" // Аристотель и античная литература. — С. 122. Далі сторінки зазначаємо в тексті.

"те, що в одних частинах це здійснюється тільки метрами, а в інших ще й наспівом" (С.120).

Непроясненим лишилося місце щодо *очищення* (каЗарстц) пристрас-тей через *страх* і *співчуття*. Згодом теоретики *класицизму*, які надавали великого значення виховній ролі *мистецтва*, запропонували найрізно-манітніші тлумачення цього місця. Так, перший коментатор Аристотеля Роботелло стверджував: "Глядачі, що присутні на виставі, чуючи й бачачи те, що схоже на правду, звикають страждати, боятися, співчувати тому, що відбувається [на сцені]. І коли вони самі потрапляють у подібні обста-вини, то вже менше страждають і бояться" (С.101). Інший коментатор, Маджі, писав: "Я не маю сумніву, що Аристотель хотів, аби метою траге-дії було не очищення людської душі від страху та милосердя, а викорис-тання цих почуттів для усунення інших афектів, що бентежать душу, після усунення яких душа прикраситься чеснотами" (С.101). Ще інший, Спероні, навпаки, вважав, що *страх* і *жаль* поневолюють дух людини, і саме їх потрібно позбуватися.

Перелік тлумачень *катарсису* можна продовжувати. Вважається, що тільки у XVI ст. їх було запропоновано 12. Ще через століття при-ходять сумніви у виховному ефекті *трагедії*. Так, П.Корнель у "Мірку-ваннях про драматичну поезію" (1660) майже повторює тлумачення Роботелло, а далі, навівши приклад із виставою власної трагедії "Сід", звертається до її глядачів: "Та все ж я не знаю, чи дає це співчуття нам страх і чи очищає його; боюся, що міркування Аристотеля є лише пре-красна думка, яка ніколи не здійснюється. Я звертаюсь до тих, що бачили виставу: вони можуть заглянути у потайники свого серця, пере-вірити, що їх найбільше зворушило на сцені, і повідати нам, чи пере-живали вони цей страх і чи очистив він їх від пристрасі, що була причиною нещастя, якому вони співчували"¹.

А в середині XIX ст. німецький учений Я.Бернайс, по-силаючись на пояснення терміна "катарсис" в іншій праці Аристотеля — "Політика", наводив докази на користь меди-цинського розуміння цього слова як "нервової розрядки", "по-легкості" й заперечував тлумачення його як морального очи-щення. Після нього В.Шевальдт і М.Поленц ідуть ще глиб-ше, детально досліджуючи семантику грецьких слів *φο'род* (*страх*) і *ζκζος*, (*жаль, розчулення*). Перший з них дійшов вис-новку, що це — первинні фізичні людські відчуття, а отже, й трагічне потрясіння, що постає на їх основі, не пов'язується з метою морального виховання. М.Поленц, навпаки, на знач-ному фактичному матеріалі показував, наскільки притаман-ним класичній грецькій культурі був етичний погляд на по-езію (С.12-13).

¹ Хрестоматія з теорії драми: Від античних часів до початку XIX ст. / Упор. П.Нестеровського. — К., 1978. — С75-76. Наступні посилання — скорочено (Хрестоматія).

Ця дилема медичинського/морального тлумачення катарсису досі не розв'язана, але найцікавіше, що її й розв'язувати не потрібно. Принаймні у сьогоднішніх наших вимірах. Згадаймо Франлів приклад із проєкціями фізичних тіл. Тут же маємо справу з людиною в єдності її фізіологічних і психологічних "проєкцій". Це — два боки однієї "медалі". Як *душа* і *тіло*, в земному існуванні вони єдині. Зрештою, і Аристотель, за всієї уваги до технічного, "тілесного", класифікаційного боку справи, не раз говорить і про те, чим трагедія "хвилює душу", "захоплює душу" (до речі, *ἡ ψυχή* — *душа* — в основі цілого гнізда слів, пов'язаних із психікою, і це теж відбиває єдність у слові матеріального та ідеального).

Залежно від панівних уявлень доби істотних трансформацій зазнавали й інші положення аристотелівської теорії драми. Скажімо, твердження про те, що трагедія виводить людей "поважних", а комедія "гірших", у XVI ст. трактується вже таким побитом, що в трагедії діють королі та вельможі, а в комедії — простолюди. Ще одну аристотелівську вимогу — єдності дії (тобто зосередження оповіді довкола однієї події, цілісної і завершеної, що має свій початок, середину й кінець) — було трансформовано на правило *трьох єдностей* — місця, часу і дії.

Окремо зупиняється Аристотель і на елементах сюжету — зав'язка, перелом (перипетія), дізнання ("переміна від незнання до знання"), дає поради, як викликати *страх і жаль* (співчуття), через які вчинки і яких персонажів... Звичайно, ані його визначення драми, ані виділення шістьох елементів та їх ієрархізація, ні, тим паче, міркування з приводу того, поєднання яких подій може здатися страшним, а яких — викликати жаль і співчуття, не є універсальними. Кожна доба вишукувала в них щось своє і час від часу з'являлася потреба повертатися до оригіналу, виходячи, як слушно вимагав Лессінг, "із нього самого" ("*Гамбурзька драматургія*", стаття 75). Адже ті положення, що витримали перевірку понад двома тисячоліттями часу, зберігають і досі своє значення, і то не тільки щодо теорії драми, а й щодо певних спільних з епосом її особливостей (наприклад, складників сюжету чи художньої мови).

Зрештою, і антична, і класицистична спадщина, як і доробок найвидатнішого і поки що не перевершеного драматурга світової літератури В.Шекспіра, і побутово-реалістична трагедія М.Островського, етнографічно закорінена — українських корифеїв М.Кропивницького, М.Старицького, І.Карпенка-Карого; і Франкове "Украдене щастя", і п'єси В.Винниченка, і Шевченкові "Гайдамаки" в інтерпретації Л.Курбаса, й інші твори відіграли

свою роль у становленні й розвитку в нашій літературі цього класичного жанру.

Гіркою іронією можна вважати народження за радянських часів "*оптимістичної трагедії*" — своєрідного термінологічного *оксиморону*: грагізм гуманістичного світовідчуття тут підмінювався більш чи менш майстерно виконаною агіткою з наперед визначеним політичним "катарсисом". Казенного оптимізму, починаючи з 30-х років, більшало й більшало, аж неможливим стало створення трагедій навіть у такому підсолодженому вигляді.

Трагічне світовідчуття як *тональність* знаходить свій вияв у *творах* інших літературних *родів*, однак *трагедія* в класичному розумінні виявилася майже подоланою масовим "замовленням" легких розважальних видовищ та природним прагненням казково щасливого кінця.

Комедія (кшщшбих, від Κωμοῖ — *весела процесія* і σοβή — *пісня*) — жанр драми, в якому *дія, характери, ситуації* постають у смішних формах, а *конфлікт* здебільшого закінчується щасливо.

За Аристотелем, *комедія* пішла від імпровізацій *фалічних пісень* і, на відміну од *трагедії*, виводить людей "гірших, хоч і не в усій їх підлості: адже смішне є [лише] частина потворного. Справді, смішне є певна помилка і потворність, але безболісна і не шкідлива: так, щоб недалеко [йти за прикладом], смішна маска є щось бридке і спотворене, але без болю" (СІ 18-119).

Античний теоретик не стверджує, що в *комедії* можуть виступати і люди "кращі", симпатичні й милі *персонажі* (фр. *personage* — від лат. *persona* — *обличчя, маска*). Погляд на природу комічного ще однобокий і застиглий, як маска. Є, щоправда, думка, що другу частину "Поетики" загублено, а саме там Аристотель мав ширше говорити про *комедію*. Це вірогідно, бо наява частина присвячена переважно *трагедії, дія* якої приводить *від щастя до нещастя героїв*. Виходячи з антиномічності тодішнього мислення, друга частина мала б показувати шляхи сценічного втілення зворотної *дії*. І хтозна, може б там Аристотель пішов за прикладами далі. На це нашттовхує уважне прочитання наведеного визначення, в якому варто наголосити: сміх не чинить зла і не шкодить.

Певна застиглість у розумінні та естетичному трактуванні *комедії* зберігається, а то й посилюється в добу Ренесансу.

У трактаті видатного іспанського драматурга Лопе де Вега "Нове мистецтво створювати комедії в наш час" (1609) знаходимо нарікання, що король Філіп II "досадував кожного разу, коли бачив на сцені у комедії

¹ Див. полеміку з приводу Корнійчукової "Загибелі ескадри" //СіЧ. — 1992. - №10. - С. 7-15.

короля, чи то завважаючи в цьому суперечність зі статусом мистецтва, чи то гадаючи, що навіть у вигадках авторитет королівський не слід виставляти надто близько до простого люду". Отже, протиставлення *жанрів* на "високі" й "низькі" не в останню чергу ініціювалося владою, котра за всіх часів намагалася поставити *мистецтво* собі на службу.

Знаходимо в Лопе де Вега і свідчення того, звідки бралися *фабули* для обох *жанрів*: "Трагедія заснована на історії, комедія — на вигадках; її назвали простоніжжям, бо гралась вона без котурна, без декорацій і без речитативу, і мова її низька" (*Хрестоматія*<...>. — С.64). Тобто, в основі протиставлення лежали суто візуальні, зовнішні враження. Змінилися часи і звичаї: нині про *котурни* говорять лише в переносному розумінні, як про ознаку бундючності.

І в теорії, і в драматургічній практиці Лопе де Вега визнає лише *єдність дії*, виступає проти вимог "чистоти жанру", за поєднання *трагічного* і *комічного*, вбачає основний обов'язок драматурга в тому, щоб радувати людей, які заплатили гроші за виставу. За це його згодом саркастичного критикуватиме Н.Буало. Дісталось в "Мистецтві поетичному" (1674) і "насмішкуватуому грекові" Аристофану, котрий, на думку теоретика *класицизму*, здобув славу тим, що дав у "Хмарах" на поталу черні Сократа, брав на кпини "високий дух" і "честь, і ум, і все, що треба шанувати". Взірцем високої "серйозної" комедії характерів Буало вважав Мольєрового "Мізантропа", якому протиставляв "Скапеніві витівки" того ж автора. Закликаючи комедіографів вивчати "двір" і місто, він повчав:

Якби Мольєр отут взірці для себе брав, То,
може б, вищої він слави доказав: В мішку, де
зважився Скалена він сховати, Вже
"Мізантропа" нам творця не упізнати. Дарма
в комедії виображали б ми Обличчя,
скроплені гарячими слізьми, — Але не слід у
ній, хоч часом так і пишуть, Плaskими
шутками простолюд марно тішити. Хай
будуть жарти всі шляхетні і тонкі.

Люблю я авторів, що, тішачи людей, Своєї
гідності не втрачують ніде, І розумові скрізь і
завжди улягають. А тим, що все слівця двозначні
розсипають, Що безсоромністю безстидний
будять сміх, Є рада: Міст Новий — найкращий
він для них. Там їхні витівки простолюд
привітає, І брудним жартам їх плескатимуть
льокаї'.

Тодішні суперечки досі зберігають актуальність. Напевне, і в майбутньому будуть нові мости (той — через Сену, а на ньому — балагани

' Буало Н. *Мистецтво поетичне*/Пер. М.Рильського. — К., 1967. — С.58-59.

з *фарсовими* виставами) чи підземні переходи, де знаходитимуться охочі до не вельми академічних виступів.

Буало написав свою *поетику*, вже понад сім років служачи придворним історіографом. Тим-то він вдоволено згадує закон, який велить поетам "обачніше писати // І знаних всім людей на глум не виставляти". А раніше Буало писав *сатири* на моральні та літературні теми, в яких, зокрема, висміював *бурлеск*. Опубліковані 1666 р., ті *сатири* (ровесниці Мольєрового "Мізантропа") канули в Лету, тоді як *бурлеск* живий і досі.

Тож вислухаймо й іншу сторону. Ще 1663 р. відбулася вистава Мольєрової "Школи жінок". Але перед тим (1662) поставлена його ж «Критика "Школи жінок"», де автор боронив свої творчі принципи. У суперечках *персонажів*, зокрема, висловлюється думка, що "комедію скласти ніяк не легше, ніж трагедію", адже "набагато легше гучними фразами розводитися про сильні почуття, обурюватися у віршах проти щастя, звинувачувати долю, ображати богів, ніж заглиблюватися як слід у смішну сторону людської природи і забавно показувати на сцені вади суспільства". На закиди опонента, що у "Школі жінок" не дотримано правил мистецтва, *протагоніст** автора відповідає: "Смішні ви зі своїми правилами, якими ви заганяєте в сліпий кут профанів і завжди запорощуєте нам очі. Слухаючи вас, можна подумати, що ці правила мистецтва — найбільші таємниці у світі, тоді як вони не що інше, як розважливі зауваги, зроблені здоровим глуздом, про те, що може зіпсувати задоволення від подібних творів. І той самий здоровий глузд, що колись робив ці зауваги, дуже легко робить їх повсякчас і без допомоги Горація та Аристотеля. Дуже хотів би я запитати вас: чи не полягає найвище з усіх правил у тому, щоб подобатися, і якщо театральна п'єса досягла своєї мети, то чи не йшла вона належним шляхом?"

І ще з однієї репліки: "...ті з цих панів, що найбільше кажуть про правила і знаються на них краще за інших, самі пишуть комедії, що нікому не до вподоби" (*Хрестоматія*<..>. — С.82, 83).

Досить ущипливо для "здорового глузду". І чи не підсвідома образа спонукає Буало, уже в ранзі придворного історіографа, без усіляких натяків, прямим текстом критикувати Мольєра? І чи не поквапився він, аж плутаючи в поспіху деякі деталі? Адже не Скапен, а буржуа Жеронт потрапляє в мішок у фарсовій сцені "Скапенових витівок". Але що ці деталі для тих "панів, що найбільше кажуть про правила"! Або, як їх пізніше назве Бомарше, "вельможних заздрісників чи заздрісних вельмож".

Втім, віддаймо належне й Буало: його настанова на "шляхетні і тонкі" жарты була й лишається необхідною протипагою до орієнтації на реакцію переважно простолюду з партера. Незважаючи навіть на те, що нині в партері — зовсім інша публіка**.

* Той, що виконує перші ролі п часто є "рупором" авторських ідей. ** Франц. *par — no i terre* — земля. У театрі VII ст. перед сценою не було стільців і квиток сюди коштував близько 0,75 франка, тоді як місця в ложах — понад 10 франків. Не дивно, що, приміром, образ примхливого і манірного маркіза Маскіраля з "Кумедних манірниць" Мольєра міг викликати у різних категорій глядачів далеко не однозначну оцінку.

Комедії Мольєра, як і його співвітчизника Бомарше, увіходять до класичного фонду світової *драматургії*. А все ж, окрім певних слушних пересторог Буало, у представників наступних поколінь та естетичних систем поставали й інші, значно серйозніші претензії.

Як-от відоме пушкінське зауваження: "Особи, створені Шекспіром, не є, як у Мольєра, типи такої-то пристрасті, такої-то вади, а істоти живі, сповнені багатьох пристрастей, багатьох вад; обставини розвивають перед глядачем їх різнобарвні й багатогранні характери. У Мольєра Скупий — скупий та й годі; у Шекспіра Шейлок скупий, кмітливий, мстивий, чадолюбний, дотепний..."¹.

Отже, у XIX ст. вище ставиться різнобарвність і багатогранність літературних (тут — *драматичних*) персонажів, а не аїєгоричне і дещо абстрактне уособлення в них якоїсь однієї риси характеру чи ідеї.

А ще у XVIII ст. Лессінг стверджував: "Комедія хоче виправляти людей сміхом, а не висміюванням, і вона не обмежується виправленням саме тільки тих вад, з яких сміється, і тільки тих людей, які цими вадами страждають. Її справжня загальна користь полягає в самому сміхові, в тренуванні нашої здібності помічати смішне, легко і швидко відкривати його під різними масками пристрасті й моди у всіх його сполученнях з іншими, ще гіршими, або з добрими властивостями, навіть під зморшками вродливої серйозності. Коли ми припустимо, що "Скупий" Мольєра не виправив жодного скупого, а "Гравець" Реньєра — жодного гравця, коли погодимося, що сміх аж ніяк не може виправити цих безумців — тим гірше для них, а не для комедії" (*Хрестоматія*<...>. — СІ 16).

У цьому погляді на комедію та її завдання виявилися настанови *просвітника*, хоч, справді, навряд чи комедія здатна виправляти *прототипів*, *ант* ж як явище певною мірою і суспільне (генетично та функціонально), все-таки відіграла виховну роль.

Митрофан Довгалецький, професор *піїтики* Києво-Могилянської академії, у своїй *поетиці* ("Сад поетичний", 1936-37) подає два варіанти тлумачення терміна "комедія" — від *ийтос*; — село, "або ж від *УСоцюд*, який був богом веселих забав, співів, сороміцьких випадів, бенкетів і п'янилової розкоші". Суть жанру визначає так: "...це веселий твір в діях, в які введені дійові особи, або наслідування низьких і звичайних дій, але не без краси та жартів. Ця поезія раніше була поширена тільки серед простих селян, а тепер також і серед більш освічених людей, завдяки своєму впливові та гумористичному змістові, що випливають з грубуватих та диких звичаїв селян"². Відчувається в цьому визначенні, з одного боку, студіювання античних джерел, а з другого — відгомін українського народного *вертену* та бурсацьких вистав.

¹Цит. (із деякими змінами в перекладі) за кн.: *Теорія драми в історичному розвитку: Хрестоматія* /Заг.ред. та передмова О.І.Білецького. — К., 1950. — С. 309.

² Тут і далі цит. за кн.: Довгалецький М. *Поетика: (Сад поетичний)*. — К., 1973, — С 189-191.

Ще виразніше проступають запозичення у переліку Довгалевським елементів (кількісних і якісних) комедії: "У комедії стільки ж частин якості, як і в трагедії, а саме: фабула, характери, сентенції, театральна обстановка, музичне оформлення, але, передусім, треба видумати якусь веселу подію, яка називається фабулою".

Як бачимо, і порядок частин такий, як у Аристотеля, тільки "думка" і "мова" стягнуті воедино — "сентенції" (в результаті елементів налічується не шість, а п'ять).

"Частин кількості стільки ж, як і в трагедії, а саме: пролог, протасис, епітасис і катастасис. Також стільки є актів і сцен, як і в трагедії" (у розділі про трагедію Довгалевський називає кількість актів — не більше п'яти, а сцен — не більше десяти в кожному акті, а також подає їх визначення). Щодо "частин кількості", то вони майже збігаються з елементами сюжету (*протасис* відповідає *зав'язці*, *епітасис* — *розгортанню дії* і *катастасис* — *розв'язці*).

"Мовностилістичне оформлення комедії дається не в такому високому стилі, як у трагедії, і не в низькому, як у мімічній поезії, а в середньому між першою і другою, тобто легке, відповідне, забавне, ясне, мистецьке, прикрашене просто і скромно, характери відповідають дійояим особам, як про це [говорить] Горацій".

Як бачимо, попри природну застарілість визначень, Довгалевський все ж таки лишається близьким до першоджерельної та філологічної суті описуваних жанрів драми.

Ми так детально зупиняємось на вибоках і наступних розгалуженнях теоретичного осмислення *драми* і зокрема *комедії*, аби відчутти рух, еволюцію поглядів на природу комічного. Ще в Середньовіччі вважалося, нібито *гумор* (*humor* — *волога*) — це такі соки організму, які впливають на настрій. І лише з доланням механістичних поглядів утверджувався гнучкий і багатоаспектний підхід до *комедії* як до вільного, розкутого і вельми різноманітного жанру, *персонажами* та об'єктами сміху в якому можуть виступати будь-хто і будь-що: все і всі тут рівні й однаково безборонні перед *сміхом*.

Гоголівський вислів про *сміх* як "благородну особу" постав теж завдяки самообороні: авторові "Ревізора" довелось у "Театральному роз'їзді після вистави нової комедії" відкидати звинувачення *сміху* в нищості: «...глузування боїться навіть той, що вже нічого на світі не боїться. Ні, засміятися добрим, світлим сміхом може сама тільки глибоко-добра душа. Але не чують могутньої сили такого сміху: "що смішне, те підле", — говорить світ; тільки те, що проказується суворим, напруженим голосом, те тільки називають високим»¹.

В.Белінський визначав комедію як "суперечність явищ життя з сутністю і призначенням життя. У цьому розумінні життя в комедії є ніби запереченням самого себе". Визначення це — вельми приблизне. Воно має своїм підґрунтям тезу про літературу як *відображення життя*

¹ Цит. за кн.: *Теорія драми в історичному розвитку*. — С.318-319.

у формах самого життя. Це в принципі неможливо, бо, по-перше, не тільки відображення, а по-друге, у формах мистецтва слова, а в драмі — то ще й жести, міміки, дії. Але якщо прийняти цю формулу в розумінні створення максимальної життєподібності, то й тоді — чому життя в комедії заперечує себе? Логіка така: бо в комедії показано життя гірше, ніж воно має бути насправді. І тоді це визначення може стосуватися лише тих комедій, де зображуване піддається моральному осуду. І справді, трохи нижче знаходимо пояснення: "В комедії життя для того показується нам таким, як воно є, щоб навести нас на ясне споглядання життя так[им?], яким воно має бути"¹.

Отже, комедія, в розумінні Белінського, відтворюючи варті сміху явища життя, має спонукати глядача до пошуків позитивного ідеалу. Але це вже наша інтерпретація. Повернімося до наведеного вище визначення Белінського і замінімо в ньому комедію на трагедію. Вийде, що трагедія відбиває суперечність явищ життя з суттю і призначенням життя. У цьому розумінні життя в трагедії є ніби запереченням самого себе. Чи не правда, до трагедії це визначення більше підходить, ніж до комедії? Навіть коли заплющити очі на те, що слово "життя" тут вносить розпливчастість (адже є і суто біологічне життя, і хто може з певністю визначити його суть і призначення!). А коли характеристику одного жанру можна віднести до протилежного, то це — не визначення.

Нехтування суто формальних відмінностей на жанровому рівні й перебільшення ролі змістових чинників (до того ж потрактованих лише в морально-виховному аспекті) призводить до того, що у статті "Лихо з розуму" Белінський ілюструє різницю між трагедією, комедією і драмою трьома прикладами з Гоголя — "Тарас Бульба", "Сварка Івана Івановича з Іваном Никифоровичем" (так цей твір названо у статті) та "Старосвітські поміщики" (в останньому випадку критик, щоправда, шкодує, що не може назвати "жодного твору такого роду в драматичній формі"). В усіх трьох випадках приклади взято взагалі з іншого роду — епосу, а їх емоційна тональність (трагічна, комічна, драматична) переважили для Белінського такі формальні родові ознаки, як діалогічна форма викладу, розбивка на дії, сцени тощо.

Ідеться не про те, щоб зайвий раз "піймати" класика на нечіткості формулювань чи прикладів, а про історичну еволюцію теоретичного осмислення й визначення суті літературних явищ (тут — жанру комедії) залежно від розвитку уявлень про феномен мистецтва загалом та його "призначення" в конкретні історичні періоди. Скажімо, якщо наведене визначення комедії, навіть у його випрозореному варіанті, можна застосувати до того ж "Ревізора" чи "Лиха з розуму" О.Грибоедова, а також до інших етологічних (звичаєвих) комедій, то навряд чи воно підійде до "Комедії помилок" В.Шекспіра чи "Комедії плаща і шпаги" Лопе де Веги (ці дві назви стали згодом уживати як визначення жанрових різновидів комедії), або до комедії зовнішніх ситуацій, комедії масок (комедія дель арте), навіть до комедії характерів, де сміх, як і конфліктні

¹ Белінский В.Г. Полн.собр.соч. — Т.5. — М., 1954. — С.60,61.

ситуації, викрешуються на зіткненнях характерів персонажів та їх неординарних прагнень і реакцій ("Приборкання норовливої" Шекспіра, "Мартин Боруля" Карпенка-Карого).

Зрештою, деякі "високі" *класицистичні комедії* зовсім не відповідають нинішньому поширеному уявленню про цей *жанр*. Утім, це було помічено, зокрема, й у дискусіях довкола тих-таки "Ревізора" та "Лиха з розуму". Так, О.Пушкін у своїх *нотатках про театр і драму* зазначав, що "висока" *комедія* ґрунтується не тільки на сміхові, а й на розвитку *характерів*, і що вона часто наближається до *трагедії*. А Гоголь вважав, що комедійність таких п'єс, як "Недоросток" Д.Фонвізіна чи "Лихо з розуму", полягає в тому, що тут "вогонь обурення ліричного" спрямований не проти однієї особи, а проти безлічі зловживань і відхилення всього суспільства від "прямої дороги". Він-бо теж надавав великого значення виховній силі театру — кафедри, "з якої можна багато сказати світові добра". Пушкіну таке просвітницьке завдання видавалося завузьким, адже воно незрідка призводило до забуття естетичних особливостей *мистецтва*. Саме тому він піддав сумніву думку (з посланням на Канта і Лессінга), відповідно до якої основною *метою мистецтва є корисність*. Пушкін-теоретик вважав, що це надто вузько, і знаходив підтвердження в показі еволюції *драми* та її витоків: "народилась на майдані і являла собою розвагу народну". Тобто, не відкидаючи *виховних, просвітницьких функцій драми*, він водночас нагадував і про ще одну — *розважальну*. Ту, що, починаючи з Середньовіччя і аж до новітніх часів, здебільшого у "високій теорії" опускалася, пробиваючи собі шлях у вертепних виставах та у критичних виступах практиків (Лопе де Веги, Мольєра, Бомарше й ін.).

*Жанри драми, у пушкінській інтерпретації, відповідають "трьом струнам нашої уяви" — сміхові, жалю і страху. Але між ними немає непроникних перепон. Це було знову ж таки нагадування про первинні, вказані ще Аристотелем, психофізіологічні витoki розмежування. Певна річ, тих струн, що впливають на нашу уяву, більше (згадаймо бодай *журбу* та *радість*), а їх найрізноманітніші поєднання зроджують поліфонічні акорди почуттів.*

Це стосується й *соціологічних* витлумачень, де вже в іншій "тональності" теж найчастіше звучать водночас кілька "струн" (принаймні "в унісон", що може вводити в оману). Навіть у "чистих" комедіях Мольєра і Бомарше, як писала Леся Українка, "велика драма боротьби аристократії і буржуазії виявилась <...> у формі особистої боротьби і в такій веселій, анекдотичній формі, що як відомо, самі виконавці <...> довго не розуміли, що вони, по суті, грають трагедію"¹.

¹ Цит. у перекладі з рос. за кн.: Українка Леся. Твори: В 10 т. — Т.8. К., 1965. - С 209.

Така неоднорідність посилюється в *комедії* пізніших часів. Діапазон її чимдалі ширшає: від гострої викривальної *сатири* до легкого *водевільного гумору*, від психологічної *комедії характерів* до *комедії ситуацій*, від *гротеску* до *ліризму*, від *побутовізму* до *символізму*, від *комедії ідей* до *комедії абсурду* чи *комедії настроїв* тощо. Іноді названі **жанрові різновиди** зустрічаються у більш-менш чистому вигляді (*водевіль*; останнім часом — *пародія*), але здебільшого вони переплітаються.

Той-таки "Ревізор" — це *сатира* на корумповану чиновницьку систему, що успішно процвітала і процвітатиме; але є тут щось і од *водевілю* (Гоголів батько Василь поставив два власні *водевілі*), і од *гротеску*, і од *комедії характерів* та *комедії ситуацій*. І хтозна, щб з них відіграє важливішу роль, адже саме в *запропонованих обставинах* і саме так, а не інакше, розкриваються *характери*, що, своєю чергою, зумовлює відповідний розвиток основної *інтриги*, яка закінчується класичною ситуацією *дїзнання* (рос. — "узнавание"), майже трагічною для переважної більшості персонажів і комічною для публіки (завершальна "німа сцена").

"Запропоновані обставини" — термін Пушкіна. Він же, як відомо, підказав Гоголеві *фабулу* "Ревізора". Менш відомо, що на 9 років раніше була написана і схвалена цензурою до друку, але нібито загублена в друкарні, комедія Г.Квітки-Основ'яненка "Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе". Історики російської літератури припускають, що Гоголь міг скористатися з рукопису Квітки, оскільки різницею є схожість не тільки *фабули*, а й основних *персонажів*. Як би там не було, а харківський драматург визнавав, що порівняння "Приезжего...", надрукованого лише через 4 роки після всім відомого і улюбленого "Ревізора", буде не на користь першого¹. Що ж до запозичень, то і в античності драматурги часом змагалися, кладучи в основу своїх творів один і той же *міф*. Щоправда, не користуючись при цьому чужими творами, як "заготовками"... Так чи інакше, Квітчина комедія, справді, не витримує порівняння, поступаючись перед Гоголевою в багатьох перелічених вище параметрах та в самотності авторського "тембру" їх втілення, а найголовніше — у *сценічності*.

Відомий майстер української *драми* М.Старицький у пошуках репертуару писав, крім власних, і *n 'еси* за творами інших авторів. Зокрема, на основі не вельми сценічних *комедій* Панаса Мирного ("Перехитрив") та Г.Нечуя-Левицького ("На Кожум'яках") він створив свої варіанти — "Крути, та не перекручуй" і "За двома зайцями" (особливо популярна завдяки екранізації). Написав і кілька оригінальних *водевілів*: "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка", "По-модньому", "Чарівний сон". Комізм

¹ Див.: Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Збір.творів. У 7 т. —Т.1. —1978. — С'.480-481.

першого з них може бути взірцем класичного *комізму ситуацій*: пан Шпонька і пан Шило, колишні друзі, ставши ворогами через нікчемну сварку, йдуть позиватися і мусять помиритися в корчмі, бо в одного є горілка, та нема закуски, а в другого — навпаки.

Як уже зазначалося, найпершою жанровою ознакою ("струною") *комедії*, що не переривається в усі часи, був і лишається *сміх*. Звичайно, він теж різний: м'який, незлобивий — і колючий; реготливий, гомеричний — і вкрадливий, єхидний, скептичний, саркастичний; сардонічний; презирливий — і співчутливий; радісний — і сумний; інтелектуальний — і, вибачте, дебільний... Коли йдеться про *сатиру* і *гумор* як *естетичні явища*, то називають ще таку пару: *сміх викривальний* і *сміх розважальний* (тут враховується його соціопсихологічна проєкція в накладенні на індивідуально-психологічну).

Свого часу К.Маркс так визначав *соціально-історичну функцію сміху*: "Історія чинить ґрунтовно і проходить через багато фаз, коли бере в могилу застарілу форму життя. Остання фаза всесвітньо-історичної форми — її *комедія*. Богам Греції, які були вже раз — у трагічній формі — смертельно поранені в "Прикутому Прометей" Есхіла, довелося ще раз — у комічній формі — вмерти в "Бесідах" Лукіана. Чому така хода історії? Це потрібно для того, щоб людство *весело* розлучалося зі своїм минулим"¹.

Щоправда, тут не враховано ще однієї важливої особливості масової психології: потоптавши, осміявши, втопивши з чиеїсь теоретичної намови чи (та) фізичного примусу одних кумирів, "людина-маса" потребує інших, яких потім спіткає подібна доля. Незважаючи на те, що на творення новітніх *міфів* працюють нові "оптимістичні трагедії" та ще оптимістичніші комедії, такі, як "В степах України" О.Корнійчука.

Чого варта, наприклад, репліка голови колгоспу "Смерть капіталізму" Саливона Часника: "Уперьод, уперьод, Галушко. Хіба товариш Ленін віддав своє життя тільки за те, щоб наші животи були набиті галушками? Та ніколи цього не може бути, щоб живіт мечту людей великих убив. Раз до комунізму йдеш, Кіндрате, так треба йти до нього швидко і щодня". Комедія "В степах України" побачила світ 1940 р., а писано її раніше, свіжими слідами голодомору і щоденних репресій, жертвами яких, зокрема, стали найвидатніші діячі українського театру ХХ ст. Микола Вороний, Лесь Курбас, Микола Куліш. Убивали не "мечту", а *людей* — її ім'ям. *Весело* розлучалися з нібито-минулим, про яке не велено було згадувати. Мине півстоліття, новітні кумири та їхні придворні блазні впадуть, а "минуле" обернеться майбутнім. Так, актуальними лишаються задумана

¹ К.Маркс и Ф.Энгельс об искусстве/Сост.М.Лифшиц. — Т.1. ■ М., 1967. - С 45.

поетом, перекладачем, теоретиком *драми і театру* Миколою Вороним праця "Мистецтво актора", анонсована "Історія українського театру"¹; перспективними є Курбасів шлях розвитку *театру*, вивчення спадщини великого драматурга²; нове дихання прийшло до таких творів Миколи Куліша, як *трагедія* "Патетична соната", *комедії* "Худій Хурина", "Мина Мазайло", *трагікомедії* "Отак загинув Гуска", "Народний Малахій", *драма* "Маклена Граса" та ін.

Багато найрізноманітніших *комедій*, в основному *ліричних* та *мелодраматичних*, писалось у повоєнні роки. З-поміж них можна виділити хіба що "Фараонів" (1961) О.Коломійця, де завдяки *сюжетно-композиційній* знахідці (сон одного з персонажів, у якому чоловіки й жінки міняються роботою) в жартівливій формі подано, хоч і підлаковану, а все ж досить упізнавану картину тяжкої праці на селі та неробства "керівної верхівки". Тут, як і в інших *соцреалістичних комедіях*, усе закінчується швидким перевихованням.

Нині в репертуарі вітчизняних театрів майже немає сучасних українських *комедій*. І винна тут не тільки цензура, яка раніше не випускала на сцену нічого гострого, а й програш у нерівній конкуренції з дотепними російськими *кінокомедіями* й однотипними американськими бойовиками, які давно вже не переймаються *викривальними, просвітницькими* чи *виховними* функціями, зате майстерно експлуатують *розважальну*. Нам же поки що чи не найбільше вдається самокпин, як у вже згадуваній *бурлеск-опері* "Енеїда", *комедії* "Мина Мазайло", виставі Київського театру "Кін" "Ми - чухраїнці" (за гуморескою Остапа Вишні та Симоненковою "Казкою про Дурила") тощо. Однак усе це - на "минулому" матеріалі, котрий, на жаль, постійно актуалізується внаслідок того, що трагічні фази нашої історії, зациклившись, повторюються в майже незмінному вигляді.

"Людство сміючись прощається з самим собою", — так у душі *чорного гумору* перефразував наведений вище вираз К.Маркса Ю.Андрухович. Під кінець ХХ століття людство постарішало, десь і порозумнішало, гумор його став більш витонченим, настоящим на багатовікових культурних шарах та гірких реаліях сучасності. Є від чого почорніти гумористичному "соковому організму" в почорнобильській добі з її, як ніколи, реальним відчуттям приреченості людини. І постає новітня вольтова дуга, що єднає *комедію* з *трагедією*. Бо ж окрім чорного і білого є райдуга — знамення завіту між Богом і людьми (Книга Буття. 9, 13). А душа митця - теж райдуга

¹ Див.: **Вороний М.** *Театр і драма*. — К., 1989. — С. 14-35.

² Див.: **Лесь Курбас** у театральній діяльності, в оцінках сучасників: *Документи*. — Балтимор; Торонто, 1989. — 1026 с

між небесним і земним, раєм і пеклом, духом і тілом, *трагедією* і *комедією* існування.

Драма як жанр знайшла теоретичне обґрунтування в середині XVIII ст. у виступах Дідро, Лессінга, Бомарше та ін. Спочатку в Англії, а потім у Франції та Німеччині з'явилися п'єси, автори яких позначили їх *жанрову* своєрідність такими словосполученнями, як *міщанська драма* (Дж.Лілло), *слізна комедія* (Н.Лашоссе), *серйозний драматичний жанр* (Д.Дідро), *міщанська трагедія* (Г.Е.Лессінг, Ф.Шіллер). Подібно до *комедії*, *драма* відтворювала переважно приватне життя, але не з метою висміювання та повчання, а для показу стосунків особи і суспільства. Подібно ж до *трагедії* — тяжіла до гострих *конфліктів*, хоч вони і не такі напружені та нерозв'язні, а *характери* — не такі виняткові.

Головними героями драми виступали вже не королі й вельможі, як у *трагедії*, і не селяни та слуги, як у *комедії*, а представники "третього стану", *міщанства* (фр. — *буржуа*, нім. — *бюргер*; причому спочатку це не мало ніяких оцінних відтінків, а означало "городянин").

Л.Мерсьє: "...Як! Дивитись на найнижчі, найпідліші стани людські! — скажуть нам. — Виводити на сцену ткача, ремісника, чорнороба! — А чому б ні? Ці робітники, ці ремісники можуть з'являтися на сцені з гідністю; це все люди, і я це бачу з їх звичаїв, з їх праці... Я не хочу, щоб ці робітники були елегантні та прикрашені, як їх змальовують у наших пошлх комічних операх" (*Хрестоматія*<...>. — С109).

На той час уже було захитане *правило "трьох єдностей"*: Лессінг показав, що воно суперечить природі *драми* і якщо й дотримується, то силувано, на шкоду їй; а Мерсьє натомість називає одну "єдність", од якої не слід відступати, — "єдність інтересу" (тобто, зацікавлення публіки). Він же стверджує, що *драму* слід писати *прозою*, оскільки тут потрібно показати *персонажів*, а не *автора* та його вміння пишномовити.

Теоретичні положення визрівали та втілювалися в процесі практичної роботи над п'єсами. Дідро, поряд із *трактатом* "Про драматичну поезію", написав *драми* "Позашлюбний син..." та "Батько родини"; Лессінг, поряд із "Гамбургською драматургією", — "Міс Сара Сампсон" та "Емілія Галотті"; Мерсьє, поряд із цитованим *трактатом*, — п'єси, що стали вершинними в *міщанській драмі* Франції, — "Дезертир", "Суддя", "Візок оцетника".

Однак наприкінці XVIII ст. цей різновид *власне драми* починає вироджуватися внаслідок посилення моралізаторсько-охоронних тенденцій, засилля вузькосмісної проблематики та мелодраматизму й банальності.

Саме тоді постає *мелодрама* як окремий жанр із притаманною йому гострою *інтригою* (додаткова "єдність" Мерсьє), перебільшеною емоційністю, різким протиставленням добра і зла, "позитивних", і "негативних" *персонажів* зі схематичними *характерами*, що втілюють здебільшого якусь одну рису чи пристрасть (підступність — безборонність), немотивованими *вчинками*, винятковими *обставинами* тощо. Майже в незмінному вигляді *мелодрама* дожила і до наших днів, зокрема в телесеріалах, прозваних "мільними операми" внаслідок їх сльозоточивості.

Тим часом власне *драма* пройшла кілька стадій еволюції. Поширення є виділення її *різновидів* за назвами *літературних напрямів*: *просвітницька, сентиментальська, романтична, реалістична, символістська, модерністська* та ін. Це, як бачимо, *діахронний* ряд. *Синхронний* же найбільш розроблено за *тематичним* критерієм поділу, стосовно *реалістичної драми*: *соціально-побутова, родинно-побутова, філософська, психологічна, історична* та ін. Певна річ, це — визначення за домінуючими ознаками, хоч у "чистому" вигляді жодної з цих *драм* немає. Отож відповідно до наявності *домінуючих* ознак такі визначення можна застосовувати і до деяких *драм* з *діахронного* ряду. Крім того, і в *діахронному* плані не все так жорстко: найчастіше зустрічаються маргінальні, проміжні *жанрові різновиди*, що сполучають у собі, скажімо, риси *романтизму* та *символізму* тощо. Наприклад, *неоромантична* "драма-феєрія" Лесі Українки "Лісова пісня" має водночас і *символістське* наповнення. Деякі новіші жанрові утворення, наприклад, *модерністська драма абсурду*, можуть утворювати бінарні опозиції з давнішими, скажімо, *драмою ідей*.

Основоположником теорії західної *інтелектуальної драми* вважають Б.Шоу, який у статті "Квінтесенція ібсенізму" обґрунтував поняття *драми-дискусії*, а також дав власні її взірці. Але ще раніше Леся Українка визначила суть новаторства Г.Ібсена, до того ж констатувала обмежений характер ібсенівської суперечки, де наперед ясно, хто має рацію, і фінал — відомий. На думку письменниці, наступним кроком повинно бути розгортання неупередженої полеміки, де істина народжується в ході *дії-дискусії*. Значною мірою це було реалізовано у її власних творах, а також у драмах молодшого сучасника, високо нею поцінованого В.Винниченка. П'єси цього автора і досі викликають *літературознавчі* дискусії: одні дослідники вважають їх *драмами ідей*, інші

1

— експериментальними, ще інші слушно вказують на обмеженість подібних визначень¹.

Немає чіткості й у термінології. Так, П.Ніколаєв ставить знак рівності між *інтелектуальною драмою* (Б.Шоу) і *драмою ідей* (Б.Брехт)²; В.Сахновський-Панкєєв — між першою з них і *драмою-дискусією*?. Якщо вибудувати структурну ієрархію названих понять, то найзагальнішим із них, напевне, буде *інтелектуальна драма*, підвидами якої можна вважати *драму ідей* та *драму-дискусію*. Складніше — з *драмою абсурду*. З одного боку, вона нібито проситься в опозицію до *інтелектуальної драми* (за принципом: *глузд/безглуздя*). Але якщо глянути глибше, то вона теж є *інтелектуальною*, бо ж *абсурдність* означуваного спочатку має усвідомлюватись автором за допомогою того ж таки *глузду*. Отже, видається більш слушним вважати *драму абсурду* підвидом *інтелектуальної*, попри позірну парадоксальність такого вирішення. І тоді *драма абсурду* опонує *драмі ідей*, котра може прибрати вигляду *драми-дискусії* (зовнішньої), але може й заховувати дискусійність у всій своїй сюжетно-образній структурі так, як це бачимо в більшості п'єс того ж Винниченка.

"З яким же аналітичним апаратом підступатися до п'єс В.Винниченка, — розмірковує Лариса Мороз у згаданій дискусії, — зі скальпелем чи, може, з рентгенівським променем, бо механічний розтин однаково нічого не виявить, або, в кращому разі, дасть одностороннє уявлення про них? В особливо складних випадках медики вдаються до поширеного просвічування певного органу: цілий ряд таких знімків у зіставленні створює картину об'ємну. Багатошарову, багатозначну драматургію В.Винниченка, переконана, можна збагнути лише таким способом". Але після цього образного ілюстрування потреби множинності, багатошаровості підходу дослідниця згоджується зі спрощеним визначенням мистецтвознавця Д.Горбачова: "Винниченко є символіст у реалістичній оздобі".

"Рентгенівське" проміння насправді мало б зватися інакше. Його відкрив наш земляк І.Пулюй, але не поспішав з реєстрацією винаходу, виявивши типову українську ментальність⁴; зрештою Нобелівську премію 1901 р. одержав В.Рентген. Але ні рентгенівське, ні Пулюєве проміння у прямому сенсі не може бути аналітичним апаратом у *літературознавстві*.

¹ Див.: напр.: Свєрбілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс — кати чи жертви?//СіЧ. 1993. — №5. — С.32-40; Мороз Л. Загадки Володимира Винниченка//Там само. — С. 40—46.

² Див.: Введеніє <...> — С.417.

³ Див.: Хрестоматія^... > — С.25.

⁴ Див.: Пулюй І. 36. праць. — К., 1996. — с 699—707.

Об'ємну картину в нашій сфері цілком спроможний створити наш-таки філологічний підхід. "По вертикалі" (діахронно) драматургія Винниченка розширюється на конкретні драми, створені в той чи той період його еволюції, де переважає чи неонатуралістична "чесність із собою", чи імпресіонізм у поєднанні з символізмом (їх "дозування" неоднакове в кожному конкретному випадку, і це також здатний показати філологічний аналіз усіх рівнів тексту). А "по горизонталі" (синхронно) це будуть інтелектуальні драми ідей. Але ж вертикаль і горизонталь — умовні, творений ними хрест — лише площинний "хребет" круга, що обертається, тобто кулі, якою є мистецький твір у всій його матеріалізованій повноті. Але й куля — модель, схема, аналітична абстракція. Отож після всіх "просвічувань" переходимо до синтезу: беремо з полиці том Винниченка, читаємо, а ще краще — дивимося спектакль і читаємо, а потім — знову аналіз, порівняння, виявлення нових шарів і проєкції на рівнях стилістичному, лексичному, сюжетно-композиційному і т.д.

Є ще одне питання в теорії драми, що потребує додаткового осмислення з погляду структури. Йдеться про потребу чіткішого розмежування між драмою і трагедією в тих випадках, коли обидві закінчуються загибеллю героїв. Вважають, що основна відмінність тут полягає в суті конфлікту, на якому ґрунтуються твори: у трагедії він завершується внутрішньою безвихіддю в душі героя, зовнішнім виявом якої стає його смерть; а в драмі відбувається зіткнення персонажів із силами, що протистоять їм іззовні.

Прихильники цієї концепції ілюструють її порівняльним аналізом п'єс О.Островського "Гроза" і "Без приданого", перша з яких — трагедія, друга — драма (див.: Введені<...> — С.415). Однак таке розмежування виявляється неефективним щодо, наприклад, античної трагедії, де, як уже зазначалося, основним є конфлікт між обмеженою в своїх можливостях та передбаченням людиною і накиненими їй іззовні фатальними обставинами, долею (Софоклів Едіп заходить у безвихідь через наперед визначену, "запрограмовану" зовнішніми силами ситуацію). Та й у трагедіях Шекспіра ("Ромео і Джульєтта", "Отелло" і навіть "Гамлет" із нібито власним вибором принца датського, "бути чи не бути") суть основних конфліктів визначають як зіткнення противенств у душах героїв, так і те зовнішнє "море лиха", що вирує довкола. Можна слушно заперечити: але ж геній Шекспіра змітає всі формальні канони¹. Так. Проте і в Островського та ж Катерина у "Грозі" доведена до самогубства не лише "трагічними переживаннями змученого сумління", а й

¹ Єдиним формально надійним (та й то не завжди) критерієм у визначенні жанрів Шекспіровських п'єс Д.Затонський вважає щасливий чи нещасливий фінал. Див.: Шекспір В. Твори: В 6 т. —Т.1. — К., 1984. — С14. Окрім передмови цього автора, видання містить матеріал з теорії драми, сконденсований у післямовах та примітках до окремих творів (Д.Наливайко, О.Алексєєнко, Н.Модестова, Н.Жлуктенко).

"жорстокими звичаями" довколишнього "темного царства". А Ларису ("Без приданого") вбиває не тільки оточення в особі Карандишева, а й вона сама — логікою власного морально-психологічного самознищення. Смерть, яку вона сприймає з полегкістю, стає *трагічно-катарсисною розв'язкою конфлікту*.

Ще складніше — із драматургією ХХ ст. В.Винниченко називав свої твори *п'єсами*, що не звільняє літературознавців од потреби дати їм чіткіші визначення. Більшість *п'єс* закінчується трагічно, смертю головних персонажів, спричиненою складними переплетіннями об'єктивних обставин і суб'єктивних спонук, а також авторським волюнтаризмом, зумовленим *символізацією* та мистецьким апробуванням певних *ідей* (наприклад, ніщестанства). І тому, коли прикладаємо до них визначення *інтелектуальні драми*, а вужче — *драми ідей*, то термін *драма* вживаємо більше в *родовому*, а не *жанровому* значенні. А з погляду *жанрового* "чистою" *драмою* можна вважати "Закон" (тут не справджується читацьке та глядацьке очікування трагічного фіналу, до якого психологічно підводить автор), *драмами з елементами комедії* — "Співочі товариства" та "Молоду кров", *трагедіями* — "Memento", "Базар", "Брехню", "Чорну пантеру і білого медведя", "Пригводжених", "Гріх" та ін.

Як "драму-феєрію" визначила свою "Лісову пісню" Леся Українка. І справді, смерть Мавки в *натурфілософській* та *неоромантичній символіці* твору не означає ні морального, ані фізичного її знищення: це тільки перехід в іншу якість у ланцюгу природних метаморфоз ("Стане початком тоді мій кінець"). Перед нами - справді "феєричний", казково-фантастичний *жанровий різновид власне драми*. Крім того, це — *драматична поема*, що належить до *межироду ліро-драми*.

Повертаючись до проблеми розмежування між *драмою* і *трагедією*, мусимо визнати, що на рівні *аксіоматичному* і надто *формальному*, із сучасного погляду, можна було б оперувати хіба що критерієм фіналу: нещасливого, пов'язаного з безвихідним становищем загиблого героя (героїв) — *трагедія*; чи більш-менш благополучного або відкритого — *драма*. На рівні психології сприйняття чинною і виразною лишається тільки антична модель бінарного структурування: *трагедія* (сум, страх, жаль, *катарсис*) — *комедія* (сміх, гра, радість, розвага). Не дивно, що *драма* як серединний компонент структури в кожному конкретному випадку тяжіє до того чи того полюса.

Іншу природу має ще один серединний жанр — *трагіко-медія*. Ось що говорив з цього приводу викладач курсу піітики Києво-Могилянської академії Т.Прокопович у трактаті "Мистецтво поезії" (1705):

"Трагедія є віршований твір, який відтворює у вчинках і мові дійових осіб важливі діяння знаменитих мужів і, головним чином, мінливість їхньої долі та їхні біди.

А комедія є віршований твір, який жартівливо й дотепно зображує в дії, так само як і в мові дійових осіб, громадську й особисту діяльність простолюду для повчання в житті і особливо для викриття поганих звичаїв людей.

Із цих родів складається третій, змішаний рід, що називається трагікомедією, або, як Плавт воліє називати його в "Амфітріоні", — трагедокомедією, оскільки саме в ньому дотепне й смішне змішувалося з серйозним і сумним і нікчемні дійові особи — з видатними" (*Хрестоматія*<...>. — С.87. Переклад на сучасну українську мову підправлено).

Наведені визначення несуть на собі виразний відбиток *класицистичної* регламентації: кого можна, а кого не слід виводити у *трагедії* і *комедії*; до того ж визнаються лише віршовані тексти. Усі ці обмеження згодом відпали. Лишилися тільки названі вище первинні, аксіоматичні структурні ознаки. Процитовано цей фрагмент і на підтвердження того, що задовго до появи *міщанської драми* та *власне драми* існувало теоретичне усвідомлення і практичне втілення іншого серединного жанру — *трагікомедії*.

Одним із її зразків Прокопович називає твір античного автора. Сам він також написав "трагікомедію" — "Владимир", причому того ж року (1705), що й трактат із *поетики*. В обов'язки викладачів академії входило не лише теоретизування, а й практичне написання п'єс та виставляння їх зі студентами на сцені. Драматург сумлінно виконав приписи — власні та своїх попередників. А проте, з сучасного погляду, нема в цьому творі ані *смішного*, ні *трагічного*. Навіть у тих місцях, де авторські *ремарки* чи текст *діалогів* містять прямі на це вказівки. Як ось у дискусії між християнським місіонером Філософом і язичницьким жерцем Жериволом:

Ж е р и в о л :

...Но рци ми, коей найбільш сласти
в яденіи бог іщет? Что найпаче ясти

Любить он. Рци, молю тя.

Ф і л о с о ф

Аще би не тако

земен був, могл би еси знати, яко Дух
сокрушенний — богу жертва естъ любима.

Ж е р и в о л

Ха,ха,ха,ха! Слiшiте! Слiшiте славила
Бога християнського! Убо ниже пiет;

жаждний, гладний і бідний — дух ему довлієт,

Парею сит.

Всі жерці сміються.

Ф і л о с о ф

О, сміх ваш достоїн слез многих.

Напевне, саме в цьому протистоянні вбачає автор змішування дотепного і смішного з серйозним і сумним та нікчемних дійових осіб із видатними. Нікчемність перших підкреслюється *промовистими іменами*: Жеривол, Курояд, Піар (себто, пияк). Ця традиція "програмування" персонажа в його імені дійшла аж до ХХ ст. (ті ж Галушка і Часник, причому останній ще й Сали-вон): виховна, ідеологічна функція п'єси вимагала підкресленої однозначності авторських присудів.

Що ж до суті основного *конфлікту*, то він не є для видатної *дійової особи*, князя Володимира, трагічним (так, як його подано у п'єсі). І справа навіть не в тому, що у фіналі всі лишаються живі-здорові та лунає величальний хор апостола Андрія з ангелами на честь хрещення Русі, яку Прокопович тут-таки перехрещує в Росію, підводячи не тільки ідеологічну, а й духовну базу під деспотичне "реформаторство" Петра І, що згодом перекачає на Північ не тільки цю назву, а й майже всі інтелектуальні ресурси Києво-Могилянської академії¹. (Не забуто в цьому фіналі й "зиждителя" храмів Іоанна Мазепу, якому незабаром у тих-таки храмах проголошуватиметься анафема). Справа в тому, що конфлікт між "новим" і "старим" розв'язується з художнього боку досить полегшено: Володимир, перехрещуючись на Василя, мусить здолати свою тілесну, бісівську любов до трьохсот "жен сочтенних" (а були ще й не взяті на облік), а також сумнівні політичного характеру ("Не повергу ли под нозі//царем вінця моего?"), головне ж — релігійного, світоглядного ("...мнится неподобно//Ученіє Христово: учить утляти//похоть плотськую. Како се есть уязвлити Єстетство?...Аще он есть создатель мира вещественна,// То почто созданію своєму противний// закон вносить?"). І всі ці вагання долаються протягом єдиного монологу князя².

Зрештою, перед нами — *жанровий різновид*, пізніше названий *шкільною драмою*, з яскраво вираженою моралізаторською *тенденцією* і не вельми сценічним, а швидше декламаційним та декларативним викладом³. Що ж до терміна *трагікомедія*, то він існував на означення середнього між *трагедією* і *комедією жанру* до того, як його почав витісняти термін "драма" (у розумінні *драма як жанр*). Окрім названого

¹ Див.: Микитась В. У найми до сусідів//СіЧ. — 1994. — №6. — С.27-35.

² Наш підхід із погляду генології аж ніяк не заперечує важливої ролі "Володимира" в історії української літератури. Д. Чижевський відносить п'єсу до історичних драм (тематичний аспект). Окрім них, він виділяє драми типу *мораліте, драми про святих, різдвяні та великодні* (див.: Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. — Тернопіль, 1994. — С.272-276).

³ Ширше про цей різновид див., зокрема: Сулима М. Сюжетні схеми української шкільної драми// СіЧ. — 1994. — №1. — С.34-40.

Прокоповичем Плавта, трагікомічні ознаки знаходимо у *драматургії* Еврипіда ("Алекстіда", "Киклоп"). Власне ж *трагікомедія як жанр* формується на межі XVI—XVII ст., надто у добу Бароко (Ф.Бомонд, Дж.Флетчер). Основні її ознаки — *поєднання смішних і серйозних сцен, героїчних і комічних характерів, заплутана дія з хвилюючими ситуаціями і несподіванками, роль випадку в долі персонажів, що виступають не як повноцінні характери, а як певні типи.*

Перехідними до нового гатунку *трагікомедій* можна вважати останні п'єси Шекспіра ("Цимберлін", "Зимова казка", "Буря").

Із кінця XIX ст., в драматургії Г.Ібсена, Ю.Стріндберга, Г.Гауптмана, А.Чехова, а далі - Ш.О'Кейсі, Ф.-Г.Лорки, М.Куліша, Л.Піранделло, Ж.Жіроду, Ж.Ануя, Ф.Дюрренматта, Е.Йонеско, С.Беккета, К.Цукмайера та ін. дедалі посилюється трагікомічний струмінь.

Сучасне розуміння цього *жанру* будується на *відмові од естетичних абсолютів трагедії і комедії, баченні одних і тих же явищ одночасно і в сумному, і в смішному ракурсах, завдяки чому трагічне і комічне не приміняють, а здебільшого посилюють одне бдне.* Вважають, що найчастіше *трагікомедії* постають у періоди духовних криз, переломних моментів історії і домінування *релятивізму* (усвідомлення відносності моральних підвалин), переоцінки вартостей тощо.

У листі до І.Дніпровського М.Куліш, ділячися задумом п'єси "Отак загинув Гуска", писав: "Вагаюсь з фіналом. Чи не зробить так? Хай публіка сміятиметься дві з половиною дії, а тоді витріщить очі і жахнеться, як побачить, що Гуска таки справді завівся на вербі у плавні". Втім, якщо шукати точніших визначень, то такий тип розгортання дії (від сміху до жаху, а не навпаки) вимагав би визначення "комітрагедія". У загаданому творі крізь гротесковий і дещо напускний сміх постає невідомий жах людини перед революційним струсом.

"Негайної реформи людини" вимагає головний персонаж іншої Кулішевої *трагікомедії* — "Народний Малахій", одного з найвизначніших творів цього жанру в українській літературі (мусимо, проте, визнати, що їх у нас не густо). З огляду на неможливість здійснення такої реформи директивними чи соціальними заходами, цей твір визначають також і як *антиутопію*¹. Однак *тематичне* визначення *різновиду* зовсім не заперечує базового, *жанрового*.

Серед інших *жанрів драми* слід назвати трагіфарс — п'єсу, в якій сміхове начало доведене до ще гострішої *гротесковос-*

¹ Докладніший аналіз див.: *Історія української літератури XX ст.* — Кн 1 - К., 1993. - С. 692-694.

ті, сатиричності. Є також твори *середніх* та *малих драматичних форм*. Вже згадувано **водевілі** — легкі одно- чи двоактові п'єси з цікавою *інтригою* і *піснями й танцями*. Назва походить від місцевості Vau de Vire у Нормандії, де вони зародилися — спочатку у вигляді злободенних *куплетів* у ярмаркових *комедіях*. Як окремий жанр vaudeville сформувався в роки французької революції. Згодом він утратив свою політичну спрямованість і став розважальним, поширившись по всій Європі. В наших святкових дійствах і *вертепів* приблизно в той же час і з подібними функціями культивувалась **інтермедія** (intermedius — *проміжний, середній*) — невеликий, переважно гумористичний твір, де розігрувалися сценки анекдотичного чи притчевого характеру. *Інтермедії* виконувалися між актами спектаклю (є також *музичні інтермедії* М.Довгалевського з *різдвяної та великодньої драми*). Окрім суто анекдотичного змісту, вони несли й певне сатиричне навантаження — спрямованістю проти пихатих шляхтичів, москалів, "пиворізів", нерозумних селян тощо. Мова їх близька до народної, часом і вульгарна. У ХІХ — ХХ ст. *інтермедії* майже зникають. Подібна доля — і у *водевілю*, який поступово витісняється *оперетою*.

Однак потреба у сміхові саме такого гатунку лишається, і її почасті задовольняють твори інших *жанрів*, зокрема **буфонада** (іт. buffonata — *блзнювання*). Це драматичний твір, у якому панує грубий комізм. Але як опозиція до манірності, мелодраматизму, надмірної і нещирої сентиментальності традиції *бурлеску, балагану, буфонати, вертепу* вряди-годи відроджуються, як-от і наприкінці 80-х років ХХ ст. у творчості груп Бу-Ба-Бу, ЛуГоСад, "Пропала грамота" й інших літературних гуртів.

Отже, як і *епос, драма* вже на першому, **родовому** щаблі поділу може мати суто обсягові *різновиди* (*великі, середні та малі драматичні форми*); на другому (**вид**) буває *прозовою, віршованою та змішаною* (із різноманітними *діа-* та *синхронними різновидами*); на третьому зберігається основна **жанрова** опозиція *трагедія/комедія* та проміжна позиція — *власне драма*; ще одну опозицію можуть у певному сенсі скласти *трагікомедія/мелодрама*. У такому разі площинна *генеалогічна схема роду* матиме вигляд:



Що ж до жанрових різновидів (З а), то як ми переконалися, їх найбільше у власне драми і комедії.

Окрім названих опозицій, теоретики називають ще таку, найзагальнішу щодо драми як роду: "закрита"/"відкрита" або, інакше, *аристотелівська/неаристотелівська*. Докладніше див.: ЛС-Д. — С.213. Тут, щоправда, ці родові типи (різновиди) драми названо "жанровими".

СУМІЖНІ ЗМІСТОФОРМИ

Уже йшлося про те, що *епос*, *лірику* і *драму* як літературні роди треба відрізнити від *епічності*, *ліричності* й *драматизму* як видів *емоційної тональності*, що можуть співіснувати у творах усіх родів.

Якщо перед нами, наприклад, *повість* Б.Харчука "Вишневі ночі", то, користуючись раніше введеною спрощеною формулою, її можна було б записати так: 1л:2е:1д. Справді, весь твір проймають *лірична емоційна тональність* (л), *драматична напруга* (д), а *епічне ядро* (е) складають як суто формальні ознаки — *жанр повісті, проза*, — так і змістові — *оповідь* про кохання людей із двох ворожих таборів на тлі *епохальних подій* — війни проти фашизму і боротьби українського народу за державну самостійність.

Важливу роль відіграє також *зовнішня, деміургічна позиція носія викладу*, характерна для *епічного родового зв'язку*.

Складніше визначати родову належність оповідних *віршованих* творів. Так, *поема* протягом тисячоліть зазнала еволюції від *епічної (героїчний епос)* через *описову, дидактичну, історичну* та інші *різновиди* до *ліричної*, де цілковито панує

суб'єктивність, хоч і зберігаються певні ознаки епічності (оповідь концентрується довкола ліричного героя чи оповідача). Отже, твори цього жанру можуть належати до різних літературних родів — епосу і лірики. У першому випадку родове ядро становитимуть 2е (оповідність плюс епічна тональність). У другому — 2л (суб'єктивність плюс лірична тональність).

Але найчастіше буває так, що, за винятком небагатьох яскраво виражених полюсних опозицій (епос/лірика) та ж поема як жанр не надається до механістичного вичленування первин. А тому її здебільшого відносять до ліро-епосу. Як зазначалося, дехто навіть виділяє ліро-епос в окремий, четвертий рід. На наш погляд, із цим не можна погодитися з кількох міркувань:

1) на рівні аксіоматичному, не може бути самостійним **рід**, назва якого складається з двох суміжних;

2) усі три базові роди не відокремлені один від одного непрохідними межами, тож, виділивши як окремий рід, одне помежів'я, треба було б виділяти й двоє інших;

3) запропонована модель-схема літературної генерики дає змогу значно гнучкіше розглядати структуру мистецтва слова як системи взаємопов'язаних і взаємоперетічних підсистем.

Отож розглядаємо утворені на помежів'ях підсистеми **ліро-епосу**, **ліро-драми** та **епо-драми** як межиродові змістоформи або **межироди літератури**. Спільним для них можна вважати органічне поєднання домінантних родових ознак саме тих **родів**, що входять до назви, і дещо слабша наявність ознак третього, неназваного **роду**.

Отак, наприклад (вельми умовно), можна уявляти утворення формули **ліро-епосу**.

$$\frac{(1e:2л:1д)+(1л:2e:1д)}{2} - \frac{3л:3e:2д}{2} - l \wedge 5e-1д$$

Тобто, у ліро-епосі лірична та епічна первини приблизно рівні (1,5) і переважають драматичну (1).

Ліро-епічними можуть бути твори всіх трьох видів — прозові, поетичні, драматичні. Тут — один із перспективних напрямів досліджень структурно-системного характеру. Практично ж про твори ліро-епосу говорять здебільшого на рівні третього "коліна" геноподілу — жанру. З більшими чи мен-

шими розбіжностями до *ліро-епічних жанрів* відносять *поему* та *баладу*, часом і *байку*. На прикладі *поеми* вже було показано, що твори цього *жанру* можуть належати і до відносно "чистих" *епосу* або *лірики*. Та найхарактернішими і найпоширенішими є все ж *поеми ліро-епічні*, в яких поєднується *оповідь* про події з ліричним їх *переживанням*.

Саме в такій якості *поема* лишається одним із продуктивних *жанрів* світової *ліро-епіки* ("В бурю" В.Фроста, "Орієнтири" С.-Ж.Перса, "Безперервна поезія" П.Елюара, "Галілей" Є.Плужника, "Розстріляне безсмертя" В.Сосюри, "Гетьманівна" В.Мисика, "Поворот" М.Драй-Хмари, "Смерть Шевченка" І.Драча, "Кирпатий барометр" В.Симоненка, "Ніч масок" Б.Олійника, "Архімед" І.Світличного та багато інших).

Цікаві метаморфози відбувалися з *баладою*. Назва походить від провансальського ballada — *танцювальна пісня* (етимологічно — від рсЯЛіс;й> — *танцюю*). Уперше цю назву вжив до своїх творів трубадур Пон де Шаптей (1180-1228). У середньовічній французькій поезії те, що тепер звемо *баладою*, мало назву *Iai*. І тільки у **XVIII** ст., очевидно, після забуття танцювального *етимона*, термін почали вживати на означення *ліро-епічних пісень* із напруженим *драматичним сюжетом* (незрідка — *трагічною кінцівкою*), фантастичними перетвореннями, містикою тощо.

Такі пісні є у всіх народів. В англо-шотландському фольклорі XIV-XVI ст. це твори про Робіна Гуда, прикордонні війни (а згодом — і на інші казкові та побутові сюжети). Схожі — іспанські *романси*, німецькі народні *пісні* (пізніше теж названі *баладами*), українські та польські *думи* XV-XVI ст.

Тільки 1827 р. М.Максимович із великого і різноманітного за способами віршування масиву українських *дум* виділив *куплетні пісні* й назвав їх *історичними піснями*, а за творами з *нерівноскладовою, речитивною версифікацією* залишив термін *думи*. Десь тоді ж, на початку XIX ст., термін *балада* почали застосовувати і в нас — на означення *уснопоетичних* і *літературних ліро-епічних* творів. Це був період переважання *романтичної естетики* та наростання в загальноєвропейському масштабі захоплення *фольклором* (видавали збірки *уснопоетичної творчості*, провадили порівняльні дослідження тощо).

На той час припадає і створення *літературних романтичних балад*, які нині вважають класичними взірцями жанру, — творів В.Скотта, Г.Бюргера, Ф.Шіллера, Й.-В.Гете, А.Міцкевича, В.Жуковського, О.Пушкіна, Т.Шевченка та ін.

За словами Гете, *балада* своєрідно сполучає в собі три "першоелементи" літератури — *епічність*, *драматичність*, *ліризм*. Така синкретична властивість дісталася *літературній баладі* в спадок од *фольклорної*. Бол-

гарський літературознавець Б.Нічев стверджує, що в південнослов'янських літературах усі *жанри* взагалі постали на основі *уснопоетичної баладної* течії. За цим твердженням не можна не визнати певної рації (особливо щодо *світської літератури*), коли мати на увазі й нашу *думу* як попередницю *балади* та *історичної пісні*.

Ці три *жанри* українського **фольклору** і досі не завжди чітко розрізняють, внаслідок чого одні й ті ж *твори* потрапляють і до тих, і до інших класифікацій та збірок. У деяких випадках не спрацьовує навіть суто версифікаційний підхід М.Максимовича. *Балади* є водночас *історичними піснями*, але вони здебільшого присвячені найдраматичнішим моментам життя героїв, їх смерті за незвичних обставин тощо. Велику *ліро-епічну* експресивність несе чи не найдавніша *балада* "Чорна рілля заорана", відлуння якої є і в "Слові о полку Ігоревім". *Балади фантастичні* та *соціально-побутові* легше відмежувати од *пісень* — *ліричних*, *гумористичних*, *обрядових*.

Літературна балада зазнає найбільших змін у ХХ ст. *Оповідне* начало в ній різко скорочується, зовнішній *драматизм дії* витісняється внутрішнім, психологічним.

Цю істотну відмінність яскраво ілюструє, наприклад, збірка І.Драча "Балади буднів", твори якої та низка інших віршів цього автора, іноді навіть полемічно названих "баладами" ("Балада про випрані штани", "Балада про бляху", "Балада про ступу"...), вирізняються переважанням *ліричної* первини, а *драматизм* і *епічність* схоплюються й розкриваються в *одивненні* буденних ситуацій.

Думи традиційно відносять до *епосу* (приміром, на суто історичні теми: "Хмельницький і Василій Молдавський", "Перемога Корсунська", "Іван Богун" та ін.). Однак вони можуть бути і *ліро-епічними* (більшість творів на легендарні та напівлегендарні *фабули* — "Козак Голота", "Сокіл і соколя", "Втеча трьох братів із города Озова, з турецької неволі"), і навіть *ліричними* ("Невольницький плач", "Проводи козака до війська", "Сестра і брат"). Ще більшого *ліризму* всім трьом типам *думи* надає виконання під акомпанемент бандури — української ліри.

Схоже — і з *піснями*, що бувають не тільки *ліричними*, а й *ліро-епічними* та навіть *епічними*. Особливо це стосується *історичних пісень*, серед яких знаходимо і наскрізь *ліричні* ("Зажурилась Україна, бо нічим прожити..."), і наближені до *балад* — *ліро-епічних* ("В Цариграді на риночку...") та, рідше, *епічних* ("У селі Грузькому жила вдова Бондариха...").

Байку ми також розглядали серед *епічних* жанрів. Але ж недаремно О.Потебня вважав її своєрідною моделлю літера-

тури загалом. І справді, якщо її *фабула* становить певну історію, оповідь, то *мораль* — уже вияв авторського суб'єктивного ставлення до витворюваного *художнього світу*. Щоправда, у *байках* із *мандрівними фабулами* незрідка такою ж перехідною буває і *мораль*, передаючи загальнолюдські етичні норми. Отут і можна провести розмежування між *байкою епічною* і *байкою ліро-епічною*. В останній, крім оповідної *фабули* та узагальненої *моралі*, має бути і яскраво виражене *індивідуально-авторське прочитання* чи оригінальний поворот *теми*.

Саме такі риси має більшість *байок* Є.Гребінки. Серед них вирізняється "Рибалка" — оригінальним зачином, усією *тональністю* оповіді від такого собі хитруватого балакуна, виразними суб'єктивними оцінками, місцевою "прив'язкою" тощо.

Менше надається до ліро-епізації *притча*. Очевидно, чинить опір її літературне походження, внаслідок якого вона мусить дотримуватися чистоти *роду*. Та все ж і їй це не завжди вдається, бо й умоглядний холод може розтопити сильна поетична пристрасть.

Такими особистісними видаються Павличкові "Притча про любов", "Притча про сміх", "Притча про відомого брехуна і мудрого чаклуна" (тут упізнається навіть *прототип*, що викликав авторську іронію), "Притча про щасливого мученика" (і тут угадується *прототип*, однак перед нами — *художні твори*, що узагальнюють і зводять у певний урок і авторську *суб'єктивність*, котра є ознакою *лірики*).

Отже, в *літературі нема застиглих, раз і назавжди приписаних до певного роду жанрів*: вони рухаються, обертаються навколо власних *констант* і *домінант*, але притому збагачуються взаємодією з іншими або й повертаються на свої класичні кола; і це — ще одне підтвердження плідності неплоского розгляду *систем* і *підсистем генерики*.

Навіть *оповідання* — ніби ж класичний жанр *епосу* — може цілком вито бути і *ліро-епічним*. "Сьогодні скінчив невелику річ... — писав М.Коцюбинський до В.Гнатюка, — назвав її "Intermezzo". Жанр цієї речі автор не визначає. Дослідники відносять її до *новелістики*, але в такому разі це вже радше мало би бути *оповідання*, ніж *новела*: немає тут ні гострої *інтриги* та динамічного *сюжету*, ні несподіваної *розв'язки*, як, наприклад, у *новелі* цього ж автора "На камені", названій ним "аквареллю".

Є підстави назвати "Intermezzo" *ліро-епічною поемою в прозі*, настільки яскраво виражена в ній суб'єктивна, *лірична* первина. Так само й деякі інші твори Коцюбинського, особливо ті, де оповідь ведеться від першої особи, лише формально можна віднести до *епічних*. Це виразно

відчував сам автор, іноді подаючи до них *жанрові* підзаголовки зі сфери малярства ("акварель", "етюд", "образок"). Ми ж додамо, що *етюд* "Цвіт яблуні" у нашій "системі координат" можна також визначити як *ліро-епічну поему в прозі*; твір без авторського *жанрового* визначення "Дебют" — *ліро-епічною повістю в прозі*; "З глибини" — *циклом ліричних мініатюр (віршів) у прозі* — "Хмари", "Утома", "Самотній", "Сон". І це притому, що й досі в зібраннях творів Коцюбинського всі названі "речі" йдуть під загальною "шапкою" — "оповідання". Тоді як, скажімо, *вірші в прозі* — вже навіть не *ліро-епос*, а "чиста" *лірика* (1e:2л:1д).

"Формула" *ліро-драми* така ж, як і *ліро-епосу*, лише з перестановкою складників: 1,5л:1,5д:1e. Вже на першому щаблі можливі *різновиди* — *велика, середня та мала ліро-драматичні форми*. Теоретично *ліро-драма* можлива у *прозовому, віршованому та змішаному видах* (2) і їх *різновидах* (2а). А найвиразнішим жанровим представником цього *межироду* є *драматична поема* — віршований твір середнього обсягу, в якому наявні змістові та формальні ознаки *драми* і *ліро-епічної поеми*, а основний конфлікт розгортається здебільшого не так на *зовнішньо-подієвому*, як на *філософському, моральному, ідейному* рівнях.

Ще у XVII ст. Д.Мільтон означив цим терміном власну п'єсу "Самсон-борець", однак міне понад століття, постане поняття *драми як жанру*, і термін з'єднається з відповідним типом творів — "Натан Мудрий" (1779) Лессінга, "Дон Карлос" (1787) Шіллера, "Манфред" (1817) Байрона та ін.

Ознаки зародження цього *жанру* в українській літературі можна помітити в уже згадуваній віршованій драмі Т.Прокоповича "Владимир", однак авторське її визначення — "трагедокомедія" та пізніше, *шкільна драма*, ніби стають на перешкоді таким зближенням. *Діа-* та *полілогічною* формою послуговується Т.Шевченко у своїх творах "Слепая", "Гайдамаки", "Марина", "Відьма", "Сотник". Б.Мельничук слушно відносить їх до *ароматизованих ліро-епічних поем*, а не до *драматичних*, у яких немає прямого авторського втручання в розвиток подій. Власне ж *драматичними поемами* є твори І.Франка ("Сон князя Святослава"), М.Старицького ("Остання ніч"), Лесі Українки ("Айша та Мохаммед", "Осінь казка", "Йоганна, жінка Хусова", "Кассандра", "Руфін і Прісцілла", "У пуші", "Бояриня", "Адвокат Мартіан", "Оргія"), В.Поліщука ("Великий Хам"), М.Семенка ("Маруся Богуславка"), Х.Алчевської ("Луїза Мішель"), І.Кочерги ("Свіччине весілля", "Ярослав Мудрий"), О.Левади ("Фауст і смерть"), І.Драча ("Дума про Вчителя", "Соловейко-Сольвейг", "Зоря і смерть Пабло Неруди"), Ліни Костенко ("Сніг у Флоренції", "Дума про братів неазовських") та ін. Докладний аналіз багатьох із цих творів здійснила Л.Дем'янівська. Дослідниця, щоправда, приєднує до *драматичних поем* і менші обсягом твори *поетичної драматургії*, такі як "Одержима",

"Вавілонський полон", "В катакомбах", "На руїнах", "В дому роботи, в країні неволі", "Три хвилини". Б.Мельничук, слідом за авторкою, Лесею Українкою, а також О.Білецьким, М.Гудзієм, Л.Бабишкіним та ін., відносить названі твори до *драматичних етюдів*'.

І.Франко вживав ще й термін *драматичний образок*, а Леся Українка — *ліро-драматична сцена* (так називав свої болдинські твори й О.Пушкін, доки не зупинився на визначенні *маленькі трагедії*).

Із цих термінологічних шукань виносимо кілька необхідних для системно-структурного підходу висновків:

1) і в *ліро-драмі* є твори *великих, середніх та малих* обсягом форм;

2) від обсягу залежить *жанрове* розмежування цих форм;

3) *драматична поема* — центральний жанр *ліро-драми*;

4) базовим жанром *малої форми* постає *драматичний етюд*, хоча тут можливі й наступні уточнення (наприклад, *ліро-драматичний етюд, ліро-драматична сцена*).

Подальшу доцільність чи недоцільність таких термінологічно-понятійних уточнень ствердить чи заперечить художня практика. Однак безперечною вже тепер є потреба вироблення гнучкішої системи дефініцій саме на цьому помежів'ї та їх більш диференційованого застосування до явищ як історії літератури, так і сучасного її стану.

Чи може, наприклад, "драма-феєрія", як визначила Леся Українка "Лісову пісню", бути водночас *драматичною поемою*? Так, може. Як *межирід це* — *ліро-драма*; як *різновид межироду* — *середня ліро-драматична форма*; як *вид* — *поезія*; як *різновид виду* — *силабо-тоніка* з елементами *речитативної тоніки*; як жанр — *драматична поема*; як жанровий *різновид* — *драма-феєрія* (перша частина цієї словосполуки означає жанрову відмінність од *трагедії* і *комедії*, друга — тематичне звертання до народної *демонології та міфопоетики**) Отже, компонент *драма* — спільне понятійне поле у даного *межироду* і *роду*, та навіть *жанру драми*.

Якщо Пушкін називав свої "лірико-драматичні сцени" "маленькими трагедіями", то ці визначення теж є взаємодоповнювальними. Як *межирід це* — *ліро-драма*; як *різновид межироду* — *мала ліро-драматична форма*; як *вид* — *поезія*; як *різновид виду* — *силабо-тоніка*; як жанр — *трагедія*. Останнє — те спільне поле, що єднає *межирід*

' Див.: Мельничук Б.І. *Драматична поема як жанр: (Літ.-критич.нарис)*. — К., 1981; Дем'янівська Л.С. *Українська драматична поема: (Проблематика, жанрова специфіка)*. — К., 1984.

* Фр. *feerie* (від *fee* — фея, чарівниця) — вистава з фантастичними костюмами й декораціями, найрізноманітнішими сценічними ефектами, найчастіше — казкова.

ліро-драми з родом драми на ділянці жанру. Що ж єднає з *лірикою* в обох випадках — зрозуміло: експресивність, суб'єктивність, присутність зацікавленого авторського "зовніперебування" (М.Бахтін) щодо твореного художнього світу.

А великі *ліро-драматичні форми* входять у спільну сферу, де єднаються *ліро-драма* і третій *межирід* — *епо-драма*. Себто, що більша обсягом *драматична поема*, то менш фрагментарною, а панорамнішою та епічнішою вона має ставати.

Уже названа *трагедія* Гете "Фауст" — широке *епічне* полотно, де постає як предметний, так і філософський часопростір, народжуються загальнолюдські художні одкровення, об'єктивується авторське "зовніперебування".

Які ще характерні ознаки *епо-драми*, окрім переважання *епічних* та *драматичних* первин? Як видається, це початкова авторська *орієнтація на читання, а не виставу* твору. Той-таки "Фауст" можна було б назвати *драматичним романом у віршах* (за аналогією до *середньої форми — драматичної поеми*). Нездарма від часів виникнення *драматичної поеми* англійці називають її *closetdrama*, тобто *закритою драмою*, німці — *Lesedrama* (*драма для читання*).

За сучасних технічних можливостей та оригінальних режисерських підходів можна інсценізувати будь-який *текст*. Як показує на багатьох прикладах Б.Мельничук, ледь не всі найвідоміші *драматичні поеми* зрештою побачили світло рампи. Однак у таких випадках треба говорити вже про режисерську та акторську майстерність. Що ж до самих *текстів*, тс, напевне, ототожнювати *драматичну поему* і "*драму для читання*" не варто.

Драматична поема — динамічніша, рівновага між *словом* і *дією* в ній не настільки порушена на шкоду *дії*, щоб робити висновок про її повну *несценічність* в авторському варіанті. Слушне застереження Л.Дем'янівської, що переважання *слова* над *дією* — не вада, а характерна *жанрова ознака* "лезедрами", кладемо в основу розмежування між статичнішою та більшою обсягом "*драмою для читання*" і динамічнішою й меншою *драматичною поемою*, розвівши їх по двох помежі-в'ях — *епо-драми* та *ліро-драми*.

Однак абсолютувати цю розмежувальну рису не варто, бо ж і в звичайних п'єсах інтелектуального плану *внутрішня дія* переважає над *зовнішньою*. Тож основним, аксіоматич-

ним критерієм розмежування є все-таки фізичний обсяг твору, придатного чи непридатного для театральної вистави. А на змістовому рівні — перевага *епічних* та *драматичних* засад над *ліричними (епо-драма), ліричних та драматичних* — над *епічними (ліро-драма)*.

На практиці, звичайно, і ці критерії незрідка розмиваються, однак ще одна суто рецепційна ознака полягає в тому, що читаючи *ліро-драму*, відчуваємо її тяжіння до *поєми*, а читаючи *епо-драму* — тяжіння до *повісті* чи *роману*. Очевидно, з огляду на ці критерії, можливий і певний перерозподіл у нашій літературній спадщині. Наприклад, не вельми *сценічні драматичні поеми* І.Кочерги "Свіччине весілля" та "Ярослав Мудрий" можна було б розглядати і як "лезедрами".

Окремо слід сказати про ще одну змістоформу, суміжну вже з іншим в и д о м *мистецтва*, — **кіносценарій**. Здебільшого, внаслідок цієї суміжності, він випадає з поля зору теоретиків (як *літературо-*, так і *кінознавців*).

Термін *кіносценарій* виник на світанку кіно та існує й досі, хоч не влаштовує багатьох, особливо письменників. О.Довженко називав свої твори *кіноповістями* ("Зачарована Десна" має і надзвичайно високу власне *літературну* вартість). Згадаймо також назву його "*Поєми про море*". "*Поємою* для кіно" назвав свій не екранізований твір "Київський оберіг" І.Драч; на екранне втілення розрахований *роман* В.Яворівського "Марія з полином у кінці століття", що також вийшов лише друком (письменникові замовляли *сценарій*, та одержавши його — відхилили, оскільки він міг би стати основою не чергової мобілізаційно-ліквідаторської агітки, а справді *художнього* фільму апокаліптичного світового резонансу).

Отже, за аналогією з відповідними *літературознавчими* поняттями у *кінознавстві* фігурують терміни *кіноновела, кіноповість, кінороман, кінопоєма* (очевидно, можливі й інші: *кінопритча, кінобалада, кінопародія, кінодифірамб* тощо). Теоретично визнається, що передекранна письменницька праця є надзвичайно важливою і має стати предметом вимогливого аналізу як *літературо-*, так і *кінознавчої критики*, проте на практиці нинішня кіноіндустрія або не вельми рахується з первісним *текстом*, або й зовсім од нього відмовляється.

Виняток становлять хіба що такі видатні творчі індивідуальності, як О.Довженко, котрі знімають фільми за власними сценаріями. Та й Довженкові надзвичайно заважали і намагалися диктувати. А його учень М.Вінграновський, геніальний поет, талановитий прозаїк, не сягнув мистецьких вершин як режисер (екранізація повістей Гр.Тютюнника "Климко" та "Вогник далеко в степу", власної повісті "Сіроманець").

Знятий Ю.Ілленком за *кіноповістю* І.Драча "Криниця для спраглих" однойменний фільм дуже далеко відійшов од літературного сценарію. Наявність звукового тексту тут узагалі зведено до мініму-

му. Натомість використано монументальні здобутки німого кіно, що посилило *внутрішній драматизм, символіку* образної кіномови. Але фільм утратив на живій плоті, якою така багата кіноповість. *Літературну* основу було надруковано під спільною обкладинкою з іншою *кіноповістю* — "Іду до тебе", присвяченою 100-річчю Лесі Українки. Тож, незважаючи на понад двадцятирічну заборону першого фільму і посередність (зумовлену багатьма об'єктивними причинами) другого (режисер М.Машенко), *кіноповісті* здобули й окреме літературне життя. Те ж саме можна сказати і про "Київську фантазію на тему дикої троянди-шипшини (Кіноповість у двох частинах про Миколу Віталійовича Лисенка)", написану І.Драчем у співавторстві з І.Миколайчуком і опубліковану ще до екранізації її Т.Левчуком (фільм має іншу назву — "І в звуках пам'ять відгукнеться").

В екранізації життєписів видатних людей, а також *класичних творів* (саме цей вид *кінодраматургії* нас найбільше цікавить з *літературознавчого* погляду), на сценариста й режисера завжди чигає небезпека збитись на безкриле ілюстраторство. І тут теж, попри зовнішні обставини, багато що залежить од співмірності, конгеніальності творців.

Ось як розповідає про роботу над "Камінним хрестом" сценарист: "Стефанік — письменник надзвичайно кінематографічний. Бери будь-яку його новелу й роби фільм — так він точно, чітко, пластично, сконденсовано мислить, відмітаючи будь-які дрібниці. Це густописання. Що я як сценарист знайшов? Зчіпку двох новел — "Камінного хреста" і "Злодія". Об'єднавши їх і додавши дещо з атмосфери інших творів, мені вдалося зробити те ядро, те зерно, яке потім виросло під дією потужної енергії молодого Осика"¹.

Л.Осика здійснив також цікаву екранізацію Франкового "Захара Беркута", відступивши від літературної першооснови тим, що "подвоїв" Захарового сина Максима та віддав братів на героїчну смерть (повість завершується порятунком Максима), але цей "волюнтаризм" має естетичне оправдання катарсисною дією на глядачів, особливо з огляду на те, що саме тоді, в 70-ті роки, знову посилилися утиски української культури.

Справжньою перлиною світового кіномистецтва є фільм "Тіні забутих предків", знятий С.Параджановим за однойменною *повістю* М.Коцюбинського. Звідси виводять початки українського "поетичного кіно", до якого тією чи іншою мірою належать і названі вище твори. Хоч, напевне, джерела цієї *поетики* сягають ще Довженкової "Землі".

Вдячним підґрунтям для українських кінематографістів виявилася творчість М.Гоголя. Ю.Іллєнко зняв за її *мотивами* "Ніч на Івана Купала" (цей фільм ніс глибоко символізовану ідею праведного життя, гротесково влучно схоплював "каторино-потьомкінський" симбіоз нечистої сили, тяглість якої обрубувалася в завершальних *сценах*; аналогії з українською історією і сучасністю були досить прозорі, — і він зник з екранів);

Іван Драч: Прилучення до магії//Вітчизна. — 1984. — № 11. — С.178.

Ю.Ткаченко — "Вечори на хуторі біля Диканьки", І.Миколайчук (за домовленістю з режисером Б.Івченком, прізвище якого зазначене в титрах) — "Пропала грамота". Перший та останній з названих фільмів значно переосмислювали й осучаснювали гоголівські *фабули*, відповідно їх видозмінюючи та *параболізуючи*. "Пропала грамота" (автор *сценарію* — І.Драч, окремі *сцени*, як-от завершальна розповідь про "прийом" у цариці, зімпровізовані І.Миколайчуком) є наскрізною *алегорією*, *кіно-притчею* про потребу здобуття волі. Не випадково і цей фільм близько двох десятиліть був під забороною.

Ключовою тут є сцена в пеклі, витримана в дусі народної *демонології*, але з цілком відмінним од гегелівського, сучасним трактуванням. Розпусний головний чорт виявляється тим самим, що в різних личинах розставляв пастки козакам і раніше. На заваді Василевому прагненню до свободи — і власна дружина, яка ніби об'єднується з нечистою силою в намаганні звернути його з обраного шляху. Тут же, в пеклі, й косарі, які, ні на що довкола не зважаючи, косять і косять невідь-що і казна для кого; і не вельми тверді побратими, що вичікують, чиє візьме гору, й стріляють аж тоді, коли Василь переграв нечисту силу. У сцені в царських палатах діє знов-таки, уже в личинах Катерини й Потьомкіна, та нечисть, яка, звичайно ж, ніколи не дасть волі Василевому народові, доки він сам себе не ствердить на силі. Ця ідея й підкреслюється завершальними кадрами: Василь підсаджує на коня хлопчика і той під мелодію козацького маршу скаче луками рідної землі.

Цінність твору і в життєствердній оптимістичній тональності, що різко контрастувала з розпачливо-трагічним *нафосом* переважної більшості фільмів українського "поетичного кіно", і в перейнятості народним гумором, мелосом тощо.

На жаль, наслідки в реальному житті були знову лиховісні: українське "поетичне" (ліпше сказати — *алегоричне*) кіно було адміністративними заходами розгромлене. Останнім спалахом режисерського й акторського генію І.Миколайчука став фільм "Вавилон-XX" за романом В.Земляка "Лебедина зграя", жанром *трагікомедія*, основну ідею якої можна було б висловити рядками відомої пісні на слова І.Мазепи: "През незгоду всі пропали, // Самі себе звоєвали".

Відтоді український кінематограф переживає затяжну кризу, поглиблювану вже не ідеологічними, а фінансовими скрутами, засиллям на нашому ринку іномовної та інокультурної кінопродукції, здебільшого *маскульту*, осідланого потужною індустрією розваг. Власних розважальних фільмів, комедій майже не з'являється. Вряди-годи більш чи менш вдало екранізується класика ("Для домашнього вогнища", "Перехресні стежки", "Украдене щастя" І.Франка, "Меланхолійний вальс" О.Кобилянської, фільми-спектаклі за п'єсами В.Винниченка; режисери — Б.Савченко, Ю.Ткаченко, Ю.Ілленко та ін.). Тут проявляється і протилежна до *алегоричної* стилістика: якомога достеменніше відтворення колориту часу. Інтерпретації оповідань Є.Гуцала, *демонологічних* новел В.Шевчука, творів Гр.Тютюнника не стали подіями ще й внаслідок інформаційного вакууму.

Ці сторінки, присвячені *літературному сценарію як міжвидовій мистецькій формі* (з ідентичними до літературних *жанрами та їх різновидами*), а також його кінематографічному втіленню, писано не так у "підручниковому", як у публіцистичному *стилі*. І чим швидше вони застаріють, тим краще. А поки що немає в нас таких закладів, де вчать "на письменника" чи "на кіносценариста". Не сприяє фаховому вдосконаленню і "багатоверстатність". Так, свого часу І. Драч на запитання, чому він оддаватиме надалі перевагу — поезії, театру, кіно, перекладацтву, літературній критиці — відповідав: "Кіно — це моя професія, я кіносценарист. Незважаючи на великі драми; які часом зі мною траплялись, я захоплений кіномистецтвом. Це дивовижно цікавий, мобільний, найсучасніший вид мистецтва, навіть вид мислення. Прекрасний півторагодинний фільм дає насиченість, подібну до тієї ж, яку приносить хороший роман. Щільна образність, сконденсованість думки — ось що дає нам це дорогоцінне мистецтво" (Ранок. — 1986. — №10. - С.11).

Справді. Хоч це нібито й суперечить нашому висновку про рівновартість усіх муз. У кожному конкретну епоху змінювалося співвідношення між однаково необхідними людині *видами мистецтва*: спочатку переважали *танок, пісня й пантоміма*, далі — *скульптура й архітектура, живопис, музика, література, театр*, а нині — все ж таки доба *кіно і телебачення*. Із конкурентів літератури їх потрібно робити її спільниками, оскільки в основі їх синтетичності все-одно поки що лишається *текст*.

Непечатий край роботи, гори матеріалу, "скарби Полуботка"... Пробувати перо/комп'ютер, розписувати руку, трудити розум і серце, ставити перед собою масштабні завдання, з першого курсу. В. Симоненко незадовго до закінчення факультету журналістики вже написав *п'єсу* зі студентського життя (див.: Сучасність. — 1995. — №1), а згодом брався і за *кіносценарій* (див.: Україна. — 1987. — №51), два незавершені *сценарії* у В. Стуса (т.4)... Не опанувавши вітчизняного кіно- і телепростору, не матимемо найголовнішої незалежності — духовної.

Розмірковуючи з приводу наших численних втрат у сфері культури, Ю. Андрухович у подорожньому нарисі з "підручковою" назвою "Вступ до географії" запитує: "Але що робити? Якщо є сенс щось робити. З чого почати?" І сам відповідає на "класичні" запитання: "Ви будете сміятись, але я скажу так: навчити школярів відрізняти сонети від октав. Окситонні рими від парокситонних. Питальне речення від окличного" (Перевал. — 1993. — №1. — С.80—81). Навчившись отакого, поет, прозаїк та бубабіст і в нашому "Вступі..." вряди-годи щось товче в ступі. Так, разом з режисером А. Дончиком він створив фільм "Кисневий голод" — про нестатутні порядки, дідівщину, деградацію в колишній радянській армії як закономірний наслідок занепаду авторитарного режиму.

І знову невидимий сценарист нашої історії спрямовує подальший сюжет у завчене русло: прем'єра для "вузьких кіл", міжнародні призи — і тиша у вітчизняному прокаті. І знову — з питальних та окличних речень?

Зловісна тиша. Холодно і млосно.
О, чим її, прокляту, розірвать,
Щоб зашуміло листя стоголосне І
не дало нам більше спать?!

(В. Симоненко, "Тиша").

Зверніть увагу на речення, що закінчується двома розділовими знаками. Яке воно? Питальне? Окличне? І те, й те. І не те, й не те. Бо тут додаються ще й *риторичний вигук* і *риторичний запит (запитання)*. Ці останні входять до системи *риторичних (стилістичних, поетичних) фігур*. Їх вивчає *стилістика*, одна з підсистем *поетики*.

Фігурально висловлюючись, переходимо від цілого дерева та його розгалужень до іншої цілісної системи, яка в своїх зернах уміщує загадку старого й ідею нового дерева. А саме — до мистецького плоду, ядра, яким у нашому випадку є *літературний твір*.

Розділ третій

ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

А
Ф
Т
Л
І
О

пОЗИ

Поі|тікі ТЕ'ХVТІ — *поетичне* (творче) *мистецтво* (ремесло, вміння, мистецтво). Або ж *техніка художньої творчості*. Сучасних визначень *поетики* — надзвичайно багато. Проаналізувавши деякі з них, Г.Клочек виділяє такі основні "постійні смисли": «1) "художність", 2) "система творчих принципів", 3) "художня форма", 4) "цілісність", "системність", 5) "майстерність письменника"»¹.

Сюди можна додати і найширше літературознавче тлумачення *поетики*, згідно з яким вона фактично збігається з *теорією літератури*. І одразу ж заперечити це тлумачення: поперше, тут, як і в багатьох інших випадках, термінологічна синонімія небажана; по-друге, *теорія* — то лише *наука*, тоді як *поетика* при ближчому розгляді виявляється, з одного боку, *об'єктивними властивостями художніх текстів*, а з другого — *рецепцією* (теоретичним осмисленням) цих властивостей. Інакше кажучи, *поетика* в нинішніх трактуваннях — і *об'єкт*, і *суб'єкт* дослідження.

До ХІХ ст., в умовах певної відособленості регіональних літератур, творилися здебільшого **нормативні** *поетики*, побудовані на вивченні та регламентації літературних явищ ізсереди (наприклад, *поетика французького класицизму*); далі — **описові**, що базуються на порівняльному вивченні різних літератур. **Історична** *поетика* розглядає ті ж таки проблеми, але вже в їх *діахронії*: досліджує еволюцію окремих поетичних засобів та їх систем, *жанрів* тощо, за допомогою *порівняльно-історичного літературознавства* виявляє подібні риси поетичних систем різних культур і зводить їх або до спільного джерела (*генетично*), або до універсальних закономірностей художньої творчості (*типологічно*). У цьому підручнику ми так чи інакше вже вдавалися і ще вдаватимемося до послуг і методів *історичної поетики*.

Розрізняють також **макро-** і **мікропоетику**. Першу з них називають ще *загальною, теоретичною* або *системною*; другу — *окремою* або *функціональною*. Їх засобами теж користуємося.

¹ *Клочек Т.Д.* Так що ж таке поетика? // *Поетика* / Відп. ред. В.С.Брюховецький. — К., 1992.- С.11. Див. також: статтю в цілому та наступні: Гром'як Р.Т. Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І.Я.Франка. — С. 16-21; *Ткаченко Л.О.* Поетика: на спіралі свої? - С.21-42.

Серед названих значень, які містить у собі поняття *поетики*, є "художня форма". Справді, оскільки *поетика* більше звертає увагу на те, як "зроблено" твір, то вона ніби підходить до нього із *формального* боку. Але річ у тім, що "боків" у механістичному розумінні *художній твір* не має, оскільки він завжди постає в єдності "букви" і "духу".

Частина I

ФОРМОЗМІСТОВА ЄДНІСТЬ

Із *філософського* погляду, поняття зміст і **форма** є суто розумовими абстракціями, співвідносними і взаємозумовленими. "...Зміст є не що інше, як *перехід форми* у зміст, а *форма* є не що інше, як *перехід змісту* в форму"¹. Будь-який *зміст* — *формований*, а *форма* — *змістовна*. Цими відомими положеннями у нашому літературознавстві послуговувалися здебільшого ритуально, з обов'язковим підкресленням при мату *змісту*, що відповідало намаганням переполюсувати гегелівський *об'єктивний ідеалізм* на *діалектичний* (а виходило — *вульгарний*) *матеріалізм*. Тож не дивно, що в міру зростання кількості таких ритуальних писань нарастали і суто психологічний спротив, який, зрештою, знайшов і теоретичне обґрунтування.

Відомий представник тартуської філологічної школи ЮЛотман у праці "Структура художнього тексту (1970)" стверджує: "Дуалізм форми і змісту має бути замінений поняттям ідеї, що реалізує себе в адекватній структурі та не існує поза цією структурою. Зміна структури донесе до читача або глядача іншу ідею" (СЮ). Для унаочнення стосунків *ідеї* і *структури* вчений пропонує уявити собі зв'язок життя і складного біологічного механізму живої тканини. Життя, що є головною властивістю живого організму, немислиме поза його фізіологічну структуру, воно — функція цієї працюючої системи. "Неможливо досягнути ідею, відірвану від авторської системи моделювання світу, від структури твору. Ідея не міститься в якихось, навіть вдало дібраних цитатах, а виражається у всій художній структурі. Ідея в структурі — завжди модель, бо вона відтворює образ дійсності. Поза структурою ідея немислима" (*Там само*).

Слушність цих міркувань, надто ж їх спрямованості проти механістичного розчленування *твору* (або ж *художньої*

Гегель Г.В.Ф. Эстетика : В 4 т. — Т.А. — С.389.

структури) на *зміст* і *форму*, не викликає сумнівів. Але ж і в Гегеля також не знайдемо *дуалізму*, себто визнання двох рівноправних начал, що не зводяться одне до одного, — духу і матерії, ідеального і матеріального. Суть Гегелівської діалектики — якраз у ствердженні їх взаємопроникнення. Він виходить з існування *абсолютної ідеї* та її розгортання в дійсності, яка вступає з нею в безпосередню єдність. *Ідея* ж як *художньо прекрасне* є, на його думку, *ідея* з тією специфічною властивістю, що вона проявляється через формотворення конкретної дійсності й вступає вже як *ідеал*.

Про гегелівське розуміння *ідеалу* (естетичного) поговоримо трохи згодом, коли перейдемо до розгляду *художньої* (мистецької) *ідеї*. А тут фіксуємо думку, що Лотманова вимога двоєдності *ідеї* і *структури* була, по суті, гегелівською вимогою взаємопроникнення *ідеї* (змісту) і *форми* (не як механічної оболонки, а саме як багаторівневого втілення).

На рівні мови Ф. де Соссюр говорив про єдність **означника** і **означуваного**, О.Потебня — про "зовнішню" і "внутрішню" форми слова та його *значення*, що матеріалізує *ідею*.

Поняття *змісту* і *форми* не є абсолютним "винаходом" Гегеля. Воно сягає Гераклітової *діалектики*, Платонового вчення про *ідеї*. Ще Сократ говорив про необхідність зрозуміти, пояснити й оцінити *окреме* на основі *загального*. Платон вважав, що це *загальне* (*ідеальне*) досягається шляхом одночасного споглядання всього *окремого* і недосконалого. Він розрізняв *ідею творця* й *ідею творення*. Притому поняття *ідеї* і *форми* виступають у нього як *синоніми*.

Аристотель, на відміну од Платона, стверджував, що *загальне* можна знайти, розчленувавши *окреме*, в якому воно міститься цілковито. Звідси — і його прагнення систематизувати, ділити на *роди*, *види*, *елементи* (згадаймо *6 елементів трагедії*), власне — його аналітизм і... *структуралізм*. Атож, нема нічого цілковито нового в наших теперішніх та й будь-колишніх намаганнях означити світ (у тому числі — *художній*), уладнати, впорядкувати, розікласти "по полицках" і знову осягати як цілість.

Нинішнє осмислення художнього *тексту* як *структури* будується на вирізненні певних його *рівнів* та відносно автономному їх дослідженні стосовно якихось модельованих *бінарних опозицій*. Розглядаються, наприклад, *рівні ідеологічно-ціннісний, просторово-часовий, мовний; опозиції автор/герой, їх ціннісний контекст, співвідношення кутів зору, діалогічність*... Від "старого" *філологічного* аналізу це відрізняється іноді

лише зміною термінологічних вивісок. **Рівень мовно-стилістичний** у класичній філології опрацьовано досить фундаментально; **рівень просторово-часовий** при ближчому розгляді виявляється новітньою модифікацією однієї з проблем усіх поетик від давнини до сучасності — про час і місце дії; **рівень ідеологічно-ціннісний** наvertsає на ті ж таки розумово-світоглядницькі рейки.

Слушне твердження Р.Варта, що в сучасних дослідженнях мають поєднуватися дві ідеї, які здавен вважалися взаємовиключними, *ідея структури й ідея комбінаторної нескінченності*, — намагаємося реалізувати, зокрема, через спробу поєднати *структуральний* підхід зі здобутками *класичної філології*. *Ідея структури й ідея комбінаторної нескінченності* є не тільки взаємозаперечними, а й взаємодоповнювальними — як, наприклад, нескінченна варіативність музики і її творення з семи основних нот, багатуша гама барв і зведення її до семи основних кольорів райдуги тощо. *Світ* у своїх космічних безмірах усе ж таки структурований: на зміну *хаосу й темряві* приходять *космос (лад) і світло*.

У *художньому світі* літератури матерія {*текст*} "гчється" зі *слова*. Тому вона несе в собі енергію всіх попередніх поколінь його творців, але потребує нового й нового одухотворення. І в цьому розумінні можна заперечити Ю.Лотману: поза *структурою ідея* мислима — як субстрат, як квінтесенція (платонівський "есенціалізм") *структури*. Але саме "мислима", — як ота ж *ідея життя*, немислимого поза *живим організмом*, усе-таки *осмислюється*, зокрема і нашими живими організмами. "У художньому творі ідея з формою повинна бути органічно злита, як душа з тілом, так, що знищити форму означає знищити ідею..."; "Коли форма є вираження змісту, вона зв'язана з ним так щільно, що відділити її від змісту означає знищити сам зміст; і навпаки: відділити зміст од форми означає знищити форму". Обидві цитати — з В.Белінського. Але виразно вгадується їх першоджерело — Гегель. Опускаючи "містичну" душу, Ю.Лотманові довелося перейти на "матеріалістичні" аналогії: *життя* та його *ідея*. Тим часом аналогія з *душею* є вельми вдалою: хочемо чи ні, а перебуваємо в енергетичному полі християнізованого типу європейської культури¹. І *архетип душі* тут невитравний.

Гегель, а за ним Белінський, вдаються до термінів *ідея* і *зміст* як до *синонімів*. Платон ототожнював *ідею* і *форму*¹. Коли

¹ Див.: Ігнатенко М. Християнізований неоплатонізм як принцип європейської культури // *Філософ, і соціолог, думка*. — 1994. — N7-8. — С.27-43.

² Див.: **Поппер** К. Платонова теорія "форм"чи "ідей"//Поппер К. *Відкрите суспільство та його вороги* : У 2 т. — Т.А. — К., 1994. — С.31-48.

ж додати двоєдиність Белінського — *душа і тіло* — та *структуралістів* — *ідея і структура* — а також суто філософські розрізнення *внутрішнього і зовнішнього, сутності і явища, загальної єдності та феноменальної множинності*, то побачимо, що ці понятійні пари мають, зрештою, спільне пракоріння.

На європейському Ґрунті це та ж таки опозиція Платон/Аристотель. Унаочнив її Рафаель на фресці "Афінська школа": жест Платона звернений до неба, Аристотеля — до землі. Проте ця *антиномія* постає не одразу. В ранньому своєму діалозі "Евдем" Аристотель ще переповідає платонічну концепцію безсмертя душі й *анамнезису* (згадування). Відповідно до цієї концепції, розробленої у "Меноні" та "Федоні" Платона, безсмертна і позаматеріальна *душа* пригадує в тутешньому світі те, що колись бачила в надчуттєвому потойбіччі. Це — ідеї (*ібе'а* — *образ, початок, основа*), позачуттєві *взірці, форми* того, що в чуттєвому світі постає у вигляді подібностей.

У пізнішому своєму трактаті "Про душу" Аристотель, аналізуючи чуттєві тілесні сприйняття, доходить висновку, що ніякого "шостого чуття" (а отже, і позачуттєвого джерела знань про світ) нема. У його розумінні, *душа* невіддільна від *тіла* і загалом смертна. Єдина віддільна і безсмертна її частина — активний розум. Діяльність активного розуму порівнюється з діяльністю майстра (стосовно матеріалу) або світла (щодо освітлюваних речей). На відміну од пасивного, нетворчого розуму, який лише сприймає *зовнішні форми* (уявлення, поняття), активний проникає у їх *внутрішню суть* і освітлює її.

Незалежно від того, визнаємо ми наявність "шостого чуття" чи ні, абсолютно безперечною щодо *літературознавства* є потреба як наукового *аналізу*, так і *синтезу* та *прогнозу*. *Аналіз* — розщеплення явища на складники і покомпонентне їх дослідження. *Синтез* — об'єднання набутих знань на новому, вищому рівні, що й дає змогу *прогнозувати* їх подальший рух.

Безперечно також, що *літературний твір* є такою функціонально рухомою *системою зв'язків*, де кожен *елемент*, взаємодіючи з іншими, переносить на них свою енергію і навпаки, а всі разом вони індукують значно сильніше і якісно інше світло, ніж кожен зокрема. Це й витворює *художню* напругу *формозмісту*. Або ж *змістоформи*, якщо видасться, що в першій словосполучі закладено ухил у *формальний* бік. Немає в ядра "боків". А хоч би й були, то "змістовий" означав би, як ми переконались, "ідеалістичний", а "формальний" — "матеріалістичний". Отакий *парадокс*. У першому випадку виходимо з позиції автора, який втілює певну *ідею творця* (*зміст*) у відповідну форму; в другому — з позиції реципієнта, який через *форму* приходить до *змісту* чи навіть множинних інтерпретаційних *змістів (ідей творених)*.

Навіщо ж розщиплювати ядро? Хай би, може, лишалося собі *цілим* і неподільним на *елементи художнім твором*... "Чи треба скальпелем розтинати троянду?" — вустами десятикласника запитує К.П. Фролова, авторка " *Цікавого літературознавства* "(1987, 1991). І відповідає втому ж алегоричному ключі: "Саме таке вивчення і дало можливість вивести нові, ще прекрасніші сорти троянд". Як і запитання, відповідь ця дещо прагматична. Навіть без видимої *утилітарної мети* людина має нездоланну психічну потребу розтинати, розщиплювати, вичленовувати, абстрагувати, шукати квінтесенцію, "філософський камінь", першооснову, початок, *ідею*. Відомий вислів Л.Толстого, що *ідею* "Анни Кареніної" він не міг би висловити інакше, ніж написавши роман спочатку. Знаючи, як кардинально він переписував свої твори, неважко припустити, що то був би вже інший роман, з іншою *ідеєю*. Однак відомі й випадки письменницьких автокоментарів. Так, Б.-І.Антонич мусив дати власну інтерпретацію своїх творів, зокрема відомого "Анто-нич був хрущем...", у статтях "Як розуміти поезію" та "Сто червінців божевілья" ', застерігши, проте, що "роля автора кінчається, коли він написав твір. Далі він уже тільки читач (може бути й критиком)..." (С.78). Тут же поет переконливо виступив проти "розумового світо-глядництва та його диктатури", оскільки *мистецтво* звернене насамперед до емоційної, враженневої, світовідчувальної сфери.

Художнім викликом догматичному мисленню була й уже цитована (с.31) "Балада про відро", автора якої свого часу звинувачували в абстракціонізмі та формалізмі. Ще б пак, таке заявити: "Я цинкова форма. А зміст не від мене, // Підвладне я часу, підвладне потребам, // Коли ж я порожне в бутті цілоденнім, // Тоді я по вінця насипане небом". Адже, за Гегелем, *форма* не може бути *порожньою*. Вона завжди *змістовна*. Тож коли називаються вишні, груші, "промені хрону", "Все незалежне, що вплине у мене", — то не *зміст*, а *вміст* відра (як і Гайдеггерового келиха). Усі ці *речі в собі* мають власний *формозміст*. Якщо вже до решти бути буквалістом, то навіть небо має свою формулу, а *зміст*, як йому й належить, — ефірно-невидимий. Та й він, постійно забруднюваний цивілізацією, вступає в реакцію з цинковим *формозмістом* відра: *речі в собі* взаємопроникають як суто хімічні речовини. І як біологічні: вишня, "що вплине у мене", стає мною. Коли саме?

Переконуємося, що завдяки поетичному слову *зміст*, потрактований навіть як підвладний часові прагматичний *вміст*, може бути прекрасним і в своїх земних, і в небесних проявах. Усе залежить од свіжості й подивованості погляду. Для наочності дозволюмо собі ще одне порівняння, задалегідь перепросивши за "позитивістський" буквалізм. Уявімо, що в згорнутий руркою аркушик із надрукованою на ньому "Баладою про відро" хтось насипав тихтаки вишень. Чи відбудеться взаємодія такої хімічно-фізичної *форми із вмістом*? Звичайно, відбудеться — на тому ж фізико-хімічному рівні. А проте реальні вишні — "Терново-огненні запилені кулі, // Що зорі багряні

Див.: Сучасність. — 1982. — №9. — С74-78.

пили на узвишші // І зірвані, п'яні лежать, як послулі" — не впізнають в оцих рядках чорних гачечків своїх потойбічних ідеальних посестер, що здобули трансцендентне буття у *слові*. Своєю чергою, ці олюднені *образи*, такі нібито абстрактні порівняно з реальними вишнями, є надзвичайно "живими", випуклими у своєму *художньому світі*, що досягається завдяки апеляції автора до пам'яті наших органів відчуття через свіже метафоричне *слово*.

Ми не раз уже пересвідчувалися, що ця свіжість "внутрішньої форми" (тобто — етимологічного *змісту*) *слова* час від часу притуплюється. Так, первісне значення слова "вишня" губиться в глибині віків. Пов'язу-ють його і з назвою клею, і з "виснути", і навіть з богом Вішну. Поет подає власний образний контекст. "Груші" виводять від "крушити", а в поета вони — "Суперники сонця, світильники саду". Стара "зовнішня форма", справді, ніби наповнюється новим *змістом* — індивідуально-авторським, естетично активним. У М.Вінграновського є схожий і ще більш метафорично "закручений" образ у *вірші* "Ходімте в сад": "Затисла груша в жовтих кулачках // Смачного сонця лагідні жовточки". У Ліни Костенко: "І зливками розтопленого сонця // Лежать цитрини, груші й виноград". Коли ж до цього додати серію самоповторів, а також наслідувальних образів, то не дивно, що з часом цей "сонячний" контекст починає тьмяніти, навіть викликати у нових мистецьких поколінь певну погорду до таких, яким видається, надмірних красивостей. Н.Гончар із групи ЛуГоСад: "В моєму серці є протуберанці, // але сильніші ще чорнодіранці // а доки ж то". Однак це не означає, що найбільш вдалі художні знахідки, як і ті ж *зливки розтопленого* чи *жовточки смачного сонця*, не світитимуть новим читацьким поколінням. Ото ж якраз і світиться глибинний *зміст*, душа, *ідея* твору. На рівні аксіоматичному *зміст* пов'язують із запитанням "що?", *форму* — з "як?" стосовно певного *мистецького явища*.

Дзеркало питається
стрункої дівчини в мальованім одязі:
"Яка ти?"
По літах, лагідно,
бере в руку зморшку і сивий волос,
западає в утомлені очі:
"Хто ти?"

Перечитаймо ще й ще раз *верлібр* Віри Вовк із Бразилії, призвичаймося до його своєрідної *форми*, — і піймаємо себе на простій думці: "Що^авторка хотіла цим сказати?". Розуміємо, що не можна розривати *зміст* і *форму*, а все ж з'являється потреба розгадати загадку (*художній* твір ще й тим відрізняється од *наукового*, що містить у собі елемент загадковості). І розгадуючи, зовсім не обов'язково давати вичерпну відповідь, бо в кожного з читачів, ба й науковців, можуть поставати свої *асоціації*. І вік та досвід тут теж відіграють свою роль.

У студентській аудиторії доводиться чути найрізноманітніші відповіді на оте "що?": "старіння", "шизофренія", "самопізнання", "на

все свій час", "кожному — своє". Певна річ, вони не вичерпують усіх *ідей творених*, що можуть поставати перед нами. Наприклад, таке тлумачення: юність більше переймається зовнішнім виглядом, тоді як старість — внутрішньою сутністю, розгадкою таємниці життя, його наповненням...

Вірш цей дібрано ще й для проведення певної аналогії щодо *формозмістової єдності* художнього твору. Очима дзеркала людина спочатку доскіпується *форми*, а далі — *змісту*. І сам *верлібр* теж постає перед нами з невеликим випередженням "як?" над "що?". Але тут чигає небезпека підмінити раціональним прочитанням емоційне сприйняття.

Сто разів мав рацію Б.-І.Антонич у "Ста червінцях божевілья":

«У нас майже нема критиків, що дійсно відчували б літературу, щоб справді вміли сприймати мистецькі спонуки й відповідно на них реагували. В історії літератури майже самі бібліографи, списувачі, приміткарі, доботексти або знов дослідники розвитку таких чи інших ідей, в критиці це здебільше інтелектуалісти, розумовці, "світоглядники". Навіть тоді, коли вони застерігаються і кажуть про натхнення, "внутрішню правду", суб'єктивізм тощо, шило вилазить з мішка. Говорять про "огонь в одязі слова", а насправді думають про "думки в одязі слова"»(С81).

Щодо частковостей можна, звичайно, заперечити. Потрібні конче і "приміткарі" та бібліографи: незрідка саме вони найбезкорисливіше і з любов'ю ставляться до творчості митця. Зокрема, згадані статті та багато інших творів Антонича підготувала для публікації працівник Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника НАН України Лариса Головата.

Але основною є думка про небезпеку лише *раціонального* відчитування огню "в одязі слова" (І.Франко), адже "правдива іскра Прометей" спалахує саме на понадкомпонентному рівні "шостого чуття", трансцендентного прозріння в загадки і таємниці світу — як "первинного", матеріального (але й ідеального), так і "вторинного", *мистецького*. То чи потрібно все-таки розтинати троянду, розщиплювати ядро, перекладати на мову силогізмів, ділити на елементи, додавати їх, аби, зрештою, переконатися, що надкомпонентний огонь не дорівнює простій сумі доданків? Замість відповіді — вірш ще одного звинувачуваного колись у "формалізмі" — М.Вінграновського:

Сестри білять яблуні в саду. Мати
білять хату та у хаті. Біля хати білий
батько на канапі Вигріває війни та
журбу.

Мати білять яблуні в саду. Мати
білять хату та у хаті. Біля хати
білий батько на канапі...

Мати білять яблуні в саду.
Мати білять хату. Білять хату...

Перечитайте ще раз. Подумайте над такою нібито суто *формальною* знахідкою, як розбивка на *строфи*: чотири, три, два *рядки*... Яке її *змістове* наповнення? А тепер уявіть, що автор дозволив нам довести цю розбивку до логічного завершення — до *строфи* з одного *рядка*:

Мати білять яблуні в саду.
Мати білять хату.
Білять хату...

Як би це вплинуло на загальний *зміст* Бодай не впливало. Отже, *форма* справді *змістозна*. Вона — не тільки "як?", а й перше "що?" твору, за яким відкриваються глибші його пласти. Аналітичне читання винагороджує багатством прихованих нюансів, умінням одрізнити шедевр од підробки, допомагає (хоч і не на всі сто відсотків) усувати естетичну й душевну глухоту, опанувати мистецьку техніку, *поетику* творчості.

Змістові чинники художньої форми

Уже не раз ішлося про роль свідомих і позасвідомих спонук у процесі постановки літературного твору, про різницю між предметом художнього осягнення, означування (життєвим матеріалом, плодами фантазії митця) і *естетичним змістом* твору, багатозначним за самою своєю природою; про нетотожність авторського задуму (якщо такий був) і остаточного його втілення; про читацьку співтворчість і розмаїтість інтерпретацій у планах *синхронному* та *діахронному*; про умовність суто розумового поділу на *зміст* і *форму* тощо. І все ж коли перед нами вже готовий, викінчений текст, що відділився від автора і почав своє самостійне існування, то в ньому мають бути якісь хоч най-основніші орієнтири, об'єктивні для всіх суб'єктивних прочитань і придатні для *літературознавчого аналізу*. І якщо ми вже погодилися з поділом — хай умовним — на *зміст* і *форму*, то наступним кроком має бути визначення тих **чинників формозмісту**, що тяжіють більше до *формальних* чи до *змістових* характеристик тексту.

Найчастіше до основних **чинників** (складників, компонентів, рівнів, параметрів) **змісту** відносять *тему* (тематику), *проблему* (проблематику), *ідею* (певна річ, художню, мистецьку, "артистичну").

У більш розширеному тлумаченні називають також *тенденцію, пафос, родовий і жанровий зміст, фабулу, конфлікт, характери та обставини* тощо. Поняття *сюжету і фабули* знаходяться у нашому *літературознавстві* неоднозначні витлумачення, відповідно до яких змінюється і їх віднесення до чинників або *змісту*, або *форми*. Втім, як розуміємо, кожен із компонентів *змісту* є водночас і компонентом *форми* й навпаки. Що ж до *генерики*, то вона, як ми переконалися, чи не найнаочніше втілює єдність *формозмісту*.

У визначеннях названих *чинників* теж існує чималий різнобій, тому й тут маємо виходити з первинних і більш-менш аксіоматичних.

Тема (Эфа) — *те, що покладене (в основу), положення*. Отже, це — предмет будь-якого судження, розмови; власне, *те, про що йдеться*. У літературознавстві це — *основне коло зображення та вираження в художньому творі*.

Ще донедавна в нас із цим пов'язували *те коло життєвих явищ, що лягло в основу твору*. Не заперечуючи такого зв'язку, оскільки він, справді, існує, особливо в *реалістичній літературі*, де *план зображення* є переднім, а *план вираження* здебільшого може лише вгадуватися, маємо з'ясувати, чи не застаріло це трактування терміна для літератури *модерністської*. Крім того, наскільки доцільно його застосовувати в аналізі творів усіх літературних родів і жанрів?

Якщо у вимірах життєподібності та в літературних *родах епосу і драми* *тему* творів визначати досить легко (наприклад: *п'єса зі студентського життя, повість на сільську тему, роман про інтелігенцію, "Дума про Самійла Кішку"* — *історико-легендарна тема* тощо), то у чималому масиві *модерністських, як і фантастичних, пригодницьких* творів, у *"чистій" ліриці* такий життєподібний підхід не завжди працює. Саме тому визначення теми як *основного кола зображення та вираження* буде ближчим до *етимології* терміна і цілком узгоджуватиметься з одним із *генологічних* вимірів літератури — *тематичним*, про що йшлося в попередньому розділі.

Окрім основної, у творі, залежно від його змістового наповнення та обсягу, можуть бути наявні й другорядні, підпорядковані їй *теми*, що становить його *тематику*. Часом *теми* можуть і не мати видимого взаємозв'язку та підпорядкування. У *ліриці* (як і в *музиці*), окрім поняття *теми*, досить широко застосовується поняття *мотиву* (див. с 166-174).

Із певним спрощенням можна говорити про *наскрізну тему* творчості *письменника* (напр., у Є.Гуцала — *тема природи, екології*; у М.Стельмаха — *тема селянства* і тих постійних кривавих бродів, на які його загаяла історія; у Лесі Українки

— тема *стойцизму*, непокірності духу і слова); про *основну тематику певної літературної школи, течії, напрямку* (у *соцреалістів* — класова боротьба і все, пов'язане з нею, у *постмодерністів* — абсурдність буття і її наслідки) тощо.

Проблема і, відповідно, проблематика — ці поняття чи не найбільше перейняті "розумовим світоглядництвом". Та все ж мусимо допускати можливість умоглядного виділення *проблематики* художнього твору.

Цим здебільшого вдовольнилися *вульгарно-соціологічні* дослідження. Причому від тлумачів вимагалось натренованого знання кон'юнктури: що можна, а що зась розглядати в такому ракурсі. Скажімо, 1968 р. організаторам студентської конференції «Тематика і проблематика роману О.Гончара "Собор"» в одному з університетів перепало за "відсутність ідеологічної пильності": роман саме почала громити офіційна критика, зважаючи на ту ж таки *тематику* і *проблематику*.

Визначень термінів "проблема" і "проблематика" майже не зустрічаємо — начебто внаслідок самозрозумілості, а насправді саме через їх лише дотичність до літературознавства.

Характерне щодо розмитості й нечіткості визначення О.Еслана-ка: "*Проблематика* (problema — щось, *кинуте вперед*, тобто виділене з інших сторін життя) — це ідейне осмислення письменником тих соціальних характерів, які він зобразив у творі. Осмислення це полягає в тому, що письменник виділяє і посилює ті властивості, сторони, стосунки зображуваних характерів, які він, виходячи зі свого ідейного світогляду, вважає найістотнішими" (*Введення* <...>. — С.94).

У цьому визначенні дуже багато вразливих місць. Чому тільки "ідейне осмислення", чому тільки "соціальних характерів і що це за такі *характери* (тоді вже хай би були *типи*)? А якщо у творі зовсім нема *плану зображення* і — *ніяких характерів*? Гаразд, якщо вони і є, і навіть "соціальні" чи "класові", а не, наприклад, національні, то їх "посилення" і т.д. — це вже *гротеск, романтизація, сентименталізація* чи ще щось, але до чого тут *проблематика*? Серед прикладів, що мають ілюструвати ці положення, один з найбільш вдалих — пушкінська поема "Цигани": "...поет всіляко підкреслює в зображенні циганського життя його ціловиту волю..., а в характері Алеко — прагнення прилучитися до вільного життя циган... і невдачу..., викликану спалахом егоїстичних пристарстей у його душі..." (*Там само*).

Таке трактування цілком підпадає під розуміння *мистецької ідеї* твору (неможливість вирватися за межі вихованих цивілізацією умовностей), а також його *теми* — тема свободи.

Що ж до *проблематики*, то, допускаючи, як уже сказано, можливість її умоглядного виділення з художньої тканини твору, маємо бодай не накурчувати на неї морськими вузлами лише "соціальних характерів", "ідейного осмислення", "ідейного світогляду", а виходити знову ж таки з нормального людського значення цього слова (прб(ЗЯ.гща —

утруднення, клопіт, халепа, морока). А оскільки в етимологічній глибині міститься "щось, кинуте вперед", то художню проблему і, відповідно, проблематику можна трактувати як ряд "кинутих уперед" запитань, що їх ставить митець перед собою, персонажами, добою, буттям, читачами...

Таких запитань (*проблем*) може й не бути, якщо твір, приміром, розважальний, аж до "свідомої" безтурботності, але коли вони є, то не обов'язково лише соціальні, а й етичні, психологічні, екологічні, онтологічні тощо. Варто лише наголосити, що художня проблематика відрізняється від наукової — хоча б тим, що, як правило, не знаходить чітких логізованих формулювань. А втім, і тут нема різкої межі: не тільки герої художньо-документальних нарисів, а й персонажі творів фантастичних ("Сонячна машина" Винниченка), реалістичних ("Розгін" П.Загребельного, "Причини і наслідки" Ю.Щербака), модерністських ("Київський оберіг" І.Драча) можуть бути науковцями, котрі, окрім емоційного переживання своєї діяльності, викладають її результати і мовою наукових доповідей та формулювань.

Різностлумачень *ідеї* (художньої, мистецької, артистичної) у нашому літературознавстві чи не найбільше — від отождошення її зі змістом художнього твору до вульгарно-соціологічних вимог політичної ідейності й партійності при суто ритуальних обмовках про те, що йдеться не про пряме, а про образно-емоційне її вираження.

Тож спробуймо поєднати, спрощено кажучи, *ідеалістичне* та *матеріалістичне* розуміння. "Ідеалістичне" (власне, мистецьке) — це ота незрима душа художнього твору, що постає перед нашим внутрішнім зором по його прочитанні та не дорівнює механічній сумі всіх проаналізованих компонентів і має здатність воскресати й світитися своїми новими гранями до тих самих та наступних поколінь читачів. А "матеріалістичне" (наукове) — це та найзагальніша дослідницька думка, за допомогою якої ми намагаємося мовою раціональних логізованих визначень схопити й зафіксувати глибинну образно-емоційну суть твору.

Таке двоєдине розуміння *ідеї* дає змогу, з одного боку, цілком солідаризуватися з думкою про те, що мистецька "душа" невіддільна од "тіла" (*зміст* — від *форми*), а з другого — не цуратися спроб уже в наукових вимірах шукати **мислительний еквівалент**, абстраговану квінтесенцію *художньої ідеї*. Інакше кажучи, співвідношення між цими двома іпостасями аналогічне співвідношенню між розливою в усій художній тканині *душею твору* і самим словом "душа". Або ж між його реальним *змістом* і словом "зміст". Себто, між *означуваним* і *означником* ("позначкою").

Бунтуючи проти диктатури примітивного "розумового світоглядництва", слушно нарікаючи на емоційний "дальтонізм", Б.-І.Антонич сам мусив коментувати деякі свої твори на вимогу читачів, що їх "не розуміли". Ось як він пояснив, уже мовою *логічних визначень, ідейний зміст* віршів "Весна" ("Росте Антонич і росте трава...") та "Вишні":

"— Антонич така сама частина природи, як трава, вільхи, зозулі, лисиці, тощо, частина органічно зв'язана з загальним біологічним ритмом. Другий образ, цей з славним уже хрущем<...> до деякої міри також має джерело в подібному відношенні до природи. Але його зміст таки інший. Вірш "Вишні", що в ньому виступає цей образ, висловлює зв'язок поета з традицією нашої національної поезії, а зокрема з шевченківською традицією. У цій традиції поет почуває себе одним дрібним тоном (малим хрущем), але зате врослим у неї глибоко й органічно, наче б сягав корінням ще шевченківських часів" (*Сучасність*. — 1992. - №9. - С.77).

Як бачимо, це вже — *логіко-понятійне* формулювання *ідейного змісту* віршів. І якби ми не знали, що воно належить їх авторові, то навряд чи вирізняли б його з-поміж подібних теоретико-літературних коментарів'. Тобто, митець тут виступає нарівні з іншими критиками й читачами, оскільки текст віршів уже відділився від автора і завдяки публікації почав функціонувати як *окрема дійсність*.

"Мистецтво є мова митця, і як через слово не можна передати іншому своєї думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити і в мистецькому творі; тому зміст твору (коли його закінчено) розвивається вже не в мистецтві, а в тих, що розуміють"². І не тільки *розуміють*, варто додати, а й *відчувають*, адже від розвиненості *емоційної* сфери значною мірою залежить здатність співтворити і *власне розуміння-відчуття духовної енергії* чужого тексту.

Навіть коли автор, як у даному разі, мусить одним із перших тлумачити власний твір, його версія *логізованих пояснень* не може бути універсальною.

Грапляється, що "й читач може краще від самого поета осягти ідею його твору. Суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, у невичерпному можливому його змісті. Цей зміст, проєктований нами, тобто вкладаваний у сам твір, справді зумовлений його внутрішньою формою, але міг зовсім не входити у розрахунки митця, який творить, задовольняючи тимчасові, незрідка досить вузькі потреби свого особистого життя. Заслуга митця не в тому *мінімум!* змісту, який мислився йому при ство-

¹ До речі, ці пояснення тільки підлили масла в огонь дискусії. Див.: Ільницький М. *Незнищенність поезії//Антонич Б.-І. Поезії.*—К., 1989. — С.22-28.

² *Потебня А. Мысль и язык.*// *Потебня А. Эстетика и поэтика.* — С.181.

ренні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми збудити найрізноманітніший зміст. Скромна загадка: "одно каже: "світай боже", друге каже: "не дай боже", третє каже: "мені все одно" (вікно, двері і сволок) — може викликати думку про ставлення різних верств народу до розквіту політичної, моральної, наукової ідеї, і таке тлумачення буде фальшивим тільки тоді, коли видамо його за об'єктивне значення загадки, а не за наш особистий стан, збуджений загадкою" (*Там само.* — С.181-182).

Ці міркування О.Потебні теж потребують певної корекції. Одне з необхідних тут застережень висловлює він сам: "Можливість того узагальнення і поглиблення ідеї, яке можна назвати самостійним життям твору, не тільки не є заперечення неподільності ідеї і образу, а, навпаки, зумовлюється нею. Дидактичні твори, за всієї нерідко властивої їм глибини первісного задуму, приречені на раннє забуття саме внаслідок іноді важко вловлюваних вад синтезу, вад зародка нескінченної (нової) визначуваності раз сформованого матеріалу" (С.182).

Друге застереження: "скромна загадка", обрана вченим для ілюстрації положення про невичерпність герменевтичних інтерпретацій, здатна розвивати нові значення саме завдяки своїй афористичності, стислості, алегоричності, а отже — ідеальній пристосованості до параболічних витлумачень у різних контекстах. І не така вже вона "скромна", та загадка, адже схоплює одвічну опозицію дії/протидії, світла/темряви, прогресу/регресу, руху/застою (а посередині — байдужість, інерція, спокій тощо). Отже, її можна трактувати і в найглобальніших категоріях структурованості світу, як і в аспектах політичних чи суто механічних. І характерно, що до цих глобальних категорій думка доходить швидше (принаймні, до антропоморфізованих іпостасей моралі: добро — нейтральність — зло), аніж до "скромних" результатів художнього синтезу: вікно — сволок — двері. Бо ж для цього треба поновити розірваний ланцюжок асоціацій: із настанням дня вікно освітлиться, нагріється; дверима смикатимуть і грюкатимуть; а сволок як тримав, так і триматиме стелю.

Але й це ще не все. Навряд чи загадка складалася лише про *речі в собі*. Поза сумнівом, це — оречевлення *людських* якостей, алегорично об'єднаних *архетипом* хати (родина, громада, людство). Тож можемо тільки подивувати глибинній *ідеї* загадки, коріння якої в запросинах до логічного вмотивування й навіть виправдання такого, сучасною мовою кажучи, "плюралізму" позицій під спільною кривлею. Лише тоді відгадаємо загадку, коли збагнемо причинову зумовленість позицій "за", "проти" і "утримався". Аналогії можна розвивати й далі, та все ж обертатимуться вони довкола оцього ядра — троїстого погляду на світ у межах єдиної структури — людської "хати". Це й буде тим аналітичним ядром, *об'єктивовано-логізованою ідеєю твору*, що зберігає відносну незмінність при постійному образному природженні нових значень.

Третє застереження: у творах не таких лаконічних і афористичних, де зростає кількість внутрішньотекстових зв'язків, у тому числі й певних логічних пояснень, відповідно зменшується число вільних "валентнос-

тей чи зародків для синтезу нових *контекстуальних* та *інтертекстуальних* значень і видобування додаткових *ідей*. У процесі самостійного функціонування такі твори більше, ніж *імперсонально-фольклорні*, зберігають на собі печать *індивідуальності автора* і, отже, обмежують читацьку та інтерпретаторську "сваволю".

Для прикладу — ті ж таки "Вишні":

Антонич був хрущем і жив колись на вишнях,
на вишнях тих, що їх оспівував Шевченко.
Моя країно зоряна, біблійна й пишна,
квітчаста батьківщино вишні й соловейка!

Де вечори з евангелії, де світанки, де небо
сонцем привалило білі села, цвітуть
натхненні вишні кучеряво й п'ярко, як за
Шевченка, знову поять пісню хмелем.

Що можемо додати до процитованого раніше авторського коментаря? На рівні *внутрішньотекстовому* проаналізуємо, які *чинники форми* "працюють" на вияскравлення основної *ідей* (зразки аналізу *компонентів форми*, зокрема на прикладах із Антонича, див. на с 164-410). З погляду *генології*, що теж характеризує *змістове* наповнення *художньої форми*, визначимо, що перед нами — *лірика (рід)*, *медитативно-пейзажна* (гібрид *виражального* і *тематичного* різновидів), *поезія (вид)*. *Вірш* (жанр) проіннятий *романтизованою тональністю*. Крім того, з *тематичного* погляду тут вирізняємо ще *духовно-культуральний* (евангелія, Шевченко) та *патріотичний* (батьківщина) аспекти. З погляду *проблематики* бачимо *проблему онтологічної єдності світу, незнищенності матерії*, на яку накладається *ідея духовної спадкоємності, воскресіння шевченківської традиції* через ланцюжок земних метаморфоз.

На рівні *інтертекстуальному* знайдемо спорідненість *ідейного змісту* цього вірша з іншими творами Антонича, де уславлюються життя як біос, мудрість циклічних законів природи; а також образно-емоційний перегук автора "Зеленої евангелії" з видатним американським поетом В.Вітменом, автором *всесвітньовідомої* збірки віршів "Листя трави". Причому перейнятість вітменівськими *мотивами* тут чи не сильніша за шевченківську традицію. Хоча продовження останньої можна вбачати не тільки в *контекстуальній "присутності" художнього світу* вірша "Садок вишневий коло хати", а й у відлунні *мотиву* переселення душ в інші істоти. Шевченкові коментатори виводять цей *мотив*, що зустрічається, зокрема в його *вірші* "Мені здається, я не знаю...", і від індуського та буддиського вчення, і від обізнаності автора з античною міфологією й Гомеровим "Одіссеєм"¹, та, очевидно, найпершим і найприроднішим джерелом є український *фольклор*, де подібні *метаморфози* і *метемпсихози* (переселення душ) — ніяка не дивина.

Див.: Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця. — С. 219-221.

Можна також установити інтертекстуальні зв'язки Антоничевого **вірша з поезією** наступників, особливо у 60-х і 80-х роках ХХ ст., де натурфілософські та фольклорні, як і шевченківські та вітменівські джерела й *мотиви* відіграють важливу роль. До того ж, у 60-х відбувається фактичне відкриття імені Антонина в загальноукраїнському культурному середовищі. (Пор.: І. Драч, "*Тасмниця початку*").

Усі ці потенційно наявні у "Вишнях" і розгорнені тут смисли (а ще ж — аналіз *композиції, художньої мови, ритмомелодики, фоніки...*) не змінюють, а тільки підсилюють авторське тлумачення *ідейного змісту* твору. Лишається зробити поправку на те, що наш додатковий *змістовий* коментар, як і авторський, витримано здебільшого у *логіко-понятійному* ключі, де відбулось абстрагування від художньої тканини *тексту*. При підході до нього "з боку" мистецької *форми* ступінь абстрагування буде менший, оскільки аналіз провадитиметься з безпосереднім залученням *формо- і змістотвірних* одиниць *тексту*, зокрема найрізноманітніших *чинників художньої мови*.

"Поетичне мислення є пояснення окремого іншим неоднорідним з ним окремим", — згадаймо твердження О.Потебні. Тому якщо *поезія* є в широкому розумінні *алегорією*, то *проза* і *наука* намагаються, на його думку, стати в певному сенсі тавтологією. Слушні щодо *прози* ХІХ ст., яка, справді, *намагалася* стати тавтологією означуваному (себто, відобразити "життя у формах самого життя"), ці думки стосовно відмінності *прози* від *поезії* багато в чому є нині застарілими. Адже, як ми бачили на прикладі так званої *параболічної* (причтєвої) *прози*, вона також може бути *алегорією*. Що ж до науки, то вона й далі "намагається" бути тавтологією, адекватно пізнавати й пояснювати світ, хоч це не завжди вдається. От і *літературознавство* теж *намагається* в науково-тавтологізованих *поняттях* спинити неспинну мить художнього *теорення-осягання-переживання-розважання-одуховнення* світу через *слово*. І щодо чималого масиву *прози*, надто класичної, це ще сяк-так виходить.

Із *поезією* складніше. Адже, як дотепно зауважив С.Малларме, вона пишеться не *ідеями*, а *словами*. А *слова* здатні вступати в безліч змістових зв'язків і всередині *тексту*, і поза ним. Напруга, енергія, збуджена в них авторським добором і компонуванням, затухає до нових актів естетичної індукції, і це, справді, чимось нагадує наповнення тієї самої посудини щораз новим вмістом.

І все ж, хоч як би ми наповнювали ту ж Драчеву "Баладу про відро" чи критикували її за поверхове (з погляду *філософії*) тлумачення *формозмістової єдності*, чи навпаки, лише хвалили за молодецьке й задержувате *одивнення* філософської премудрої глупоти, вона, резонуючи з новими

інтерпретаціями і *текстами*, лишається істотною *змістовою* частиною в своєму історичному часі (середина 60-х), в атмосфері тодішніх пошуків нових *мистецьких форм*, з одного боку, і пильного вишнуплювання в тих пошуках, "формалізму", з другого боку. І навіть якщо не зважати на ці *зовнішні* щодо *твору* чинники, а пояснювати його, виходячи з нього самого, не зможемо не помітити полемічного запалу, який і є *надтекстовою* образно-емоційною "душею", *мистецькою ідеєю твору*. Безвідносно до того, "фальшива" вона чи "істинна".

Останнє твердження потребує коментаря. Обгрунтувавши тезу про єдність *змісту* і *форми*, Гегель у подальших розлогіх міркуваннях висунув ще й поняття *естетичного ідеалу*. Згодом його лаконічніше сформулював Белінський: "Єдиносутність ідеї з формою така велика у мистецтві, що ні фальшива ідея не може здійснитися у прекрасній формі, ні прекрасна форма бути вираженням фальшивої ідеї".

Ніби й логічно, але де той усевідаючий суддя, котрий визначить *істинність* чи *фальшивість мистецької ідеї*? Белінський? ми вже знаємо, як помилявся він в оцінках *ідейного змісту* і загалом творчості світового генія Т.Шевченка. Гегель? Свої загальнотеоретичні положення він проілюстрував конкретними прикладами: з позицій європо- та християноцентризму схарактеризував художні твори китайців, індусів, єгиптян, їхні зображення "богів і божків" як "безформні" або такі, що одержали тільки погану, "неістинну визначеність форми". Тобто, тут спрацювала та світоглядна ортодоксальність, яка визнає *істинними* та єдино гідними *ідеалу* тільки власні переконання. У крайніх виявах це призводить до того, що в розряд *істинної* висувається будь-яка *панівна ідея* — уже не лише релігійна, а й соціальна, національна, технократична, позитивістська, інтуїтивістська тощо. Сліди "розумового світоглядництва" несе на собі ще один із гегелівських термінів, яким користуємося досі, не помічаючи, що це фактично *оксиморон*: "художня *свідомість*". А де ж художня *чуттєвість*, *сенсорність*, *інтуїція*!

Тож не відкидаючи поняття *естетичного ідеалу*, мусимо багато в чому його переосмислити. 1) Якщо підходити до нього з *позачасових позицій*, то це може бути лише певний, справді ідеальний, прообраз *формозмістової єдності й досконалості*, гармонії, манливої і недосяжної. 2) У вимірах *діахронії* поняття *естетичного ідеалу* буде історично *рухомим* і змінним; у вимірах *синхронії* — залежним від *художніх смаків* як творців, так і сприймачів. 3) Критерій *істинності/фальшивості* не може бути визначальним для *ідеальної формозмістової єдності*, тому що він передбачає домінування "розумового світоглядництва", яке для *мистецтва* не завжди є благом чи, принаймні, "істиною в останній інстанції".

Отже є: 1) *художній твір*, що постає перед нами у всій своїй *формозмістовій* конкретності, яка може видаватися іде-

альною, гармонійною чи неідеальною, дисгармонійною. Читаючи, ми сприймаємо насамперед його текстуальну змістову форму, завдяки якій проникаємо і в глибинніший, саме так сформований зміст, осягаємо "артистичну" ідею. В усій своїй конкретиці ідея не існує поза межами форми (тексту, структури, твору). Тут вона — дух літературного тіла.

І є: 2) наука про художній твір, у категоріях якої ми намагаємось уже на *понятійному* рівні зафіксувати й оту єдність духу з тілом, умовно розчленовані та проаналізовані їх компоненти. Тут ідея вже — творений за допомогою паралельного (літературознавчого) тексту "двійник" художнього духу.

В ідеалі, звичайно, прекрасне тіло має вмщувати і прекрасну душу. Але такий ідеал у різних часів і народів — різний. Та й наукових параметрів його визначення завжди бракуватиме, оскільки теорія ніколи не встигає за практикою. Тому незрідка допомагає інший спосіб наближення до твору, — паралельний синтетичний текст, що поєднує в собі елементи наукового і художнього письма, у взаємодії яких та їх проєкції на об'єкт дослідження вияскравлюються, підсвітлюються ті чи ті його якості. І це теж закономірно, адже становлення *понятійної* мови відбувається завдяки пригасанню її первинної образності, але цілковите їх розмежування означало б припинення як образного, так і *понятійного* руху.

Досить складним є також питання про **художню тенденцію** (*tendo — спрямовую, тяжію, прагну*). Найзагальніш кажучи, це *об'єктивно наявне у художньому творі образне розкриття авторського ставлення до означуваного*. Воно може бути втілене як в усій художній тканині, так і в майже публіцистичному викладі певних ідей, постулатів, принципів. Особливо тенденційною стає література у періоди гострих сутичок на ідеологічному ґрунті. Такою була, наприклад, українська *полемічна література* часів І.Вишенського. Чи не найбільших крайнощів досягла *тенденційність*, перенесена у *вульгарно-соціологічну* площину внаслідок висунення принципів *класовості й партійності мистецтва*.

Очевидно, цілковито відкинули тенденцію і тенденційність (як *свідоме прагнення автора втілити у творі ту чи іншу тенденцію*) навряд чи можливо, оскільки це був би вже зворотний до "світоглядної диктатури" диктат бездумності. Але тут навіть ортодоксів мали б урівноважувати слова Енгельса з уже цитованого листа до М.Гаркнес: "Що більше приховані погляди автора, то краще для твору мистецтва".

У найширшому розумінні **тенденції** (об'єктивне втілення) і **тенденційності** (суб'єктивні наміри) вони можуть бути не лише соціальними, класовими, партійними, а й, наприклад,

національними, екологічними, релігійними, космополітичними, абсурдистськими, нігістичними тощо. Себто, йдеться про *переважання свідомих авторських настанов (інтенцій)* над "саморозвитком" художнього світу.

У прямому зв'язку та взаємонакладанні з *ідеєю* і *тенденцією* перебуває ще один *змістовий чинник* — **пафос** (mfSos — *пристрасть, натхнення, страждання*). З цими первинними значеннями і пов'язане початкове тлумачення *пафосу* як *пристрасті* або *стану схвильованості*, що спонукає до писання твору. Про це говорить Аристотель у "Нікомаховій етиці". А в "Риториці" він стверджує, що гарна промова повинна бути "патетичною", тобто переносить поняття *пафосу* вже і на *продукт творчості*.

У цих двох основних значеннях поняття *пафосу* тлумачилось і надалі. Його пов'язували то з характеристикою *авторського стилю*, то з *переживаннями трагічного героя*, то з *естетичною категорією піднесеного*. В "Історії стародавнього мистецтва" (1763) Й.Вінкельман виводив *пафос* із боротьби інтелекту, *духу свободи* з *фізичним стражданням*. Розвиваючи цю тезу, Ф.Шіллер стверджував, що така боротьба свідчить про *моральну висоту і свободу* трагічного героя ("Про патетичне", 1793). Один із представників класичної німецької естетики Ф.Рідель у праці 1774 р., присвяченій теорії мистецтв і наук, трактував *пафос* як *сукупність людських імпульсів і пристрастей*, що диктують поведінку, а саме: *прагнення вдосконалюватися, інстинкт кохання, надія, подив, потяг до задоволення* тощо.

Гегель, вважаючи *пафос* головним як у творах *мистецтва*, так і в їх сприйнятті публікою, виводив його з "осягнення істини", яке в момент творчості надихає митця.

В інтерпретації Белінського — це вже "ідея-пристрасть", яку автор споглядає не розумом, не почуттям, а всією повнотою свого морального буття. Таким чином *пафос* замикався на *ідею* і *мораль*. В офіційному радянському літературознавстві класичним вважалося визначення Белінського: "Поетична ідея — це не силогізм, не догмат, не правило, це жива *пристрасть*, це *пафос*". Звідси бере свій початок понятійна тавтологія: *ідею* визначають через *пафос*, а *пафос* — через *ідею* (у кращому разі — *художню*). Апогеєм відходу од первинної суті поняття можна вважати твердження, згідно з яким усі різновиди *пафосу* "створюються суперечностями соціальних характерів, які письменники осмислюють на основі своїх ідейних позицій. Ці позиції містять у собі партійність суспільного мислення письменників і зумовлені класовістю їх світогляду" (*Введение* <...> — С.142). Знову замість *психології* — *політологія*, замість *літературознавства* — *суспільствознавство*, замість *художньої ідеї* (бодай у розумінні Белінського) — *ідейні позиції, суспільне мислення, світогляд*...

' Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — Т.І. — С.51.

Характерна тут навіть множина: "письменники", "письменників", — вони теж "маси", які треба виховувати в душі найпередовішої ідеології.

І все ж було б несправедливо на основі цього завершального абзацу робити висновок про весь розділ підручника, присвячений *пафосу* та його *різновидам*. Розділ цей, як зазначено в передмові, написаний Г.Поспеловим спільно з О.Рудневою; однак почерк редактора позначається саме на завершальному абзаці, тоді як основний корпус розділу належить, безперечно, О.Рудневій. Адже вона — автор монографії "Пафос художественного произведения" (М., 1977), та й у підручнику, на с.134, в дужках посеред тексту стоять її ініціали (титкульні редактори здебільшого читали й правили або дописували перші та останні абзаци і підсторінкові виноски). Отже, розділ "Пафос і його різновиди", як і згадана монографія, зберігають певне значення, особливо щодо фактажу. Що ж до виділених *різновидів пафосу*, то тут не в усьому витримано послідовність критеріїв. Це видно вже з самих назв: "героїчний пафос", "пафос драматизму", "трагічний пафос", "сатиричний пафос", "гумор", "пафос сентиментальності", "романтичний пафос" (або ж "романтика"). Перший з них — це пафос переважно героїчного *епосу* та інших творів про героїчні діяння. Наступні різновиди вносяться на *жанри* — *драму*, *трагедію*, *сатиру*, а далі — на літературні *напрями* (*сентименталізм*, *романтизм*). Тобто, немає спільної підстави у критеріях визначення *різновидів пафосу*. А причина — та ж сама: відсутність чітких (на аксіоматичному рівні) означень базового поняття — *пафосу*. Ще одна характерна цитата: "Зміст пафосу в творі з історично правдивою ідейною спрямованістю має два джерела. Він залежить і від світогляду митця, і від об'єктивних властивостей тих явищ життя (тих характерів і обставин), які письменник пізнає, оцінює і відтворює. Внаслідок їх істотних відмінностей пафос утвердження і пафос заперечення в літературі також виявляє кілька різновидів. У творі може бути героїчний, трагічний, драматичний, сентиментальний і романтичний, а також гумористичний, сатиричний та інші види пафосу" (СІ 12).

Письменник уявляється таким собі науковцем, який "пізнає, оцінює і відтворює", додаючи пафосу — утвердження або заперечення. Особливо вражає суто *філологічна* глухота: "У творі може бути" такий-то і такий-то пафос. Тоді як пафос мав би *проймати* весь твір, а не "бути" чи не "бути" (адже це — не приправа, а певний емоційний ключ, який визначає загальну *тональність* твору).

Виходячи з розуміння *феноменальності мистецтва слова* і творчого акту, маємо насамперед розчистити оті джерела від намулу, себто *ідеологічного, соціологічного, міметичного, світоглядницького, етносоціологічного* (пізнавального), *аксіологічного* (оцінного), *дидактичного* та іншого суто *розумового надміру*.

Отже, знову повертаємось до античних першоджерел і до розуміння *пафосу* як *пристрасті*, що надихає митця. (Значення "страждання" більше пов'язується з *трагічним*

героєм). Платон вживав також майже синонімічний термін *манія* (*ἰαμία* — *захват, безум*). Як бачимо, в обох випадках спочатку не було й натяку на перевагу *розумового* начала. Навпаки, тут більше схоплено *емоційний* аспект: своєрідне творче божевілья, афект. Інша справа, що Аристотель у "Риторичі" навіть цей стан прагнув заземлити, класифікувати. Що й призвело врешті-решт до цілковитого його перетворення на протилежне.

Не випадково у нинішній західноєвропейській естетиці ширше побутує поняття *порожнього пафосу*, себто зовнішньої пустопорожньої *риторичності*. Опозиційною парою до нього могло б бути поняття *безпафосності* — цілковитої відсутності *риторики*, підкресленої безпристрасності як художнього засобу (хай, мовляв, факти говорять самі за себе). Нині це досить поширена манера письма.

Із контрастної термінології до *структурної поетики* може увійти опозиційна патетична пара *ствердження* — *заперечення* (а *безпафосність* якраз і буде нейтральною позицією: ось і ще одна актуалізація *загадки* про вікно, двері та сволок). Причому в даному разі можна говорити і про суто *емоційне*, і про *розумове ствердження* чи *заперечення*. Як це впливає на *художність* — то вже окрема розмова. До того ж, велику роль відіграє й *родова* первина: у *ліриці* більше емоцій, в *епосі* — роздумів. Хоч прямої залежності й нема.

Уже йшлося про потребу відрізнити *епос*, *лірику* і *драму* як літературні роди від *епічності*, *ліричності* (ліризму) і *драматичності* (драматизму) як видів *емоційно-тональності* або *пафосу*. Крім того, ми збиралися з'ясувати стосунки між *емоційною тональністю* і *пафосом*.

З огляду на викладену тут еволюцію поняття *пафос*, навряд чи вдасться відновити його першоджерельні значення. Тому доцільніше було б вживати його у теперішньому найпоширенішому розумінні — *надмірної риторичності* (як ствердньої, так і заперечної), *театральності*, *емоційного пересаду*. Зрештою, мовна практика і в цьому випадку мудріша за теоретизування: відштовхуючись од напівзабутої етимологічної основи слова, його "внутрішньої форми", вона виробила значення, що відрізняє наш дещо скептичний і не вельми патетичний вік од юного віку античності.

В усіх інших випадках більше підходить *емоційна тональність* (а скорочено — просто *тональність*) як поняття нейтральне, ширше і не скомпрометоване прагматичними спекуляціями.

Одним із видів *тональності* могла би бути *патетика*. Поряд з іншими, що відповідають основним людським психоемоційним станам: *ліричністю* (із підвидами — сентиментальною, романтичною, гумористичною, меланхолійною та ін.), *драматизмом* (трагічним, сатиричним, саркастичним, сентиментальним, романтичним), *епічністю* (героїчною, описовою, фантастичною тощо). Навряд чи все до решти у людській психіці та її *мистецько-тональнісних* виявах будь-коли зможемо систематизувати, однак важливо означити можливі шляхи подальших досліджень поза багато в чому вичерпаним "патетичним" напрямом.

Крім того, в нашій умовній формулі літературних родів — 1:2:1 — можна робити подальші уточнення з істотними поправками на *емоційну тональність* творів, яка взаємодіє з їхніми *ліричними, епічними* чи *драматичними* первинами. Наприклад, *сатирична тональність* може впливати на визначення *жанру* (*віршована сатира* в *ліриці*), *жанрового різновиду* (*сатиричне оповідання* в *епосі*, *сатирична комедія* в *драмі*) і навіть претендувати, як уже зазначалося, на власне родове виокремлення (*сатира* як *рід*).

Загалом цікавими уявляються можливі дослідження, присвячені емоційно-тональним різновидам сміхової культури та їх *літературній генериці*. Скажімо, різка *гротесковість* чи публіцистична, бичувальна *сатиричність* здатні піднести відповідну емоційну *тональність* до рівня *пафосу заперечення*. Таким чином, поміж *тональністю* і *пафосом* немає непрохідної стіни, але останній — більш риторичний, зумисний.

Певна річ, у визначенні *емоційної тональності*, окрім основних тонів, слід звертати увагу й на нюанси, напівтони, взаємопереплетіння настроїв. При цьому наявність прямих авторських вказівок (наприклад, у заголовках) ще не означає, що вони вичерпують емоційну поліфонію твору.

У глібовській "Журбі" переважає така *журлива, мінорна* тональність, хоч є й апеляція до контрасту ("Як хороше, як весело//На білім світі жить!..//Чого ж у мене серденько//І мліє, і болить?"). Цікаво, що цю *елегію* написав ще досить молодий, 32-річний чоловік, який гостро відчув плинність часу. А через 30 років, за три літа до відходу в інші світи, навчений життєвським досвідом, він *патетично* закликає:

Не плач, поет! Жалійсь про все собі самому, Неси в
могильний свій скиток... "Він, — скажуть, —
гореньком не докучав нікому, Йому хвала, йому
вінок".

(*"Не плач, поет!"*, 1890)

Слушно, мудро, актуально, бадьоро... А все ж не за цю розумову *патетику* — "йому вінок".

Але минає сто років, і молодий поет К.Москалець стверджує, що молодому прозаїкові О.Пашковському "йдеється про цілковито одмінний

вид ностальгії — той самий, у крижаному вогні якого гинули Гельдерлін, Новалис, Кіркгор, Рільке... Перелік можна продовжити. Це ностальгія за юністю, яка вже не повернеться, за її світобаченням, за її сміливістю і нікому не належністю, за виключно їй одній належним часом, кожна хвилина якого є дорогоцінною"¹.

Справді, перелік можна продовжити, пригадавши й "дечого" свого — від народної пісні "Запрягайте коні в шори" (отісі де "літа молодії" відповідають). "Не вернемось, не вернемось, // Не маєм до кого...", поетів-романтиків XIX ст., Шевченка ("Минули літа молодії // Холодним вітром од надії // Уже повіяло..."), О.Олеся ("З ностальгією радість обнялась...", чи то пак, "З журбою...") і до Гельдерліна, Кіркгорга, Москальця та Пашковського...

Для кожного з нас вона, справді, "цілковито одмінна", притому що журба, туга (ностальгія, меланхолія) — одна з провідних *тональностей* світової літератури.

Радість буття, захоплення красою світу, його дивовижною і неповторною повторюваністю, весняне пробудження у природі й душі, щасливі хвилини злагоди з довкіллям, кохання, дружби, торжества справедливості та багато інших "позитивних емоцій" пов'язуються з *мажорною тональністю*. Її теж часом допомагають визначити вже авторські заголовки.

У того ж Глібова: "Ярмарок (Жарт)", "Веснянка", "Веселий переспів на Новий рік", "Квіткове весілля (Алегоричний жарт)". *Алегоричність* в останньому з названих *творів* не скасовує, а навпаки, підсилює основну життєлюбну тональність: життя квітів — персоналіфікація людського:

"...Тільки й щастя, тільки й жити,
Покіль буде сонце гріти, —
Пов'янем колись!
Як там буде — знає доля,
А ще покіль наша воля,
Гуляй, не журись!"

Отакий гедоністичний настрій — у рік смерті (1893)! І в цьому настрої, ба навіть у цих рядках — основна *ідея твору* "для дітей". Тобто, *пафосна* квінтесенція *художньої ідеї* може бути виражена і в "силі" (не обов'язково виділеній у тексті) твору. Складніше — коли за показними веселощами ховається сміх *саркастичний*. Як-от у вірші С.Тельнюка "Надзвичайно весела пісенька веселого гурона": Ай, ай, ай весело! Всі ми під пресом. Так воно треба задля прогреса.

Цей "веселий" приспів, як і двічі повторений у назві "пісеньки" *епітет*, увиразнюють зумисну, *риторико-патетичну* природу такого сміху-бунту. Недвозначно постає заперечна сила сміху в однойменній новелі М.Коцюбинського — "Сміх". Притому, що основна *емоційна*

¹ Літ. Україна. — 1992. — 31 грудня.

тональність твору — *страх*, який опановує лібералів перед бунтом голоти. Сміх, що виривається в служниці Варвари поза її волю, стає несподіваним кульмінаційним моментом, який по-новому освітлює атмосферу в панському будинку.

Для ілюстрації різних видів *емоційної тональності* ми більше зупинялися на прикладах, де самі заголовки ніби мають підказувати переважання певного настрою, і переконалися, що не тільки в *поезії*, а й у *прозі*, не тільки у *ліриці*, а й в *епосі* (а також і в *драмі* — згадаймо *трагікомедію*) *основна настроєва тональність постає з усієї сукупності нюансів і часто-густо визначає також художню ідею твору*, оскільки остання залежить не так від *інтелектуального змісту*, як від його *емоційної* подачі.

Словесне називання (номінація) почуттів ще не означає, що вони "автоматично" присутні у художньому тексті та визначають його *тональність*: потрібен *образ* почуття, а не його *назва*.

У *вірші* О.Олеся "З журбою радість обнялась..." (с. 73 підручника) *названі* в заголовку і в тексті емоційні стани є лише *знаками* почуттів, оскільки вони не переживаються, а осмислюються *автором*: він розмірковує, *медитує* з приводу їх єдності та взаємопереплетіння. Образ об'ємів — відсторонений од *автора* чи *ліричного героя*, а рядок "В сльозах, як в жемчугах, мій сміх" аж надто красивий для того, щоб бути *образом* конкретного переживання. Вірш є *взірцем медитативної лірики*, і ця *розважливість медитації* (або ж "думки" як *жанру*) саме й становить основну його *тональність*. Притому витворюється *образ ліричної задуми з приводу* романтичних об'ємів і герцю супротивних почуттів, а не їх реального перебігу і переживання в момент народження вірша. *Розважливим* (не плутати з *розважальним*) є також наведений на с. 144 *вірш* Віри Вовк "Дзеркало". Його *емоційна тональність* — *лірична* задума і, можливо, певний жаль. А от знамените Шевченкове *послання* "І мертвим, і живим..." поєднує в собі *саркастичні, іронічні, гнівні, оповідні, благальні інтонації, драматичний і сатиричний пафос*, — усе це відбиває *динаміку зміни емоційної тональності* вірша.

Навіть на основі цих *небагатьох прикладів* можна переконатися також і в *неповторності тонування кожного окремого твору*, у поєднанні та *взаємопереходах різних видів емоційної тональності*.

Ми приділяли більше уваги *ліриці*, оскільки в *епосі* й *драмі* визначити основні настроєві партії та їх *динаміку* значно легше.

Художній конфлікт (conflictus — *зіткнення*) — ще один з виразних чинників *о/шування змісту літературного твору*. Він виявляється в *зіткненні інтересів, поглядів, загостренні суперечностей між персонажами*, що є *внутрішньою пружи-*

ною їх учинків, розгортання дії, енергетичного зчеплення всієї художньої структури.

Теорію *конфлікту* системно розробив Гегель. Щоправда, він вживав інший термін — "колізія" (*collido* — *зіштовхуюсь*). На його думку, будь-яка *ситуація* містить у собі *суперечливість*, протилежність, і це створює можливість, навіть необхідність *дії*. Остання полягає в протиборстві, "акція і реакція" (діях і протидіях) "субстанційних дійових сил". Вичерпавши взаємні вимоги, *суперечності зливаються в гармонійному ідеалі*. Таке тлумачення *колізії* найбільше підходить до класичної *драми* та *епосу*, а також до *сюжетної лірики*.

На межі XIX і XX ст. у *драмі* та *прозі* значно послабилося суто зовнішнє, подієве втілення *конфлікту*, натомість більше уваги приділяється внутрішнім *колізіям* персонажів, що не мають прямих зіткнень між собою. У трактаті Б.Шоу "Квінт-есенція ібсенізму" гегелівська концепція *колізії* як *протиборства* видозмінюється до розуміння її як *дискусії* або *проблеми*.

У XX ст. теорія *конфлікту* ще більше ускладнюється: життєві суперечності, відтворені у *фабулі*, здебільшого відходять на задній план, а на передньому — діалектика розгортання самого *твору*, суперечності між його *формою* і *змістом*, *композицією* і *темою* (Л.Виготський), між "*текстурою*" і "*структурою*" ("нова критика"). У теорії *амбівалентного, карнавального образу* (М.Бахтін) протилежності не безвихідні (як у Т.Адорно), не зливаються (як у Гегеля), а взаємообертаються на свої антиподи (як у стихійній діалектиці *фольклору*).

Структуралісти розглядають *конфлікт* як одну з багатьох *бінарних опозицій*, що їх можна виділяти на всіх рівнях *тексту*. А *сюжетне протиборство* — частковий вияв *конфлікту* як *опозиції*, тобто *значущого протиставлення будь-яких елементів художнього тексту*. У цьому широкому розумінні *художнього конфлікту* його можна застосовувати і до *лірики*, проблема *конфлікту* в якій досі є дискусійною. Надто ж коли йдеться про лірику *елегійну, медитативну, ідилічну*.

Чи варто, скажімо, говорити про *конфлікт* у вірші "Садок вишневий коло хати..."? Якщо виходити з *позатекстуальних* і *контекстуальних* зв'язків цього твору з біографією автора, часом і місцем написання — травень 1847 р., каземат III відділу в Петербурзі, — то постає *конфліктна* ситуація: спогад і дійсність. Це підтверджується й *інтертекстуальними* зв'язками з іншими творами циклу "В казематі" — "Згадайте, братія моя...", "Мені однаково, чи буду...", "В неволі тяжко, хоча й волі...", "Чи ми ще зійдемося знову?..". Вони створюють додаткове тло для "Садка...", як і він для них, завдяки чому зростає

загальна емоційна напруга, що посилює протистояння волі — неволі, сну — яви, ідилії — реальності.

Якщо ж виходити лише з тексту "Садка...", то яскраво вираженої *конфліктності* — як зовнішньої, так і внутрішньої — не знайдемо. От хіба лише ця, що її сприймаємо вже з усмішкою: "А мати хоче научати, // Так соловейко не дає". Хоча, коли вдуматися, то за суто зовнішнім протистоянням щебету і повчання може ховатися й глибше протистояння природного, біологічного — і виховного, дидактичного. У фіналі — їх гармонійне примирення, хоч він і лишається відкритим, незавершеним: "Затихло все, тільки дівчата // Та соловейко не затих".

Такі категоріальні присуди щодо, здавалося б, ясних і прозорих *образів* цієї перлини нашої *лірики* можуть викликати і певний душевний спротив, і полемічні заперечення: навіщо шукати *конфлікт* в *ідилії*, та й узагалі там, де його нема чи де він як *змістова* категорія огрублює художню тканину? Цей спротив і ці заперечення саме й підтверджують дискусійність проблеми "*конфлікт у ліриці*" (надто ж ідилічній).

Категорію *художнього конфлікту* пов'язують із категорією *пафосу*. "Посередником" такого зв'язку виступають естетичні категорії *високого* і *низького*. Конфлікт *високого* з *високим* породжує *трагічний пафос*; *низького* з *низьким* — *комічний*; *високого* з *низьким* — *героїчний*; *низького* з *високим* — *сатиричний*; естетично значуща *відсутність конфлікту* — *ідилічний пафос*. Досить чітка на перший погляд, ця градація більше підходить до літератури *класицизму*, хоча й там, як ми переконалися, наприклад, *комічна тональність* (*а не пафос*) могла витворюватися взаємодією значно розмаїтіших сил, аніж тільки "низьке" і "низьке".

Виступаючи основним рушієм *дії*, *конфлікт* визначає також головні *стадії розвитку сюжету*. Певна річ, це стосується творів із виразним подієвим началом, а також *зображально-динамічних видів мистецтва* (*театр, кіно, телефільми*).

Очевидною є недоцільність синонімічного вживання термінів "конфлікт" і "колізія". Часом під останньою розуміють пряме зіткнення сил — *характерів і обставин, кількох характерів* або *різних сторін одного характеру*. Напевне, логічніше було б із *конфліктом* пов'язувати *зовнішньо-подієве* зіткнення характерів і персонажів; із *колізією* — ситуацію *внутрішніх борінь* і протистоянь (наприклад: *колізія морального вибору, колізія духовної свободи/необхідності* тощо). Тоді навіть, у межах одного твору співіснуватимуть *конфлікт* і *колізія*.

Так, у романі В.Підмогильного "Місто" зовнішній *конфлікт* героя і середовища супроводжується постійними внутрішніми *колізіями* його екзистенційного вибору.

Формальні чинники художнього змісту

На другому "полюсі" неподільної, лиш умовно розокремлюваної *формозмістової єдності* — *художня форма*. Або ж, пам'ятаючи перше слово, знак-сигнал, що стоїть за цим поняттям, — аспект "**як?**".

Особливості організації формозмісту означаємо терміном **стиль**. Це відносно усталена система чинників художньої виражальності, що притаманна творчості *письменника, літературного напрямку*, навіть цілої *культурної епохи*.

Стиль у вужчому розумінні — *спосіб побудови основних чинників художньої форми окремого твору в її єдності зі змістом*, що надає цьому творові цілісності, певного тону, колориту, своєрідності. У такому розумінні поняття *стилю* багато в чому збігається з поняттям *мікропоетики* (себто, *поетики окремого твору*). Але коли *мікропоетика*, в нашому трактуванні, більше пов'язується з *аналізом*, розчленуванням *художнього тексту* на складники *форми і змісту*, то *стиль* — із їх *синтезом* у художнє ціле конкретного твору.

Традиційно до **чинників художньої форми** відносять *сюжет* (трактується також як *змістовий компонент*, про що — далі); *композицію, предметну деталізацію* (вважаємо її складником *композиції*) та *художню мову*. При ближчому розгляді виявляється, що ці найпомітніші орієнтири, з одного боку, структурно, семантично та функціонально єдині, а з другого — надаються до подальшого членування й дослідження на різних рівнях: *синтаксичному, лексичному, морфологічному, фонетичному* (коли оперувати мовознавчими категоріями). Або ж на рівнях *літературознавчої стилістики, фоніки, ритміки, метрики, строфіки* тощо. Саме тут, особливо ж у дослідженні *художньої мови*, — сфера спільного інтересу обох основних філологічних дисциплін.

Фабула, мотив, сюжет, композиція

Неоднозначність і плутанина в тлумаченні цих термінів та понять спричинена, як і в багатьох подібних випадках, різними каналами запозичень, поступовим розширенням сфер вживання та переосмисленням відповідно до нових історико-теоретико-літературних умов і потреб.

Аристотель у "Поетиці" основним елементом трагедії називає *міф* (μῦθος). У латинських перекладах це вже *fabula* — *переказ, байка*. М.Гаспаров у примітках до цитованого російського перекладу "Поетики" зазначає, що «для Аристотеля "фабула" — не вільно вигаданий сюжет, а саме "оповідь" ("сказание"), міф із традиційного фонду трагічних переказів» (*Аристотель и античная литература*. — С.121). Будучи послідовним у розмежуванні аристотелівського та наступних тлумачень, варто додати, що для грецького мислителя загалом не існувало термінів "фабула" і "сюжет". Автор статті "Сюжет" у ЛС-Д стверджує: Аристотель «називав [сюжетом] пригоди міфічних героїв, що їх запозичували драматурги пізніших часів; він розрізняв фабулу (міфос) і її живе "словесне вираження"» (С.666). Навряд чи й таке перенесення термінів та відповідних понять у минуле є виправданим. Не в усьому можна погодитися і з твердженням, що міф для Аристотеля — тільки переказ "із традиційного фонду" (М.Гаспаров). Автор "Поетики" вживає цю синкретичну багатозначність — *слово, переказ, оповідь*, причому під "наслідуванням дії" має на увазі, також нерозчленовано, як давніші *оповіді* (де *слово* і *дія* неподільні), так і нове поєднання (*синтез*) подій драматургами (див. с 121-132; 140).

На терені України від греко-візантійської традиції лишилось і *жанрове відчуття слова як розповіді*. Із приходом латиномовних поетик з'являється й *фабула*, позначаючи вже не лише основний *елемент драми*, а й окрему *байку*. Їх писали як латиною, так і в перекладі давньоукраїнською мовою (*басня* — від *баяти, себто оповідати*)¹.

Щодо драми вживався також термін "нарративна частина" — "пояснення винайденої та обдуманної речі шляхом опису обставин, шляхом дегресій*, введення розповіді, поетичної видумки, уподібнень і різних почуттів"².

Тим часом у Франції П.Корнель і Н.Буало (XVII ст.) запроваджують термін *сюжет* (sujet від лат. *subjektum* — *предмет*), який лише в XIX ст. перемандрує і в Росію. Тут потрібне ще одне відгалуження, пов'язане з *мандрівними сюжетами*.

¹ Див.: Маслюк В.П. Невідомі байки Митрофана Довгалевського//Рад. літературознавство. — 1982. — С. 68-69.

* Лат. *degressio* — *сходження, спускання*.

² Довгалевський М. *Поетика (Сад поетичний)*. — К., 1973. — С.176.

Брати Грімми були не тільки казкарями, а й теоретиками, засновниками так званої *міфологічної школи у фольклористиці та літературознавстві*, яка остаточно оформилася з виходом у світ їх праці "Німецька міфологія" (1835). Методом *порівняльного вивчення* вони виявили багато подібностей у *фольклорі* різних народів і пояснили це *спільністю праміфології*. Гіпотеза набула значного поширення в Європі, давши, зокрема, поштовх до активного збирання й систематизації усної народної творчості та порівняльного вивчення її й літератури.

У 1859 р. німецький філолог Т.Бенфей видав рідною мовою давньоіндійську "Пантачантру" з ґрунтовним супровідним дослідженням, де робив висновок, що більшість казкових *сюжетів* поширилася по світу з Індії. Так виникла теорія *міграції сюжетів*, згодом підхоплена і в Росії (О.Піпін, В.Стасов, В.Міллер, Ф.Буслаєв, О.Веселовський).

У полеміці між прихильниками *міфологічної школи* і *міграційної теорії* (її ще називають теорією *запозичень*, теорією *мандрівних сюжетів*) поступово розмежувалися сфери їх досліджень: перші вивчали переважно генетичні джерела фольклору; другі — його подальше життя.

Ще один підхід до питання викристалізувався в теорії *самозародження сюжетів*, яка виводила схожість *фольклорних* та середньовічних *літературних сюжетів* з єдності людської психіки та загальних закономірностей еволюції культури. Ґрунтувалася ця теорія на положеннях *антропологічної школи* (А.Ланг, Е.Б.Тайлор) та *порівняльному вивченні фольклору* (Р.Маретт, Англія; В.Манґардт, Г.Узенер, А.Дітеріх, Німеччина; С.Рейнак, Франція та ін.).

Нарешті, *історико-типологічна* теорія, що постала вже в 30-х роках ХХ ст. у російському літературознавстві (праці В.М.Жирмуського, В.Я.Проппа, С.М.Мелетинського та ін.) виходила зі спільних закономірностей *суспільного розвитку, типології культури, народного побуту і творчості* (зокрема, з колективної природи та успадкування *фольклорних* традицій). При цьому досліджувалися вже і *типологічні подібності* та *зв'язки* не лише в *сюжетах*, а й у *жанрах, образах*, категоріях *часу і простору* тощо.

Неважко помітити, що всі ці школи й теорії не взаємовиключають, а навпаки — доповнюють одна одну, даючи в руки сучасному дослідникові *фольклору* цілу в'язку методологічних ключів до народнопоетичних скарбниць. Ще О.М.Веселовський (1838-1906) вважав теорію *самозародження сюжетів* і *міграційну* такими, що повинні співпрацювати. Намагаючись їх "помирити", він у студії "Поетика сюжетів" (1897-1906) уводить додатковий термін мотив. Ним учений означає *найпростіші*, на його думку, *елементи міфології і казки*, котрі не надаються до глибшого розщеплення.

На той час і в природничих науках ще досить упевнено почувалася думка, нібито в поділі речовин на дедалі дрібніші частини можна дійти

межі, за якою розчленування неможливе. І хоч саме на рубіж XIX — XX ст. припадає ряд епохальних відкриттів, що згодом перевернуть картину світу¹, Веселовський на схилі віку не поспішав ними перейматися.

Які ж ознаки цієї неподільності, "найпростішості" *мотиву*?

На думку Веселовського, це "образний одночленний схематизм", який можна передати формулою $a + B$. Наприклад, лиха баба ненавидить красуню і дає їй небезпечне завдання. Кожна частина формули може видозмінюватися. Особливо часто нарощується B : завдань може бути двоє, троє (чарівна троїна) і більше; на шляху багатиря чигає зустріч, але їх може бути й кілька і т.д. Тоді формула розростається: $a + bb'b^2$ і т.д., а сукупність *мотивів* перетворюється на *сюжет*. І якщо у двох *казках* двох різних народностей зустрічаються подібності багатьох *мотивів* та їх комбінацій, то чим складніші й нелогічніші ці комбінації, тим певніше можна стверджувати: перед нами — випадок *запозичення сюжету*, що склався в одній народності, іншою².

Так обґрунтовувалась теорія *запозичень* при одночасному визнанні рації і за версією *самозародження*... лиш не *сюжетів*, а, так би мовити, їх *заготовок* (чи кліше), названих *мотивами* за аналогією зі схожими явищами в *музиці*. Власне, й сам цей термін теж запозичено з *музикознавства* з метою позначити за його допомогою дальшу неподільність "кліше". Але вони — подільні. Як самі "кліше" так і введений на їх означення термін.

1. "Кліше". Ось кілька наведених Веселовським прикладів нібито одночленних, неподільних далі елементів "нижчої міфології" і *казки*: сонце хтось викрадає (затемнення), блискавку-вогонь зносить з неба птах; у лосося хвіст із перетинкою: його защемили і т.п.; хмари не дають дощу, висохла вода у джерелі: ворожі сили закопали їх, тримають вологу ув'язненою і треба побороти ворога; шлюби зі звірями; перетворення; лиха баба мордує карасуню, або її хтось викрадає, і її доводиться відбирати силою чи кмітливістю тощо.

Звичайно, якщо ці "кліше" вилучити з контексту "нижчої міфології", то вони й справді можуть видатися одночленно схематичними. Але ж вони не існують окремо, абстрактно, а якраз у вигляді цілком конкретних, скажемо метафорично, "дерев" (ще давніших *сюжетів*?), які дослідникові

¹ У 1898 р. П'єр і Марія Кюрі виявили існування радіоактивних елементів, а в 1903 — встановили незалежність радіоактивного розпаду від зовнішніх умов (Нобелівська премія); 1900 р. Макс Планк зробив повідомлення про квант дії; 1905 р. з'являється стаття Альберта Ейнштейна "До електродинаміки рухомих тіл", де викладено основні положення теорії відносності. Що ж до філософії, то тут саме посилюлися суперечки на рівні антиномії інтуїтивізму/позитивізму.

² Див.: Веселовський А.Н. *Историческая поэтика*. — М., 1989. — С.301-302.

треба "спилати", обробити до стадії "заготовок", абстрагувавшись від їх попередньої форми (чи то була пальма, чи бук) для вираження "наростаючого ідеального змісту". Та навіть і в такому абстрагованому вигляді вони мають різний "запах", "міцність", "питому вагу"... Скажімо, одна справа *мотив* викрадення сонця — у сонцепоклонців, інша — у племені догонів, які виводять своє походження із планетної системи зірки Сіріус, ще інша — у народів Півночі чи у місяцепоклонців. Те ж саме — й щодо інших "одночленів": лососів хвіст обертається куцим заячим, а спільне в них — тільки спроба казкового пояснення, чому так сталося. Але казкового вже для нас, а не для носіїв "нижчої міфології", які творили колективну і для них цілком реальну картину світу, не підозрюючи, що вона водночас є і художньою. На їхньому "мисленному дереві" ще все існувало в неусвідомленій *синкретичній* єдності: *мистецтво, філософія, релігія, наука*. А от нам, очевидно, цікаво бачити не тільки незаперечні подібності певних "будівельних елементів" новішої ("вищої") міфології, а й неповторність "дерев" міфології "нижчої".

Для унаочнення — ще одна образна аналогія. Наявність своєрідних *кlišе*, "будівельних цеглинок" (чи цілих "блоків") у нинішньому кінематографі, особливо індійському, латиноамериканському, голлівудському, не викликає жодних сумнівів. Але це аж ніяк не означає, що вся попередня художня творчість була заготовівлею цих *кlišе*. Одним з обов'язкових "блоків" індійського кіно є пісня-танець, але саме вона, як видається, чи не найбільше прислужилася його популярності. Бо в ній раптом проступає правікова глибина і пластика чаклунського дійства, мовно-мелодійної гармонії.

2. Термін *мотив* також не є однозначним. Адже він, своєю чергою, теж походить від давніших, глибших мовних шарів.

Французьке *motif* постало на основі латинського *moveo* — *рухаю*. Як відомо, *рух* є однією з основних категорій і в матеріалізмі (форма існування матерії), і в ідеалізмі (діалектика саморозвитку ідеї, за Гегелем, але й значно раніше). Тим-то й не дивно, що з поняття *руху* вирости такі, здавалось би, діаметрально протилежні сутності, як *мотив* і... *мотор*. І, відповідно, — ланцюгова реакція нових розщеплень, що охоплює, так би мовити, мобільно-рухому сферу життя. У *психології* *мотив* означає *спонуку* до дії, а та *спонук*а теж розгалужується на *потреби, потяги, інстинкти* як джерела активності організму; причини, що визначають вибір спрямованості поведінки; *емоції*, суб'єктивні переживання (прагнення, бажання) як способи регуляції поведінки суб'єкта.

А в *музиці* цей термін (зафіксований 1703 р. словником С. де Брюссара) означає *мелодію*, наспів, основну побудову, яка витворює характерну *частину музичної теми*. Звідти його запозичив Й.В.Гете, вживши у своїх творах "Роки навчання Вільгельма Мейстера" та "Про епічну і драматичну поезію" (але саме в образному, переносному значенні, близькому до музичного розуміння *теми*). Наступний етап міграції терміна постає з уже відомої нам історії про *мандрівні сюжети*, завдяки якій ми дійшли висновку, що *мотивом* О.М.Веселовський підважив *сюжет* із не вельми насидженого місця, яке той вдвойовував у *фабули*.

У французькому літературознавстві *фабула* через посередництво того ж таки значення "оповідка", "баєчка" згодом переросла у *фабльо* (від *fabel*) — жанр короткої віршованої комічної або сатиричної повісті, поширеної у XII — XIV ст., — здебільшого анонімної. Головними персонажами грубуватого осміювання (хоч є тут і моралізаторство) виступають похитливі ченці й попи, чоловіки-рогоносці, різні недоумки, тупуваті селяни та ін. Згодом сюжети та стилістичні особливості *фабльо* (а вони близькі до *фарсу* — той же корінь *фа*, що і в слові *фама* — *плітка*) використовували Лафонтен, Мольєр, Бальзак; і взагалі вони вплинули на формування *ренесансної новели* (Дж.Бокаччо, С.Саккетті, Дж.Парабоско).

Цікаво, що подібні явища спостерігаємо ледь не в усіх європейських літературах: італійські *фацеції* П.Браччоліні, англійські *фабліо* Дж.Чосера, німецькі прозові *шванки* Й.Паулі, Г.Сакса, Й.Вікрама, *фацеції* Г.Бебеля, польські *фігліки* М.Рея, *фрашки* Я.Кохановського, В.Потоцького, українські та російські анонімні прозові й віршовані *оповідки* кінця XVII — першої половини XVIII ст. Що ж до використовуваних у них *мандрівних фольклорних сюжетів*, то є навіть спеціальні каталоги, де вони зареєстровані (найвідоміший — каталог Аарне — Томпсона). Послугуючись цим та іншими подібними виданнями, український філолог (фольклорист і текстолог) М.С.Сиваченко у своїх "Студіях над гуморесками Степана Руданського" (1979) довів, що і в другій половині XIX ст. наш гуморист опрацьовував, крім оригінальних, і мандрівні напіванекдотичні *оповідки*.

Отже, перед нами — ще одна сторінка жанрово-термінологічних метаморфоз та еволюції. Але, визнавши слушність за терміном *мандрівні сюжети*, маємо визнати ще більшу доцільність терміна *мандрівні фабули*... В історико-літературному плані це досить ґрунтовно *мотивується*.

Сюжет трактують то як "концепцію дійсності" (Є.Добін), то як "одну з форм композиції" (Л.Тимофеев), то як "подію чи систему подій, покладену в основу" твору і тут-таки, через кому) — як *спосіб* естетичного освоєння й осмислення, *організації події*... (ЛС-Д. *Курсив наш*). Одні стверджують, що про *сюжет* може йти мова тільки стосовно *епосу* і *драми*, де є яскраво виражена *подієвість*, інші вважають за можливе до-стосовувати цей термін і до *лірики*, вбачаючи її *сюжетність* у зображенні динаміки почуття та думки. Одні включають до поняття *сюжету* лише суто *подієве* начало, — і в такому разі він більше тяжіє до чинників *змісту* (що, про що); інші долучають сюди й *предметно-зображувальну* сторону, — і тоді це вже й *форма*. І т.д.

Подібна ситуація і з **фабулою**. Її тлумачать або як відповідник шкільного "змісту" ("Зміст твору такий-то..."), або як суто *хронологічну* послідовність викладених подій; або як їх *логічну причиново-часову* послідовність тощо. Тобто, в поняття *фабули* вкладається прагнення "чистого розуму" *логічно* виструнчити *причинові та хронологічні* зв'язки, тоді як, скажімо, *психологічна* спричиненість також не завше збігається з *хронологічною*, як і *причиново-наслідкова* (не завжди те, що відбувається *після* цього, чиниться *внаслідок* цього); *часові та логічні* параметри теж перебувають у різних площинах.

Дехто називає *сюжетом* лише основні події твору, а всю їх сукупність — *фабулою*; є й цілком протилежний підхід: *фабула* — то ніби конспект *сюжету*, його схема (цієї позиції притримувались О.Потебня, І.Франко, Леся Українка).

У 20-х роках ХХ ст. представники російського ОПОЯЗу (общество изучения поэтического языка), надаючи важливого значення *формі*, запропонували розглядати *фабулу* як *матеріал* (розвиток подій у житті персонажів), а *сюжет* — як *форму* (порядок і спосіб розповіді про ці події). Їх наступники-опоненти, прагнучи зберегти розмежування, навпаки, співвіднесли з *матеріалом сюжету*, виходячи з його первинного значення як *предмета* (суб'єкта), а з *формою* — *фабулу*. Для цього їм довелося вживати поняття *фабули* саме в тому значенні, в якому їх попередники вживали *сюжет*. Її мовби поверталось і етимологічне значення — *оповідь*.

Однак до того *сюжет* уже встиг "засвітитися" в якісних вимірах і "чинив опір" поверненню на вихідні позиції, тобто, майже до рівня *теми*. Цей опір, зокрема, виявився в запровадженні додаткових характеристик: "хронікальні сюжети", "концентричні сюжети", "композиція сюжету" тощо. Зрештою, і далі йшлося про "стадії розгортання" чи "компоненти" *сюжету* (*зав'язка* і т.д.). Усі ці характеристики робили непотрібним вживання *фабули*.

Екскурс в історію питання переконує, що з сучасного погляду і *сюжет*, і *фабулу* можна відносити до чинників як *форми*, так і *змісту*. Адже суто дослідницький, умовний поділ на **як** і **що** зникає, **якщо** перед нами — художній твір. Тобто, там уже немає "матеріалу" у вигляді "сировини", а є саме так *сформований зміст*.

Уявіть собі, що ви — скульптор. Працюєте, наприклад, з гранітом. Важкий матеріал. Але — "вічний". У лапках, бо і його вічність відносна. І заманулось вам спорудити пам'ятник...граніту. Чому? Скажімо, тому, що ви раптом побачили в ньому спресовані тисячоліття, уламок космічного буття, до якого ми звикли й не помічаємо.

Втілювати цю "ідею творящу" можна по-різному. Наприклад, обробити граніт зусібч або лишити один бік первозданим; надати якоїсь

правильної геометричної форми або підкреслити асиметрію. А можна просто поставити брилу на п'єдестал — і все. Чи й узагалі без п'єдесталу. Отак тільки перевезли з кар'єру, вибрали майданчик і поклали: он яке диво зернисте, із вкрапленнями мінералів, із грубою фактурою, що знала льодовики, потопи, землетруси, що, можливо, сама десь вивергнута з пекельних глибин і нагадує... Власне, кожному тут може ввижатися щось своє.

Нам же наразі — те, що навіть у такому необробленому вигляді, **якщо** пам'ятник установлено, то це вже не *матеріал*, а *мистецький твір*. Хоча до такого його сприймання, можливо, треба було йти через віки — од скіфської баби до київської "баби" гігантоманії і далі — до осягнення незглибимості "простих" речей — дерева, каменю, води, трави...

Суть цієї "притчі" теж можна витлумачувати по-різному. Наприклад, з погляду стосунків *митця* і *реципієнта*, взаємодії *змісту* і *форми*. Отже, **якщо** перед нами художній твір, то компоненти **як** і **що** в ньому зливаються. Ця *формозмістова* знахідка, підказана самою мовою, допоможе нам ще раз підкреслити умовність поділу на *форму* і *зміст*. А відтак зупинитися на визнанні потреби суто робочого розподілу семантичних навантажень між обговорюваними термінами та категоріями, оскільки їх взаємозамінюваність і синонімічність не є доцільною.

Підказку знайдемо і в попередніх, критично розглянутих, концепціях. Очевидно, зберігаючи за *фабулою* її етимологічне значення "оповідь", варто додати до нього ще одну узагальнену характеристику, вилучену з попередніх визначень — "послідовна". Тобто, *послідовна оповідь* про події, викладені у творі. Причому ця послідовність може бути витримана в різних аспектах — *логічному*, *психологічному*, *хронологічному*, *причиново-наслідковому* (і це вже будуть *різновиди фабули*, які або збігатимуться між собою, або ні, або утворюватимуть найрізноманітніші плетива)... У такому разі є підстави віднести *фабулу* до умовно виділених чинників *змісту*. Її одиницею є *епізод*. Другим її значенням лишається давнє — *оповідна частина байки*.

Відтак сюжет — теж суто умовно — можна більше пов'язувати з *формою* твору. Тобто, з тим, як саме розгортається в *художньому часопросторі*, *мистецькому світі твору* *фабульна* основа чи основи, як вони взаємопереплітаються чи розходяться, як певне подієве (оповідне) тло підсвітлює (чи затемнює) *характери*, *людину*, загалом, "*артистичну*" *ідею*, власне *яким чином* саме така форма *сюжетної* реалізації *фабули* (фабул) сприяє втіленню саме такого художнього *змісту*.

Отже, між *сюжетом* і *фабулою* — взаємозалежність і співвідносність *означника/означуваного*.

Мотив. Незважаючи на неможливість достеменного визначення найдрібнішої мікроодиниці *сюжету*, поняття *мотиву* досить ефективно працює у *фольклористиці*; вдаються до нього і *літературознавці*.

Ще у 20-х роках було звернуто увагу на те, що схожі *мотиви* є не тільки у *фольклорі*, а й у *писемній літературі*, особливо в її канонічних *жанрах* (метаморфози людей і рослин та звірів, містичні явища, присутність потойбічного у *баладі*; різноманітні мандри, поневіряння, щасливі врятування в *авантюрному романі*). Згодом *мотиви* почали пов'язувати з *постаттю автора*, його художнім світовідчуттям, а також з аналізом цілісної структури твору, яка саме завдяки *наскрізним мотивам* і досягалась як цілість, тощо.

Поняття *сюжету* не з однаковою ефективністю достосовується до різних літературних *родів*. Одна справа — *епос* і *драма*, де *сюжет* (як і *фабула*), принаймні до XX ст., був одним із головних чинників художньої структури. Інша справа — *лірика* (в тім числі *прозова*), де оповідне начало може зводитися нанівець. І саме в цих випадках поняття *мотиву* стає в пригоді.

У *музикознавстві* вживається також термін *тема* — це *фраза*, *головний мотив*, що є основою *музичного твору*. *Мотив* у *літературознавстві* — неосновний, але водночас такий, що може проходити через ряд інших *творів*, навіть різножанрових, і не лише одного *автора*. Втім, неосновний *мотив*, набуваючи нових варіацій, може розростатися, переходити вже у *тему* іншого чи кількох творів, взаємопереплітатися з новими *мотивами*, вибудовуючи поліфонічний *художній світ*. На відміну от *теми*, *мотив* у *літературі* має безпосереднє словесне, образне закріплення в *тексті*; іноді автор і сам на це вказує — чи то підкресленими повторами *ключового слова*, чи *епіграфом*, що, ніби камертон, дає мотивну "ноту". Звичайно, в *музиці*, одному з найідеальніших, найменш опрідметнених *видів мистецтва*, зверненому до "внутрішнього зору" слухача, ступінь його емоційної співучасті, вільного лету фантазії може бути значно вищим, аніж у *безсюжетній ліриці*, де все-таки постає сказати б, словесне "лібретто" до читацької уяви. Та саме завдяки *наскрізному мотиву*, особливій ритмічній організації, звуковому інструментуванню *лірична поезія* найбільше споріднена з *музикою*.

Тим-то грубий літературознавчий "інструментарій" — *тема*, *мотив*, *сюжет*, *проблематика* — дає змогу лише в найзагальніших рисах характеризувати неповторні *поетичні тексти*. Чи не тому деякі неко-

вірні визначення викликають часом гостру реакцію митців. «"Соловей — це частина письменницького інструментарію". З виступу одного літературознавця», — такий епіграф має вірш І. Драча "Соловей" (див. у зб. "Теліжинці", 1985). Без узагальнень літературознавцеві не обійтися, інакше довелося б тільки цитувати. Але ж справедливе обурення: так обізвати солов'я... Що не кажіть, а *мотив* — усе ж таки делікатніший, витонченіший літературознавчий... гм... "інструмент".

"Солов'їний" *мотив* — один із традиційних в українській ліриці (і не тільки). Від народної *пісні*, де соловейко здебільшого лиш називається ("— Ой не співай, соловей./Вже на дворі світ як день..."), до авторських *пісень* і *романсів*: "Соловей" ("Не щебечи, соловейку...") В. Забіли; "Ой у садунавищенці..." М. Кропивницького; "Ой полети, соловейку..." Я. Жарка, "Чарів ночі" Олександра Олеся, "Соловейкового тьохкання" В. Голобородька, де цей *мотив* набуває вже *символічного* звучання.

Тобто, *мотив*, як і загалом *мистецький образ*, може бути свіжим, поступово ускладнюватися, набувати нових модуляцій, навіть вичерпуватися, аби, перейшовши через неґацію і скепсис, прориватися до нових поколінь неповторним осягненням і переживанням повторюваних істин та емоційних станів.

Поняття *мотиву* в сучасному літературознавстві ще достатньо не опрацьоване. Натомість часто вживають *образ*, *символ*; або не розрізняють *мотив* і *тему*, відносячи до них, зокрема, "вічні" — краса і потворність, добро і зло, правда і кривда тощо. Часом виділяють і *соціальні*, *політичні*, *громадянські мотиви*, що по суті теж призводить до їх ототожнення з *проблематикою* і *тематикою* творів. Зустрічаються й твердження, що для *оповідних* і *драматичних* творів, більш насичених дією, характерними є *сюжетні мотиви*. І в цьому теж можна завважити певну рацію, якщо згадаємо вжитий нами у робочому порядку термін "кліше" як синонім до *мотиву*; більше того, як видається, саме в таких випадках "*сюжетні кліше*" чи не краще б підходили. Тоді як *мотив*, з огляду на спорідненість із *музичним* терміном, доцільніше було б достосовувати до *лірики*. І насамперед — *безсюжетної*, без увиразненої *тематики*, *проблематики* та інших традиційних огрублень у царині *змісту*.

Мотивний аналіз творів української лірики може бути досить плідним. Візьмімо, наприклад, *поему в прозі* "Intermezzo" М. Коцюбинського і ранню *лірику* його земляка П. Тичини: знайдемо тут *образи* і колосистої ниви, і співучої арфи (навіть із спільним *епітетом* — *голосна*). А головне — настрої пробудження по спілкуванні з природою: інтермеццо оркестру Коцюбинського дало поштовх до увертюри Тичининих "Сонячних

кларнетів". Притому поштовх до розкриття *мотиву* саме *музичної* "наструненості" душі, яка й вихлюпнулася в синтезі *слова* і *музики*, мелодійності фрази — чи не найбільшому спалахові юного генія. "Тичина, може, єдиний на світі поет, що вміє максимально дематеріалізувати вещество слова, розчиняючи його в гарячій плині музики", — захоплювався у згадуваних на с.45 "Думках про мистецтво" Є.Маланюк. Він вважав душею *мистецтва* рух-ритм-музику (первісність творчу), яка одухотворює матеріал (первісність косну) і обертає її у *твір*. Оскільки ж *поезія* має справу з масивнішим, ніж *музика*, матеріалом — *словом*, то завдання його гармонізації є одним із найбільш творчих, *мистецьких* завдань.

Або "*калинові*" *мотиви* — од фольклорних до, скажімо, Калинцевих — "зі шляхетного родоводу//з гербом// де на щиті блакити//осінній листок калини", — і до найрізноманітніших епігонських зловживань. Або *мотив сосни* у В.Стуса — місткий, одухотворений, що вбирає в себе і конкретні реалії *пейзажу*, і вертикаль філософського думання, і спробу осягнути срібно-морозяне потойбіччя, прекрасні й холодні в своєму іскристому мерехтінні "засвіти", куди не сягають людська кривда і нищість.

Або взагалі *натурфілософські* чи будь-які інші *мотиви* у *ліриці*. Як бачимо, поміж *мотивом* і *темою*, з одного боку, та *мотивом* і *образом* (у найзагальнішому розумінні), з другого, немає чітко визначених меж. Очевидно, це їх спільне поле з певними взаємонакладаннями.

Зате різницю між *мотивом* і *фабулою* та *сюжетом* тепер усвідомлено чіткіше, що дає змогу розглянути *стадії розгортання* (або *чинники, компоненти*) сюжету. Останній трактуємо як розгортання *подієвої* (міфічної, *фабульної*, оповідної) основи у *художньому часпросторі* насамперед *епічних* і *драматичних творів*; а також і *ліричних* з урахуванням їх індивідуальних особливостей.

Як уже зазначалося в розмові про *художній конфлікт*, він, будучи основою і рушієм *дії*, визначає й *основні стадії розгортання сюжету* (саме ті, що є найбільш динамічними, — *зав'язку, кульмінацію, розв'язку*). Крім того, до *чинників сюжету* відносять також *розвиток дії, перипетії, ретардацію* (або спад дії), *експозицію, пролог та епілог, передісторію та післяісторію*. В застосуванні двох останніх пар термінів до майже ідентичних понять вбачаємо ту ж таки причину: різні в часі та просторі шляхи запозичень (*про-лог* та *епі-лог* — у буквальному перекладі з грецької — *перед-слово* та *після-слово*; а *перед-* та *післяісторія* — це кальки з німецьких *Vorgeschichte* та *Nachgeschichte*). З'явившись у нашому вжитку, ці терміни поступово охоплювали різні об'єкти, намагаючись розподібитися: *переднє слово*, передмову до якогось твору може написати інша людина, так само, як і *післяслово*,

післямову (хоч може і сам автор*, але значно рідше); тоді як *пролог* та *епілог* — прерогатива власне автора. До того ж, автор навіть виділяє їх, вдаючись або до самих цих термінів, або до формул типу "замість пролога", "замість епілога", ніби підкреслюючи цим їх певну нестандартність.

У канонічному ж варіанті *пролог* та *епілог* увіходять до художнього цілого, тяжіють до злиття з *сюжетом*, стаючи, власне, його *елементами*, хоч нерідко й віддаленими в часі (іноді навіть кажуть, що то — ніби елементи "іншого" *сюжету*, який передує *сюжетові* даного твору або продовжує його; хоч це, звичайно, не зовсім так, оскільки, все, що є в межах даного твору, належить йому, а "інший" *сюжет* з'являється тоді, коли з'являється інший *твір*, хай це будуть навіть "Нові пригоди..." чи "Слідами..." чи "Через стільки-то років...", чи "Розповіді про неспокій немає кінця" і т.п.). Ще істотною, ніж поєднання з *сюжетом*, ознакою класичних *пролога* та *епілога* є вихід автора на певні узагальнення (надто ж в *епілозі*, який у такому разі в чомусь нагадує "мораль" *байки*): обговорення етичних, естетичних, філософських проблем зображуваного, певне резонерство тощо. У *драматичних творах* такі підсумки, вибачення перед глядачами, подяки, повчання тощо перебирають на себе *персонажі*, а на кону — *актори*. І хоча цей засіб нібито й застарів (не тільки в античному, а й у мольєрівському, шекспірівському, Брехтовому варіантах), але його сучасні модифікації, наприклад, *іронічні*, *гротескові*, можуть давати несподіваний і успішний ефект. Так само, як і модернізація античного *хору*, який у завершальному епізоді (*ексоді*) п'єси виконував функцію *епілога*.

Отже, на відміну од *перед-* та *післяслова* (-мови), *пролог* і *епілог* ще зберігають художність твору. Можна знайти і певний "вододіл." між *прологом* та *епілогом*, з одного боку, і *перед-* та *післяісторією*, — з другого. *Слово* (логос) — поняття ширше, ніж *історія*. Тож друга пара термінів має позначати насамперед *історії* (*перед-* та чи *після-*), не включені до основної

* У таких випадках *авторська перед-* чи *післямова* відрізняються від *пролога* чи *епілога* тим, що не мають прямого зв'язку, не є "передпочатком" чи "післядовершенням" (продовженням) дії твору. Хоча, будучи структурно відокремленими, вони часто пов'язані з твором єдиним задумом, виконують роль позафабульного коментаря тощо.

частини твору. А перша пара — усе, про що йшлося вище (включно з *історіями*). Хоча, звичайно, вододіл цей — вельми ненадійний, тож і "перехлюпують" у кожному конкретному випадку "води" одного боку в інше річище і навпаки. Є, що-правда, й суто формальна ознака: обидві "історії" здебільшого не виділяються заголовками, тоді як *пролог* і *епілог*, а також поділ на *розділи*, *частини* тощо, входять до авторського членування *тексту* в його традиційному варіанті.

Однак і це часом не рятує від термінологічних різночитань: *передісторію* та *післяісторію* іноді називають ще *експозицією* та *постпозицією*. Це видається неправомірним, оскільки *перед-* та *післяісторія* можуть бути стільки завгодно віддалені в часі й просторі від безпосередніх подій твору, а *екс-* і *пост-* — ближчі "перед" і "після". Та й "історія" і "позиція" — дещо різні речі, що видно і без заглиблення в *етимологію*.

Таким чином, у цих взаємоз'ясуваннях "стосунків", не даючи остаточних визначень, які були б суб'єктивними і не універсальними для всіх літературних *родів* і *жанрів*, ми все ж таки окреслили ті дефініції й поняття, що характеризують початок і завершення твору. В тих, звичайно, випадках, якщо вони там є.

Найчастіше це буває у творах *великих* та *середніх* форм: досить розгорнути *романи* й *повісті* Квітки-Основ'яненка, Нечуя-Левицького, Гоголя, Панаса Мирного, інших наших та зарубіжних класиків (переважно все ж таки до ХХ ст.), — і переконаємося, що всі ці *сюжетно-композиційні* (тут теж важко провести вододіл) *елементи* там є. Звичайно, не обов'язково всі — в одному творі. Що ж до *текстів*, ближчих до нас у часі, то тут нерідко названих *елементів* або зовсім нема, або їх неможливо вичленувати в "чистому" вигляді.

Візьмімо, наприклад, *історичні романи* Володимира Гжицького "Опришки" та "Кармалюк". У першому суто текстуально виділено *передісторію* (стисла загальна характеристика *місця і часу дії*), а завершення твору (помста за вбивство Довбуша) не є ні *післяісторією*, ні *епілогом*, а можливо, швидше *постпозицією*: Фока, котрий після помсти хотів був накласти на себе руки, згадує, що без універсалів, які він пише, його побратимам буде тяжко, і повертається в табір опришків. Себто, боротьба триватиме. Другий роман починається одразу з *репліки персонажа*, яка вводить читача в атмосферу зображуваного навально, без жодних преамбул; зате фінал більше нагадує канонізований *епілог*: смерть героя і безсмертя його справи. Хоча загалом прочитання обох *романів* викликає значно ширші й різноаспектніші узагальнення. Але в даному разі важливо підкреслити, що навіть один і той самий *письменник* у двох *творах* спільної *теми* не дотримується канонічних схем.

У романі В.Підмогильного "Місто" традиційних зачинів і завершень зовсім немає. Натомість *автор* вдається до двох *епіграфів* — із Талмуду

та А.Франса. Вони слугують своєрідним філософським камертоном, що надає глибинної *екзистенційної* значущості подальшій оповіді, *фабула* якої, зрештою, не є наскрізь оригінальною і, за певного спрощення, може бути зведена до "мандрівних" літературних *фабул* про "підкорення" провінціалом столиці (якщо Парижа — то це твори Мопассана, Бальзака, Дюма...).

Власне з такої *експозиції* — наближення трьох односельців пароплавом до Києва — й починається роман.

Expositio — виклад, *опис*, *пояснення* ("екс" означає "колишній"). Звідси й відштовхуємось у визначенні *експозиції* як *сюжетно-композиційного елемента* твору, де пояснюється "колишня позиція", себто становище, що передує безпосередньому початкові дії. В *експозиції* читач знайомиться, як правило, з головним *персонажем* чи *персонажами*, можливо, їх життєвими прагненнями, планами тощо. Таке розуміння *експозиції* і дає певні підстави для її ототожнення з *передісторією*, однак в останній, як уже зазначалося, може йтися про віддалені події, тоді як *експозиція* — це, так би мовити, розташування "військ" безпосередньо перед "боєм" (справді цей термін вживають і військові).

Розрізняють *пряму експозицію*, розташовану на початку *твору*; *зворотну* (наприкінці) та *затриману*, що йде після *зав'язки* чи й далі. *Затриману експозицію* спостерігаємо в "Конотопській відьмі" Г.Квітки-Основ'яненка: спочатку автор інтригує читача повідомленням про лихо, яке спіткало сотника Забрюху, описує його поведінку, а вже потім:

"Яке ж то там йому лихо зіклалося й від чого така журба його узяла? Але! Тривайте лишень, я вам усе розкажу: і відкіля він так пізно приїхав, і зачим не дали йому добре й виспатись. Ось кете лишень кабаки, в кого міцніша, та й слухайте.

Пан сотник Уласович був чесного і важного роду". І т.д.

До *зворотної експозиції* чи не найчастіше вдаються автори *детективів*: спочатку розгортається напружений *сюжет*, і лиш наприкінці, коли злочин розкрито, відбувається і розкриття первісних замірів, *ситуацій*, умов життя *персонажів* тощо.

Зав'язка — вихідна стадія *сюжету*, де відбувається подія, що зачинає *розвиток дії*, *конфлікту*. Здебільшого буває на початку *твору*, але іноді, як і *експозиція*, пересувається далі.

Знову згадаймо Стефаникову "Новину", що взагалі починається з *розв'язки*.

Розвиток дії іноді називають ще *перипетіями*, хоч між цими термінами теж варто провести розмежування, ґрунтоване на первинних значеннях. Можна сказати, що *розвиток дії* саме й відбувається, зокрема, через *перипетії* (перипетеш - *несподівана подія*, *раптовий перелом*).

Аристотель, який застосував цей термін до *трагедії*, визначав *перипетію* (злам) як вірогідну або необхідну перемену дії на свою протилежність. "Так, в "Едіпі" [вісник], що прийшов оголосити, хто він* був, і тим порадувати його й позбавити страху перед матір'ю, [насправді] досягає [лише] протилежного; так і в "Лінкеї" одного ведуть на смерть, а інший, Данай, іде за ним, щоб убити його, але в [ході] події стається так, що останній загинув, а перший урятувався" ("Поетика", р.ХІ).

Звідси видно, що *перипетії* частіше зустрічаються у *драматичних сюжетах*, у динамічних *жанрах епосу* (напр., *авантюрний роман, новела, пригодницька повість*), де яскраво виражена інтрига ('франц. *intrigue* від лат. *intrico* — *заплутую*). *Інтрига* надає *сюжетові* заплутаності, це складне й напружене сплетіння *дій персонажів*, що прагнуть сягнути своєї мети через приховування намірів за допомогою різних хитрих витратасів.

Із плином часу література стала менше уваги приділяти дії *випадку* в долі людей, і, навпаки, досліджувати *закономірності* (надто ж у *реалізмі* ХІХ ст.), а показуючи *зовнішньоподієву* сторону *сюжету*, більше занурюватись у *психологічне* мотивування, *внутрішню* дію. Внаслідок цього *перипетії* та *інтриги* дещо втрачають на своєму *естетичному* і *катарсисному* впливі. У сучасній літературі *розвиток дії* частіше відбувається через різноманітні *ситуації*, на означення яких теж вдаються до терміна "перипетії" (але вже не в зламному, а в буденнішому розумінні); через *стосунки персонажів*, спалахи й затухання *конфліктів* (зовнішніх) і *колізій* (внутрішніх), поступове чи раптове їх загострення та взаємопереплетення. При цьому чимдалі яскравіше окреслюються *характери* (особливо у *реалістичному творі*), *психологічні, фізіологічні, соціальні* та інші *спонуки*, що рухають дію.

Саме завдяки *розвитку дії сюжету* проявляється в тій іпостасі, в якій його трактував Григорій Тютюнник: "...простеження руху душі героя на якомусь короткому чи довгому відрізку його життя"¹.

У своїй художній практиці Гр.Тютюнник майстерно втілював цей погляд на *сюжет*: і в *новелістиці*, і в *повістях* за зовнішніми *перипетіями* постає напружена робота душі не тільки *персонажів*, а й самого *автора*. Тим паче, що в багатьох випадках вони несуть у собі чимало авторських рис — біографічних, психологічних, світоглядних. Як, наприклад, Микола Порубай, *головний герой* однієї з останніх *повістей* — "День мій суботній". Вдавшись до нехитрого *сюжетного* ходу — показу одного дня в

* Тобто, Едіп. Тут мається на увазі те, що царю Едіпові стає відомо: він мимоволі вбив свого батька і став чоловіком матері.

¹ Ранок. - 1981. — №12. - С.9.

житті персонажа — автор на тлі насиченої *фабули* простежує рух душі героя, людини нелегкої долі, гордої й скептичної, а водночас чулої і вразливої. Тож і *розвиток дії* тут, плінучи двома річищами — *внутрішньо-психологічним* і *зовнішньо-подієвим*, — "працює" в загальному *сюжеті* (а його також поділяють на "внутрішній" і "зовнішній") саме остільки, оскільки допомагає розкривати — як ретроспективно, через оповідь-спогад, так і в часі теперішньому, "суботньому") — психологію маргінала, тобто вихідця з села, що відбився од рідного берега, але й не може пристати до міського життя.

Тим-то й *кульмінація* в цьому творі не є канонічною.

Кульмінація (culmen — *вершина*) — найвище напруження в розвитку *сюжетної дії*, коли *художній конфлікт* сягає найбільшого загострення, а внутрішні якості *персонажів* виявляються найвиразніше.

У *повісті* "День мій суботній" такого одномоментного "найвищого напруження", можна сказати, нема. Є, щоправда, суто зовнішній момент поквитання героя з кербудом за колишнє приниження. Але до цього моменту нема ніякого поступового нагнітання подій по висхідній лінії. Бо, стежачи за "внутрішнім сюжетом" руху душі героя, ми, як і він, були впевнені, що рано чи пізно таке поквитання настане, але воно не дасть полегкості: адже хабарник-кербуд — лише Гвинтик у системі подвійних цінностей, що принижує людину совісну, розумну, роботящу і вивищує хама, хапугу, лицеміра.

Тому психологічною, *внутрішньою кульмінацією* можна було б назвати Миколіне рішення не триматися за місто, а йти вчителювати на село, але це рішення теж не є одномоментним актом, а "розлите" в усій *повісті* — від згадки про те, що Микола "підтримує форму", читаючи відповідну літературу, до буквально останньої фрази, зверненої до сонця: "Але ж ти однакове всюди". Водночас ця фраза є й *психологічною розв'язкою сюжету*.

Розв'язка — остання стадія розвитку основного *конфлікту* твору. На відміну від *постпозиції*, *епілога* чи *кінцівки*, які мають уже опосередкований стосунок до *сюжету*, *розв'язка* його завершує.

Терміном *кінцівка* позначають *фінальний елемент* літературного твору або його *частини*. В *епічному творі* це можуть бути *сентенція*, *пейзаж* тощо; у *драматичному* — *репліка* "під завісу" в фіналі *акту* чи всієї *п'єси*. У *ліриці* — завершальна, переважно афористична *фраза* твору. Це може бути один *віршовий рядок*, як, наприклад, "Пароплав, часом, не тоне?" (*І.Світличний, "У епоху Реставрації"*). Не маючи, здавалося б, жодного зв'язку з попереднім *текстом*, цей *рядок* ніби формулює основний сенс *підтексту*. Не даремно ж *вір* мав підзаголовок "Варіації на тему Беранже", хоч недвозначно натякав на порядки епохи новітньої "Реставрації" — відновлення авторитарного режиму після нетривалої "відлиги" кінця 50-х — початку 60-х років ХХ ст.

Кінцівку вірша можуть становити й два *рядки*, як-от у Станіслава Чернілевського:

Та Прометей тоді став Прометеем,
Коли стоїчно витримав орла.

Цей вірш без назви (за першим рядком - "Триматися! Назло продажним суддям") написано саме в "епоху Реставрації", а своєрідним епіграфом до нього стали наведені автором слова з журналу допитів Шевченка: "...его показания нисколько не объясняют дела . *Афористична кінцівка* перекидала асоціативний місток від міфологічної давнини до сучасних реалій і ніби підсумовувала *алюзію* (натяк).

Певна річ, прикінцевий *афоризм* може вкладатися і в три *рядки*, особливо у *сонетах*. Як у того ж І.Світличного майже в усьому циклі "Камерних мотивів":

І не топчи багно в болото,
Жалій суддю свого достоту,
Як ми жаліємо повій.

(*"Жалісний сонет"*)

Завершальних *рядків* може бути й більше, але в міру зростання їх кількості *афористичність* стає розмитішою. До *кінцівок* часом відносять і фінальне повчання у *байці*, проте якщо з цим і погоджуватися, то хіба тільки маючи на оці ті випадки, коли таке повчання відбігає од канонічної "моралі", спеціально виділеної в *тексті*. Наприклад, у Щуці Л Глібова- "Послухали Лисичку//І Щуку кинули у річку". Тут немає прямого морально-дидактичного присуду, хоч він і впливає з усього *контексту* І в такому разі *кінцівка* своєю *афористичністю* формулює непрямо висловлену "мораль", сконденсувавши її до щільності народної *приказки*.

Кінцівка - це і дотепний висновок в *епіграмі* чи жартівливій *епітафії*" що фактично теж є *епіграмою* (див. "низку епітафій" В.Симоненка "Мандрівка по цвинтарю"), а також у *шаржі*, дружньому *посланні параді* тощо (див., наприклад твори цих *жанрів* у В.Еллана-Блакитного, Ю.Івакіна, О Жолдака та ін.). Нарешті, своєрідним видом *кінцівки* можна вважати **рефрен** (від франц. refrain) — періодично повторювані в *тексті слова* чи *фрази Рефрен* є невід'ємним компонентом таких *твердих (канонізованих) строфожанрових форм*, як *рондо, рондель, тріолет*, старофранцузька *балада* та ін Дуже часто *рефрен* зустрічається у Беранже (див. переклади І.Світличного) ■ з українських письменників - у В.Самійленка, особливо в його сатиричних творах. Ось дві чи не найдошкульніші *строфи* з його *вірша* "Щасливий край" ("Ельдорадо"):

Там письменникам за працю
Сам уряд складає дяку І з
тріумфом їх провадить — В
Сибіряку, в Сибіряку.

Там говорять по-французьки
Не то значні, а й лакеї А
пани всі мови знають, —
Крім своєї, крім своєї.

Розглянувши основні види *кінцівок* у *ліриці*, ми окреслили і їх відмінність від *розв 'язки* як такої.

У сучасній літературі досить звичним і нормальним стало недотримання класичних канонів побудови *сюжету*: *роз-*

виток дії в її зовнішньому вияві незрідка "програє" внутрішньо-психологічному, *кульмінація* не завжди сягає якогось одного, спільного "піка", роблячи "графік" розгортання напруги схожим на якусь синусоїду чи кардіограму; а *розв'язка* в цьому графіку може взаємопереплітатися і з *кульмінацією*, і з *кінцівкою*.

Історично змінним виявляється і сам **тип розв'язки**, залежно від способів розв'язання основного *конфлікту* твору. Відповідно це позначається й на читацькому сприйнятті *розв'язки*. Примирення чи обопільний крах конфліктних сторін, що дає змогу читачеві підвестися над їх односторонністю, готує *катарктичну розв'язку*. Перемога однієї сторони, що змушує повірити в її правоту і життєздатність — *тенденційна розв'язка*. Неможливість примирення чи перемоги однієї сторони, яка лишає протиборчі сили у взаємній напрузі й виносить *конфлікт* за межі твору (відкритий фінал), змушуючи читача замислитись над можливими варіантами подальшого розвитку подій, — *проблемна розв'язка*.

Активно застосовуються найрізноманітніші *часові зміцнення*, сповільнення і пришвидшення, введення кількоярусних часових та просторових вимірів, зворотне "відмотування" часу, **ретардації** (*retardatio* — *затримання*, *зупинка*), себто затримки чи уповільнення *сюжету* завдяки введенню *позафабульних чинників*, перенесенню дії в інші художні площини тощо, — і все це допомагає творити *художні світи* в їх неповторності та багатогранності.

Відтак і зведення *сюжетів* до кількох типів ("хронікальні"/"концентричні"; "доцентрові"/"відцентрові") на сьогодні видається певним збідненням. Ще Аристотель зазначав, що є оповіді *прості* (наслідування *безперервної дії*) або *сплетені* (зі *зламами* та *дізнаваннями**) і застерігав щодо різниці: чи трапиться щось *після* чогось, а чи *внаслідок* чогось ("Поетика", р.IX). Але в сучасній літературі, особливо в *нереалістичних* її формах, де часом *зовнішній сюжет* відіграє взагалі незначну роль, суб'єктивний погляд митця виявляється і в *монтажних* чи *колажних* структурах, у найрізноманітніших формах "потoku свідомості" тощо.

Переходимо до розгляду побудови художнього твору загалом — того аспекту, що найбільше відповідає на питання "як?". Це — **композиція** (*compositio* — *складання*, *поєднання*, *створення*; пор.: *компонувати*) — *побудова*, *взаєморозміщення* і *співвіднесенність усіх чинників художньої форми твору*.

* Видів *дізнавання*, за Аристотелем, кілька: *впізнавання*, *з'ясування*, *повідомлення*, *довідання*, *висновування*. Найкраще з них — *те, що впливає із самих подій*.

До композиції в широкому розумінні входять і *фабула* та *сюжет*, і *позафабульні чинники*, і *розміщення персонажів*, і *предметна деталізація*, і структурні компоненти художньої мови, і варіювання *способів оповіді* як зміна *кутів зору*, і співвіднесення *мовностилістичних рівнів тексту*, *інтонаційно-синтаксичних* та *метрико-ритмічних одиниць* тощо.

Вживають також синонімічні терміни - архітектоніка і структура. Перший має "внутрішню форму", пов'язану з *архітектурою* (архітектоніка - будівництво, побудова, будівельне мистецтво). Другий (structura - внутрішня будова чогось; взаємозв'язок складників цілого) є базовим терміном структуралізму. Це - один із *літературознавчих напрямів*, що сформувався наприкінці 40-х років ХХ ст. У підручнику вдаємося до деяких його методів (*аксіоматизація*, *дисоціація*, *бінарні опозиції*, *ієрархізація рівнів структури* тощо) однак намагаємося поєднати їх з "університетською критикою", що була об'єктом полемічних випадів структуралістів¹. Це и зумовлює потребу розрізнення *структури* і *композиції*.

У традиційному літературознавстві виділяють *композицію сюжету* (*зав'язка* і т.д.) та *позасюжетні елементи* (*ліричний відступ*, *портрет*, *пейзаж*, *інтер'єр*, *вставний епізод* тощо). Але за нашого тлумачення *сюжету* ліпше говорити про *позафабульні елементи*, бо крім *зовнішньо-подієвого* чи *описового плану зображення* існує *внутрішньо-психологічний план вираження*, - це дві іпостасі *сюжету* (загалом *художнього світу*) які можуть розгортатися паралельно, взаємопереходити одна в одну, перетинатися і знову розходитися, повертатися і т.д. Із цього погляду і поняття *нарації* (ми зустрічали його ще в давньоукраїнських *поетиках*), і поняття *дискурсу* (все, про що мовиться й мовчиться в *тексті*) є, звичайно, універсальнішими. А водночас і аморфнішими: за ними легко ховатися від "університетської" конкретики. Певна річ, мається на увазі саме жонглювання термінологією на рівні моди, а не глибинне опанування методикою *структурального*, *феноменологічного*, *постструктурального*, *се міологічно го* та інших підходів.

Тим часом недогматичний погляд на класику відкриває одну з неперепутних істин про повернення "на круги своя". Певна річ, і на кола, і на спіралі. "...Розгойданий час, // Розчавить, розтрощить, усе рознесе, // Переінакшить до нитки усе. // Переконструює і перепере... // І ультрамодерним стане старе!" (І. Драч). Отакий "ліричний відступ не своїм голосом..."

¹Цив напр.: Варт Р. Две критики // Избр. работы: Семиотика. Поэтика. - м', 1989. - С.262-268.

Ліричний відступ — це авторське відхилення од викладу подій для їх коментування, висловлення якихось загальних роздумів, повчань, моралізаторства тощо.

Хрестоматійний приклад — Шевченкові *ліричні відступи* в його *ліро-епічних поемах*. Є навіть твердження, що саме ці відступи й роблять *поєми ліро-епічними*. Це, звичайно, не так, оскільки не лише авторські *відхилення*, а й сам *виклад* подій переймає глибоке внутрішнє переживання. *Образ автора*, його присутність відчуваються в усій художній тканині цих *поєм* (та й не тільки їх). Крім того, досі, здається, більше уваги звертали на *відступи*, тоді як багато Шевченкових творів і *починаються* авторською мовою, як, наприклад, поема "Катерина":

Кохайтеся, чорнобриві, Бо москалі — чужі люде,
Та не з москалями, Роблять лихо з вами.

Виходить, ще нема оповіді, а вже є "відступ" од неї? Але ж саме тут, в *авторському зачині*, висловлено *дидактичну ідею* твору. Так само, як у "Гайдамаках" уже напочатку, в своєрідному лірико-медитативному *пролозі*, звучить чи не найактуальніша для всіх часів і народів думка, зафіксована ще Екклезіастом і Гераклітом¹, але довічно юна завдяки своїй "дитячій" допитливості та "дорослій" шевченківській іронії:

Все йде, все минає — і краю немає.
Куди ж воно ділось? відкіля взялось? І
дурень, і мудрий нічого не знає.

Отже, під *ліричним відступом* варто мати на увазі лише пряме його значення: саме *ліричний* (на відміну, скажімо, від історичного, географічного чи ще якогось) і саме *відступ* (від основної дії — на відміну од *ліричного зачину, кінцівки*).

Є ширше поняття — **авторський відступ**. Це теж *позафабульний чинник композиції* в *епічному* та *ліро-епічному творі*, а часом і в *ліричному* (чого не можна сказати про *ліричний відступ*, оскільки ним є увесь *ліричний твір*). Тут можлива й подальша конкретизація: *авторський ліричний відступ, авторський історичний відступ* (екскурс), *філософський, публіцистичний, статистичний, проблемний* тощо. Крім того, відступ може бути "*неавторським*", вкладеним в уста *персонажа, розповідача*; вмонтованим документом, цитатою, цифровими даними, таблицею тощо.

"— Скажу вам: дивують мене ваші хлоп'ячі міркування. Моє покоління у ваш вік було серйознішим, було в нього більше святого за душею.

— Ваші думки, Іване Івановичу, безнадійно застаріли.

Сучасна молодь обожає розкіш. Їй бракує добрих манер, вона не визнає авторитетів і не виявляє ніякої поваги до людей старшого віку. Сучасні

¹ Див.: Івакін Ю. *Нотатки шевченкознавця*. — С.282-283.

діти — справжні тиранни. Вони не підводяться з місця, коли старший входить до кімнати, зухвало відповідають батькам, займаються пустими балачками в товаристві однолітків і тиранять вихователів. С о к р а т .

Ще не обтерся, не перешумував, у його віці і я гадав собі: геть заборони, змайструємо новий світ. З кожним так, новий господар хоче нові порядки на господарстві, а старші тремтять: погублять нашу справу. Одвіку два світи, дві суперечності вносять у життя гармонію, боротьба протилежностей. Молоде і старе дорівнює *молодостарому*, в кожній епосі дві епохи. Старий досвід і молодий пошук".

Це — уривок із *повісті* Юрія Мейгеша "Сьогодні і завжди", що має авторське визначення *жанрового різновиду* — "літературна мозаїка". Подієве тло твору проступає крізь внутрішнє сприймання *персонажів*. Наведений *діалог*, як і вмонтована в нього цитата, а також подальші роздуми — зі сприймально-рефлектуючої сфери *головного героя*. Колеги мають "розбирати" його на зборах: знехтував дружину, закохався в чужу.

Опублікований 1969 р. (тоді й у реальному житті такі збори не були дивиною), твір зазнав наскоків офіційної критики, яка вбачала в ньому підрив моральних та суспільних підвалин. Передчуваючи це, автор подає або у формі "потoku свідомості", або й без видимої мотивації цитатні, цифрові та інші підтвердження вагомості й актуальності порушених *проблем*. Що ж до "мозаїки", то вона твориться, зокрема, за допомогою такого формального засобу, як друкарські шрифти: авторський текст, слогади героя, його теперішні роздуми, цитатні вкраплення тощо відрізняються й суто візуально. Притому твір не перевантажений *статистичними* чи *цитатними відступами*, як може здатися з наведеного уривка: поряд з інтелектуальним планом тут психологічно переконливо розгортається емоційний світ персонажів.

Отже, при аналізі сучасних *текстів* можна вести мову й про *власне-авторський відступ* та *невласне-авторський відступ*, — тією мірою, якою *невласне-авторським* є все, вкладене у вуста *персонажів* чи *оповідачів*, а також цитатний матеріал, що працює на творення нового *тексту*.

Нарешті, є ще ширше, ніж *авторський відступ*, поняття — **авторське слово** (мовлення), що в тлумаченні різних дослідників набуває різних відтінків — від ототожнення з уже розглянутим поняттям *образу автора* (В.Виноградов вважав цей *образ мовним*) до розщеплення його на "голоси" — *оповідача* і *розповідача*, *персонажів*, *ліричного героя*.

Для нас тут важливо, що *авторське слово* може включати в себе і *авторський відступ*, і *ліричний відступ*, і загалом усю

"партію" автора у поліфонічній структурі художнього тексту. Причому, залежно від літературного роду й виду, часу написання, особистої стилізованої манери, мікропоетики кожного конкретного твору це слово може або спеціально виділятися в тексті, або бути розчиненим у всій художній тканині.

Авторське начало утверджувалося в художній літературі не одразу: від імперсональності (безособовості) фольклору — до романтичного "всвідання" автора-творця й далі, починаючи з ХІХ ст., до зникнення оповідного "я" чи "ми" і творення ілюзії ніким не опосередкованого саморозгортання життя, до переважання зображення над викладом, оповіддю. Відповідно й авторське слово з анонімого стає "всвідаючим", а далі — відсторонено-об'єктивованим. Водночас автор-оповідач щораз більше дістає змогу з різних часопросторових та психологічних позицій творити стереоскопічну картину завдяки перевтіленню в кожного зі своїх персонажів.

У ХХ ст. спостерігаємо, з одного боку, тенденцію до самоусунення автора-оповідача (наприклад, розповідь від імені героя у М.Хвильового, Е.Гемінґвея, В.Винниченка), заміну вступних, ознайомлювальних та інших ініціативних елементів авторського викладу зверненням до ретроспективних картин, що постають у пам'яті персонажів. Ця тенденція до об'єктивації оповіді підтримується також монтажною чи колажною композицією, яка може складатися зі справжніх або імітованих документів. Протилежна їй тенденція — звернення до іронічно стилізованої авторської постаті, яка підкреслено ретельно наслідує старовинні взірці оповідного етикету (А.Франс, Т.Манн; почасти — В.Дрозд, Є.Гуцало, О.Чорногуз). У модерністській літературі ця тенденція посилюється: зумисне руйнуючи ілюзію "справжнього життя", автор часто на очах у читача компонує фабулу і позафабульні елементи, перебирає різні варіанти продовжень, демонструє ("оголює") засоби, за допомогою яких творить нову, підвладну лише йому художню дійсність.

Отже, крізь призму еволюції авторського начала бачимо й рух поглядів на феномен мистецтва, зокрема словесного, та роль у ньому автора — від самоприниження й самоусунення, продиктованого усвідомленням себе лиш органом Слова, духу, ідеї, або ж наслідування життя, природи — до самовивищення в ролі всевідаючого і всепроникаючого деміурга, котрий іноді може навіть ділитися надміром синтезуючої енергії, відкриваючи завісу над таїною творення. Ліричний відступ — лише одна з ланок у цій еволюції.

Ще одним позафабульним чинником композиції твору є вставний епізод (новела, сцена тощо). Прямо не пов'язані з основними подіями в їх зовнішньому розвитку, такі вставки, завдяки розширенню асоціативного поля, посилюють поліфонічність твору як художнього цілого, увиразнюють його ідею, поглиблюють психологічні характеристики тощо.

Захопивши чужі землі, жуаньжуани брили полоненим чоловікам голови обтотухи їх верблужими шкірами і лишали у палючій пустелі? Шкіряні паси зсихалися, завдаючи нелюдських мук: якщо хто й виживав то втрачав пам'ять, ставав манкуртом, слухняним, як собака-омб'ї. Кає один з таких манкуртів убиває свою втілювачку Найман-Ану її хустина перетворюється на птицю: "Згадав, чий ти? Як твоє ім'я? Твоє батько Доненбай! Доненбай! Доненбай!..". У загальному контексті роману Ч.Айтматова "І понад вік триває день" ця *вставна легенда* має кочову роль, ставши алегорією про небезпеку втрати пам'яті ірродової, національної, загальнолюдської (див. також с 96, 207 підручника [^] віла [^] присвяченій осінім рокам життя і творчості ЛеТі Українки та праці художника ІГруша над і, портретом вводить законспектований Лесиною матір'ю Оленою Пчілкою з вуст дочки *фрагмент ненаписаного твору*. Побудований на матеріалі, з давньоруської історії, цей *вір*, подібно до інших, завершених, мав порушувати проблеми етнокультурної пам'яті, зокрема и таку, як нищення християнськими священиками-ортодоксами стародавніх язичницької м'тої-оГвіач "Білої віли", усвідомлюючи своє "святотатство", все ж таки під[^]ся "бісівському нашіптуванню" і пробує довершити ~ Лесі Уцінки. Таким чином, "позичений" *вставний епізод* перетворюється вжна написану то *верлібром*, то *прозою* драматичну версію переховування двома дітьми давніх папірусів. Сюди вклинюється ще один *вставний епізод* - тема Художника і Юди, теж з Лесі Українки [^]осмислювана Бічусю через візію процесу творчості художника Івана Труша Згодом знову виринає продовження з дітьми, папірусом -ІІГо разуТони переносяться в *часопросторі* й стають звичайними львівськими школярами. Зрештою, авторка зізнається:

"Розумію вже, чому Ніка Самофракійська зосталася такою, як ..
 ""^"дописувати за когось неможливо, як неможливо дожити чуже

Це одна з основних, видобутих саме завдяки *вставним епізодам* і навіть логічно сформульованих *ідей* твору. А друга, несформульована, - *її* „евмирушості «папірусів», їх відродження за інших часів та історичної місцевість у Буквальне значення - *краєвид* (сільський). У *мистецтві* - відтворення краєвиду *малярськими, театральнo-декоративними, кінематографічними, телевізійними* чи - в нашому випадку - *словесними* засобами. Сучасний *пейзаж* може бути не лише *сільським* чи *природним*, а й *урбаністичним* (зображення міст, архітектурних комплексів тощо). Незвичність такого застосування терміна ще викликає у деяких науковців певний спротив, але ми переконалися, що терміни, як і "прості" слова, надаються до переосмислень та узагальнень.

Затемнення етимологічної основи слова "пейзаж" зробило можливим утворення словосполучки "міський пейзаж". У нинішньому розумінні *пейзаж* — не тільки опис, а й *візія* (сновидна, фантастична) будь-якого незамкненого простору.

"Горох-горох — по печі горох, ще й окрасць хліба". Що воно таке? Виявляється — *пейзаж*. Загадково-метафоричний, одомашнений, опроектований у вигляді конкретно промацуваних, знаних речей; і водночас — досить динамічний і, сказати б, "експресіоністський" *пейзаж нічного неба*, по якому розсипалися зорі та місяць. У *фольклорі* небо, золота діжа сонця, що сходить за лісом-пралісом, річка (найчастіше — Дунай, як загальна назва річки від кореня днь, звідки — і Дон, і Дніпро, і Дунай, і дно; як і реконструйоване ім'я слов'янської богині води — Дана), луг, гора, степ, звірі, птахи, а власне — все докільля, справді, невіддільні од людини. Вони не просто її оточують, а живуть з нею спільним ноосферним життям (дарма, що нема терміна "ноосфера", зате є геніальне інтуїтивне прозріння в суть). Козак клянеться у вірності дівчині — на "біблії" Природи: "Не зрубав я у полі тополі, // І не зраджу тебе молоді".

В основі *фольклорних пейзажів* — *пантеїзм* (обожнення природи), який "мирно" співіснує з *антропоморфізмом* (її олюдиненням). Завдяки цьому природні стихії сприймаються як члени єдиної родини, де є батько Даждбог, є молодші боги та богині, і весь цей пантеон — вельми близький і конкретний, швидкий на сонячну ласку і грізну (грозову) кару.

У "Слові о полку Ігоревім" усе це ще витворює естетичну цілісність, де й *пейзажі* виступають не як *позафабульні елементи*, а як активні учасники *дії*. Думка, емоція "чіпляються" за предмети, явища видимого світу і лише воедино з ними витворюють *образи*, не схоплені логізованими формулами узагальнення. Тим-то й *пейзаж*: у цій світовідчувальній стихії, як і у *фольклорі*, не постає ще чимось "іншим", відокремленим од людини: затемнення сонця відіграє вирішальну роль в авторській інтерпретації її долі.

З плином часу, з відвоюванням у "землі незнамої" часток простору, накопиченням здобутків "цивілізації" поволи безпосередній зв'язок із природою послаблюється. Відповідно і *пейзаж* чимдалі більше стає *позафабульним елементом композиції*, тлом *дії*, хоч і вельми важливим, надто у тих митців, що зберігають якусь екстрасенсорну здатність відчувати біоструми докільля, зливатися з ним і являти в *образах*.

В українській літературі ця традиція майже не вигасала: поети-романтики, Шевченко, Куліш, Франко, Леся Українка, Коцюбинський, Антонич, Лепкий, Свідзинський, Осьмачка, Малишко, Рильський, Гончар, брати Тютюнники, всі шістдесятники, у творчості яких *пейзаж*, як і в малярстві, набуває найрізноманітніших функцій, — *романтичної, символістської, реалістичної, імпресіоністської, експресіоністської, модерністської*...

Пейзаж, особливо в *ліриці* з відсутнім чи майже відсутнім *фабульним* началом, відіграє значну роль, — як у компо-нуванні, <^0/шотворенні, так і в розбудові художнього *змісту*.

Причому незрідка саме завдяки зображенню *пейзажу* розгортався своєрідний *сюжет* - *сюжет* авторської (чи оповідачевої) думки, переживання, осмислення й осягнення світу, сенсу^асТго Снування, місця в ланцюгу земних і космічних метаморфоз, у часоплині, у циклічності глобальних повторень і неповторності індивідуальної долі, внутрішнього,^{СВІТУ} .

Природа - це, з одного боку, щось "інше", щоміне од людини це довкілля, в яке вона вдивляється, вчувається, ося-Гючи пізнаючи його, узгоджуючи його закони з Умовами свого існування З другого боку - це дзеркало, в якому прагнемо збашу^и самих себе. Пригадаймо античний міф про Нарциса який закохався у власне віддзеркалення на воді. Вода - частина природи. Відображення людини в свічаді природи, Грене енного в художній текст - складний психологічний процес. Тож і поетика такого відображення не стоїть на Гці. Адже це не механічне віддзеркалення, а поршняння, відчування себе через природу і навпаки. Та ще чогось третього/ «"промацуваного", неосяжного і, мабуть, найістотнішого - *краси, вічності, гармонії* в їх повсякчасному протистоянні з *антиподами*.

Природа - людина - вища сила і гармонія, - оці три іпостасі *пейзажу* надають йому художньої глибини, натурфілософської (тобто, природофілософської) наповненості.

Я, сонцеві життя продавши за
сто червінців божевілля,
захоплений поганин завжди,
поет весняного похмілля. (Б.-
І.Антонич, "Автопортрет")

««» »«■«»». "«■ ■ найрізноманітніших т

час цілісного, згармонізованого, вивищеного над усим. Це і

Червоні клени й клени срібні,
над кленами весна і вітер.
Дочасності красо незглибна,
невже ж тобою не п'яніти?

український варіант вживання у християнське світовідчуття — через його поєднання з нормальною, природною радістю існування в не зіпсованому "цивілізацією" світі. Антонич подає і *міські пейзажі*, але вони, особливо в його пізніших віршах, позначені карбом апокаліптичності ("Міста й музи", "Кінець світу", "Концерт з Меркурія", "Мертві авта", "Сурми останнього дня" та ін.). Саме через безпосередність дитячого злиття з природою він збагнув і згубність відчуження від неї "дорослого" людства.

"Діти в лісі... Груді ширшають від розгону й вітру. Груді наліті криком молодості. Не чути тягару ніг. Немає ніг. Тіло пливе в повітрі, мов плесом ріки. Руки накреслюють якісь химерні спіралі. Серце хоче вистрибнути з грудей. Кинути своїм дрібним тілом, мов м'ячем об мох... Обняти пеня з усієї сили... Хай зеленою хмарою листя закрие нас, мов пір'ям... І серце тріпочеться ... Дерев кружляють. Довкола, довкола, довкола. Махають гіллям, наче руками. Як смішно. Ха, ха, ха... Дерев танцюють. Дуб із березою... Квіти підплигують, наче метелики. Червоні, рожеві, жовті, білі, блакитні, сині. Завія квіток. Дощ, лист. Зелено, зелено... На чуб, на чоло, на очі, на плечі... Зелений дощ. Цяпає за комір. Ні, ні, це не падає листя. Це я падаю. Гиц, гиц... Ноги над головою... Земля над головою, небо під ногами. Копнути сонце, наче м'яч. Хі, хі, хі... Які дерева смішні. Ходять догори верхами. Упасти від землі до хмари. Де втече ліс? Усе перегинається. Падаю на плечі. Дерев ходором. Цвіт ходором".

Динамічний *пейзаж* із незакінченої *повісті* Антонича "На другому березі" засвідчує вже *прозове* звернення поета до психофізіологічних витоків первісної злитості людини і довкілля. Втім, звучить уривок і як *верлібр* чи, принаймні, *поетична проза*. А ось — у розповні літ і снаги, перший *вірш* із *циклу* "Вітражі й пейзажі" — "Осінь".

Дозрівають довгі дні, як ярі яблука,
лине листя з лип,
плине воза скрип, коло лісу колом
ллється вигук зяблика.

Палиться під захід сонця неба палуба,
як отара в отаві,
сизі мряки сиваві, в яслах яру
ясний ястер ятрить яструба,.

П'яне піано на піаніні трав
вітер заграв.
Спіють дні все менші, нерівні,
піють по півночі півні
і
ості, осокори,
рій ос і ось
вже осінь
і
о
осінь
інь
нь.

літніх розкошей, ТМ«ТМ« V "»«°ТМ

чинниках

докладніше про які говоритимемо
далі

тоненька ніжка осені мовби просить "копнути і и перевернути,

^Г^ГГ святотатство, але запрошую вас по

кою Або П|^,о „еречитайп зни., догори, яш,яючи, „роте, що
згорн", "а,™ Тй"у такому зворотному розташу^ні р«а«/. і ^
себто ус™™ніч,,о»у -перееипанш" .міст, "пшшсОАозинник.

і Г—"АГ;

в/траж/ й л^ж,- просвічує сонце, "прабог усіх реліни . Воно л „я
ппечах оозсміяного і босого хлопчини ("На шляху), а то з трави
неГано скочив "немов сполохане лоша" ("Чарки"), вінчає своїм
"ТОГТанок закоханих ("Шлюб"), його поять у ^«иш пастухи
СДахи") і миють у ріці дівчата ("Хати"), продають на ярмарку в Горн

двигати його я мушу конче.
Щасливіші мертві речі - з усіх Сахар

найстрашніше палить ласк Твоїх пожар. Ти
поклав мені на плечі — сонце.

("Ut in omnibus glorificetur Deus")

Це вже не те грайливе сонце-м'яч, і не лагідне лемківське "сонце у крисані" ("Коляда"), це — "жорстока ціль" космічних перетворень, яким підвладна й рідна "зелена зірка". Вірш "Хай у всьому прославиться Бог" (так перекладається його латинська назва) відкриває книжку "Велика гармонія", опубліковану лише по смерті поета. Тут духовне начало брало гору над матеріалістичним, хоч усе ж таки відчувається прагнення згармонізувати, примирити в собі любов земну, "поганську" і небесну, християнську, радість існування і смиренність осягнення всеприсутності Бога: "...слідів Його долонь//повний цілий всесвіт, повний кожний атом".

Геніальною інтуїцією він відчував наближення смерті (кілька віршів "De morte" — 1932, 1933), яка врешті й скосила його 1937-го. Дати ці, страшні для нашого народу, наштовхують на думку про невипадковість долі поета. Є щось близьке в цій долі, як і в *поетиці*, у сприйманні світу з геніальним іспанцем Федеріко Гарсія Лоркою. Вони випадали з цього світу з його режимами і хунтами. І світ їх знищив. Фізично. Лишилися "Пісня про незнищенність матерії". Залишилися *пейзажі*, краєвиди, дивовижні філософсько-інтуїтивні прозріння в суть буття, спостережені й відчуті у видимому світі та його нуртуючих, пульсуючих, угадуваних серцем і збагнутих розумом глибинах.

Через *пейзаж*., любов до земного світу вчувається в свою планиду
Олена Теліга:

Похмурий ліс у вересневім сні
Зітхає тяжко. Мов вогнисті птиці,
Над ним літають зорі нависні,
А він галуззям хоче відхреститься.
Тріщить багаття. Полум'ям їдким
Заслало очі. Чи мене хтось кличе?
Не бачу. Раптом... де я? Перед ким?
Чиє це в іскрах і вогні обличчя?
І хто ж це, хто, що у собі з'єднав
Всю мужність світу? І невже ж не злочин
Таємну міць, хмільнішу від вина,
Мені війнути на уста і очі?
І чула я: мої дитячі дні
Тікають швидко, як малі ягнята.
Злітають вділ, ховаються на дні,
А я не хочу бігти й доганяти!
Немов рослина в соняшнім вікні,
Яка неждано вигнулась стрільчасто,
Я відчувала стрункість власних ніг
І гнучкість рук, що хочуть взяти щастя.
Незнана радість і незнаний сум,
Не розплиснувшись, — колихнули повінь.

Не буря ще - її далекий шум, Ще не
любов - передчуття любови. Там, за
лісами, неспокійно спить, В боях
ранений, мій трагічний Київ, Та біля
мене не лише блакить — Сліпуче сяйво
розхилиє вії. Здавалось все: і ліс, і я
сама, І це багаття в заграву злилося. Ти
мала димний і сосновий смак Моя
п'ятнадцята прекрасна осінь!

як і в -Автопортреті
портретом (і теж більше
диційніша, тут є і зовшшн,

як у
Антонина.

її

-

Я волошка, споконвік волошка, Я
земну енергію несучу...

Краще вибухати синім цвітом,
Аніж чорним атомним грибом.

зорість", 1962 "Дорога пщ яворами И 9., У пис", 1968;
"Серпень душі моє! , Н»/0) дФ **ТОМІСТЬ ПРОМОВЛЯЮТЬ**
ТМ^ТМ^Zп7рТМ*поJ "соком гожі", "Дощ. ^У⁴¹.6^^
сТежинГіобухівська дорога... Тут сиві журавлі й сині криниці,
луговај=Тетм у розкошування її _ розлоге ширяння
^^^^T.: ^ТриеЗишп,ю буття, кольорами, запахами,
багатоман!ТМ'" І^^ся по-різному. У поезії Образ *тріади* в різних
віршах ^«РД^ ду^Рщевної рівнова-"Корінь кленовий на стежці моїй...
- не втіленн

ги, гармонійності матеріальних і духовних заporук творчості: "Ожива триєдиність: //Крил пташиних і хліба, //І не чорного сонця //На Україні коханій, на стежці життя". Ніби доповнюючи відому сентенцію М.Рильського про два крила людського щастя, Малишко шукає третій, моральний чинник.

Споглядання природи, її невблаганних і доцільних законів підводить поета до ідеї наближення ночі, чи то кінця видимого світу. І до потреби творення новітньої заповіді любові для прийдешніх світанків і воскресінь: "Збирайтеся, мудрі, Та порадимось //Бо світ росте на одним стеблї, //Наче зерно в горісі" ("Тепер усе ясно..."). Він ще спробує чинити логізований опір художньо осягненій діалектиці світових метаморфоз: "Атом ми запряжемо в роботу — //Хай працюють скажені коні" (1969). Але вся натурфілософська художня тканина останньої прижиттєвої збірки відторгає цю декларацію, і вона так і лишається поза виданням.

Малишко солідаризується і з досить популярним тоді "гандистським" (чи сковородинським) *мотивом* у творчості молодих поетів, на адресу яких лунало чимало звинувачень за нібито проповідь "непротивлення злу", "толстовства" (а власне — ненасильницького протиставлення злу). Цей *мотив* розвивався саме через аналогії зі світом природи, зокрема дерев. Так, у Малишка зустрічаємо написаний 1958 р. *вірш* "Дуб", досить прозоро проєктований на образ автора: розчахнутий блискавками дуб прихистив собою молодняк. А 1960 р. з'явився *вірш* М.Вінграновського "Дерева", де були, зокрема, такі рядки: "Коли ви снідаєте землю і хмарами //Ось уже скоро двадцять століть, //Я думаю: що ви будете Істи, //Якщо раптом почнеться воднева війна?" (Схожий образ завершення бенкету життя постане згодом у Малишковому *триптиху* "Триєдиність"). У *вірші* І.Драча "Німі братове-дерева" (1965) розгортається ціла низка "науково-художніх" метафор: "Акумулятори жажних протуберанців, //Шумливі трести молодого кисню, //Коронні гетьмани дзвінкого хлорофілу, //Німі братове голосних поетів: //У лініях долонь зелених ваших //Велика загадка й людської тайни — //В поетів і дерев серця беззахисні, //Лише згоряючи, вони слугують сонцю". (Тут — і спроба новітнього тлумачення вогнепоклонства, і філософія жертвовного служіння добру, і чуття незахищеності поетів та потреби духовного самоспалення тощо). Д.Павличко у "*білому*" *сонеті* "Дерева" (1967) різко зіштовхує *тезу* про покірність дерев з *антитезою* про їхню ж гордість. А в *синтезі* — *риторичне запитання*: "Чим вигнати з дубів тупе мовчання, //Коли воно вже звикло до вогню, //Що душу лісу в попіл обертає?"

Як бачимо, в цьому *алегоричному* перегуку вже майже не фігурує *пейзаж* як такий, а за допомогою апеляції до його атрибутів ідеться про атомну загрозу над світом, про болючу проблему збереження духовності та волелюбності народу, виведення із заціпенілого страху його проводирів. В атмосфері розносу "модерністів" та "абстракціоністів" (а в Україні до них відносили насамперед М.Вінграновського, І.Драча, Ліну Костенко), коли посилюлися репресії, ця інакомовна перезва не була безпечною. І все ж вона зухвало тривала, нерідко вбираючись у шати *пейзажу*, як-от у "Лісовому сонеті" І.Драча:

Борвій-буран схопив дерева в бран,
Схопив дерева і затис в покорі, З
князів дубів зірвав іржаві зорі І шоки
глоду зчервонив до ран.

Та заголив березі дівич-стан, Та
повалив осики твердокорі, І по корі,
абстрактнім первовзорі, Сопів мороз,
виконуючи план.

Звичайно, цей *пейзаж* - із підтекстом, з алюзією, що легко про
читується: репресивні заходи.

Художньо перетворений *пейзаж* - "інша дійсність", що
бере участь у розгортанні найрізноманітніших асоціацій, пере-
дачі "неточних", несформульованих емоцій, поглядів, вира-
жень того, що приносить кожне нове мистецьке покоління
чи творча індивідуальність навіть у "вічні" *мотиви і теми*.

Наприклад, *тема часоплину*, минулості й вічності, що є однією з
найдраматичніших у світовій літературі. У глібовській "Журбі", що стала
народною піснею, спочатку йде *пейзаж* - гора, гай, річенька; вже аж у
кінцівці: "А молодість не вернеться...". У цитованому вірші Олени Теліги
"П'ятнадцята осінь" кінцівка теж звучить спогадально-елегічно. У ве-
селуна Суданського є вірш "Могила" з *романтичним* степовим
пейзажем і якимось містичним прозрінням у двох останніх строфах:

Де була калина, І димить чорнобиль, Заким
Там нап'ята буда... запалає... ["Вічну пам'ять"
На верху могили Божий птах співає... (1859)
Чорнобилу груда...

Шевченків "Заповіт"

починається змалюванням *пейзажу*, який волів би бачити поет навіть
по смерті. Дивовижний, сказати б *пейзаж* нашої історії, сучасного й
майбутнього зринає у вірші А.Малишка "Полин" (1968):

Десь по тобі гривасті коні мчать,
Десь над тобою лебеді ячать,
Ханівські стріли свищуть, як овлури,
Вітри гостюють та важкі буй-тури.

Радіаційні краплі смерті й зморення
Всихають люто біля твого кореня,
Всихає зрада з криками осінніми, І
вирастає рута, що посяєна; А ти стоїш,
як воїн у завої, Могутній квіте сивини
земної!

У міру охоплення нашою літературою міських *тем* і *мотивів* не такими вже й рідкісними в ній стають і *урбаністичні пейзажі* (М.Семенко, М.Бажан, В.Підмогильний, П.Загребельний, Ю.Мушкетик, А.Дімаров та ін.). Можна було б наводити ще дуже багато прикладів із прози, надто ж нетрадиційної, де *пейзаж* також виступає не тлом, а учасником дії ("Самотній вовк" В.Дрозда, "Село як метафора" В.Медведя, "Осінь для ангела" Є.Пашковського). Але завершальним акордом (хоч і не остаточним — тут широке поле для самостійної роботи) хай прозвучить інтимізований *пейзаж* М.Вінграновського:

Червоний светр, білий сміх я обійняв за плечі.

Лимонний вітер задмухав понаддніпровий вечір...

Так це було спочатку: ніч і зойки сойки в плавнях...

Темнавій вітер, темні губи й темні трави травня. "Про що" цей "сюжет"? Звичайно ж, і про кохання, і про природу, аж ніяк не "позасюжетну", ба навіть не "позафабульну"; про дивовижну злагодженість небес і долу, і ще *про щось* невимовне, незбагненно-особисте, непідвладне розщепленню на складники та чинники...

А тим часом — далі розтинаємо "троянду". Ще один *елемент композиції* — портрет. Як і *пейзаж*, цей термін французького походження (portrait) і вживається в *малярстві, фотграфії* та *художній літературі*. Опис персонажа, його зовнішності — чи то в найзагальніших, чи найдокладніших рисах — здебільшого не має самодостатнього значення, а покликаний допомагати проникненню в його внутрішній світ, психологію, душевні порухи, вдачу тощо. *Портрет* також примандрував до нас із глибини століть, причому що глибше, то більше витримується пряма залежність між зовнішньою і внутрішньою красою чи потворністю людини. Про це свідчить і семантика контрастної пари слів: *гарний* — *поганий*. Обое вживались і вживаються на означення як зовнішніх рис, так і внутрішніх якостей людини.

Дівка мила, чорнобрива... русокоса... руда та погана; козак чи парубок — майже з тим само набором *постійних епітетів*. У думі про козака Голоту вже більше *портретних* штрихів, звертається гумористична увага на одяг ("шапка-бирка — //Зверху дірка" і т.д.); у *пісні* про Довбуша — "Сап'янці червоні з тими бовтичками, //Крисанька ряджена ще й з лавками" — *етнографічний портрет*.

У "Слові о полку Ігоревім" — перша *письмово* зафіксована спроба накидати *груповий портрет-характеристику*: "А мои ти куряни — свы с И И К І И Ш . . 1 . *Літописні портрети* князів були ще виразнішими і не завжди догідливими в характеристиках. Згодом *житійна література* з її *канонізованими портретами*. Далі *барокова, сентименталістська, романтична, реалістична* традиції, кожна по-своєму, розширювали палітру засобів портретування. Втрачалася пряма залежність між *портретом зовнішнім і внутрішнім, психологічним*, якому приділялося чимраз більше уваги.

Від античної й вертепної *маски*, яка зображала добро чи зло, жадібність чи щедрість, інші вади й чесноти людини в їх крайньому вияві й застиглому вигляді, відбувався перехід до чимраз глибшого вираження "діалектики душі" через міміку, жести, манеру триматися, риси обличчя, вираз очей і т.д.

Уже в Квітки-Основ'яненка знаходимо досить виразно *індивідуалізований портрет*, і то не в *сентиментальних повістях*, де ще великою мірою наслідуються *фольклорні* канони, а в *гумористичних* творах. Так, у "Салдацькому патреті" один за одним подано два *портрети*, маляра і зображеної ним парсуни солдата, яка виявилась чи не головним персонажем" (і таки ж рушієм *сюжету*) *оповідання*. А за ними двома вгадується *образ* ще й невидимого, проте присутнього у мовній парти, хитрувато-простакуватого *оповідача*.

Іноді *портрет* малюється від *загального* до *окремого*; від *етнографічного* чи *етикетного* — до *психологічного*.

"На цей вигук побігла дівчина через подвір'я, — наче б яка шляхтянка На Поділлі єсть спадки тієї давньої гонористої шляхти, що "те rozwalam" в сенаті гукала. Тепер вона звелась: і мову свою шляхетську забула і віри відцуралась - словом, як там кажуть, та ж свита, та не так зшита В своїх звичаях вони задержали: цілувать дівчат в руки і деякі слова: "проше", "добрий вечур", "добридзінь", "падам до нут і ще деякі та й годі. Цим тільки вони й відрізняються від подолян-русинів та ще одежиною: мають жилетки тощо, а жінки зав'язують голову в хустку із купром - от трохи так, як київські міщанки; мають шляфроки - свого крою одежина, і в спідницях ходять та в черевиках; не носять також коралів. Русинки ж там завиваються в намітки, в коралях вся краса і багатство, ходять в запасках тощо. Дівчата-русначки заплітаються там в дрібниці, і в кожній сорочки з поликами, а шляхетські дівчата, чи просто шляхтянки - в дрібниці не заплітаються, а в ріжки, і поликів - ні на очі. Отака й то дівчина була, що побігла через подвір'я шлею боронити: просто в спідниці, в сорочці з виложистим коміром зі шляркою, і заплетена в ріжки, на шії мала низку перл, і боса" (А.Свидницький, "Люборацькі").

Ще трохи далі повідомляється, що "Мася, літ мала вже з чотирнадцять згодом "підслуховуємо" подані через *внутрішній монолог* дівочі думки та мрії, дивимося її очима в дзеркало, Бачимо, як чепуриться, дізнаємося, що гарна й працююча... Тобто, тут *етнографічний* і *етикетний портрети* доповнюються *психологічним* - у процесі дії, водночас із ліпленням *характеру*, зображенням поведінки, вікових особливостей тощо.

Бувають і *статичні портрети*: спочатку опис зовнішності з побіжними "шерлок-холмсівськими" спостереженнями щодо *характеру*, звичок, а вже потім - *сюжетне* розгортання. Залежно від авторської настанови, *портрети* можуть накидатися лаконічними штрихами.

"По розкішних алеях Братського монастиря, густо обсадженого усяким деревом, гуляли студенти з усіх кінців широкого Російського царства. Тут можна було побачити типи півночі з жовто-русявим волоссям на голові; можна було побачити широкі шиї й сірі очі великорусів, рум'яні лица українців, навіть орлині очі й носи грузинів, греків, сербів і болгар, що приїжджають вчитися до Києва. Після екзаменів усі студенти були веселі, всі весело розмовляли, знайомились, жартували. Довгі й густі алеї в монастирі аж гули од голосної розмови. Студенти з України й Білорусії були цивілізованіші, делікатніші. Вони стояли далеко вище од інших, навіть розвитком розуму, і виглядали паничками й європейцями між грубими великоросами. Всі студенти говорили московським язиком, і рідко траплялося почути співучу, м'яку розмову українську" (*І. Нечуй-Левицький, "Хмари"*).

Скупі портретні характеристики тут ніби покликані проілюструвати як наступний авторський коментар, так і думки, висловлені абзацом раніше: "Великоруський синод ще попереду, ніж уряд, спостеріг ідею русифікації, і для того він велів в академіях мішати українців з руськими студентами. Тим-то в Київську академію пруть семінаристів з Костроми, Архангельська, з Волги й Сибіру, мішаючи їх з киянами, полтавцями, одесцями й іншими і посилаючи українських семінаристів до Москви й Петербурга, котрі, однак, не мають охоти туди їхати".

Розлогість чи лаконічність *портрета* залежать і від *генерики*. У *малій прозі* рідше зустрінемо докладні описи зовнішності, вбрання *персонажів* тощо. У *драмі* подібні функції виконують *авторські ремарки* та взаємохарактеристики *дійових осіб*; хоча й тут, залежно від художньої вмотивованості, можливі ширші описи.

"МОКІЙ переконливо:

— Так! Очі, кажу, губи, стан, все українське. Не вірите? Не вірите, Улю? Я вам зараз доведу... Не я, а наука, оця книжка, Улю, антропологія вам доведе, що ви справді українка...

Перегорнувши кілька аркушів, почав вчитувати:

— Ось: українці здебільшого високого зросту, стрункі...

(Глянув на Улю). А ви хіба не струнка? Широки в плечах (ну, це про мужчин), довгоногі... *(До Улі).* Нема гірш, як коротконога жінка! *(Уля неспокійно подивилась на свої).* Ні, у вас українські, Улю... *(З книжки).* З дуже пігментованою шкірою, себто смугляві, пишноволосі або кучеряві... *(Подивився на Улю).* А ви не ймете віри. *(З книжки).* Круглоголові, довгобразі, високо- та широколобі, темноокі, прямоносі, рот помірний, невеликі вуха... *(Подивився на Улю).* Як про вас написано... *УЛЯ розтанула:*

— Що ви кажете?

А сама непомітно в люстро.

МОКІЙ

— Ще не ймете віри? Так ось! Брахікефальності пересічний індекс, себто короткоголовість, у поляків 82,1, у росіян — 82,3, в українців —

83,2, у білорусів - 85,1... (*Обміряв Улі голову*). У мене, міряв, 83,5, у вас -33Д
_ український індекс. УЛЯ серйозно.

— Серйозно?

-^Науково-серйозно. (*З книжки*). Разом з тим, що струнки та широкоплечі, вони ще груднисті. Пересічний обсяг в грудях, як на довжину тіла - 55,04, у росіян - 55,18, у білорусів...

УЛЯ

— А скільки в мене?

МОКІЙ *взявся міряти:*

_ У вас... Гм... (*Доторкнувся до грудей*). Вибачте... У вас теж український індекс...

УЛЯ *вдячно заглянула в книжку:*

— Скажіть, а про родимки тут пишеться? У мене ось родимки на шії... і ще одна є...

— Не дочитав ще... Прізвище українське, індекси українські, очі, рот, стан, все чисто українське. Тепер ви вірите, Улю?

УЛЯ

— Вірю.

МОКІЙ

— Отже, дозвольте мені вас українізувати, Улю!

УЛЯ *тихо:*

— Укранізуйте, Моко".

У комедії "Мина Мазайло" М.Куліш спародіював ситуацію, яка в реальній дійсності 20-х років скінчилася досить трагічно.

"Портрет" - так називається *новела* видатного майстра цього жанру В.Стефаніка. Лаконічна і трагічна, як і більшість його виболеваних творів. Стара самотня людина наодинці з портретом доньки-шаніст-и, котра теж одна-однісінька, десь далеко, і котрої вже не побачить.

"Голова його хиталася, як галузка від вітру, - раз по раз без упину. Губи все щось жували. Руки дрожали - не хотіли нічого дер-

С!: Моці нема ні жодної... загітку ніякого, студінь у кістках. Час вже ой ча-ас! Тіло землев пахне, до землі важить... .

' Опису самого *портрета* немає, ми навіть не знаємо, чи то світлий на чи малюнок. Але в даному разі це й не потрібно (на відміну, наприклад, від "Салдацького патрета"), бо головне тут - не зовнішні ефекти а прагнення спочутливо діткнулися душевного стану самотнього батька на порозі смерті. У тім числі завдяки *його*: а не доньки, *пор третній характеристиці*.

Майстром *новелістичного портрета* був Грипр Тютюнник. Ось початок його оповідання "Нюра":

«Снилось, немов террен рву та їм. Уже й спілий немов, а терпкий Прроти чого б воно, не чула? - казав жінці Нюра, вузькоплечий і сухогрудий чоловік, обличчя якого, здавалося, ніколи не знало ні радості, ні гніву, ні печалі, а мало лише один постійний вираз - давньої лякливої

покори, наче хтось тупнув колись на Ньюру ногою і сказав: "Не смій!"

Функції та особливості *портрета* в *ліро-епосі* й *ліро-драмі* мало чим одрізняються від тих, що він має в *епосі* та *драмі*, хоча й позначені більшою суб'єктивованістю. Це особливо виразнюється порівняно з таким *епічним жанром*, як *нарис*, надто ж документалізований, де відтворюються більш-менш сталі зовнішні риси реальної людини чи *прототипа*. Такий *портрет* іноді називають *паспортним*. Термін відгонить якоюсь режимністю. Тут більше пасував би *документалізований портрет*, що узгоджувалося б, скажімо, з жанрами *документальної повісті*, *біографічного роману* та ін.

Оминаємо потоки низькопробної "документалістики" і беремо те, що ближче до художньої літератури, — *біографічні нариси*, *літературні портрети* (як жанрові різновиди літературно-критичних або й напівбелетристичних творів), *спогади* про письменників їхніх колег, знайомих, оточення: це великий масив літератури, де фігурує в найрізноманітніших виявах, із більшою чи меншою дозою домислу, суб'єкти-візму, та все ж *документалізований портрет*.

Як ми вже частково спостерегли, у *ліриці портрет* несе на собі чи не найбільше *автопсихологічних* рис, незрідка поєднуючись із *пейзажем* чи навіть *інтер'єром* (наприклад, у творчості Ірини Жиленко).

Інтер'єр (фр. *interieur* — *внутрішній*) — відтворення обстановки замкненого простору, що оточує *персонажів*, так чи інакше допомагає умістовнити не лише *зображення*, а й *вираження*.

У тій-таки *новелі* Стефаніка "Портрет" *інтер'єр* відіграє важливу роль: у великому фотелі, що "стояв твердо, як молодий дужий птах", батькову увагу приковують лише фортеп'яно та портрет доньки.

Сумний "інтер'єр" Стусової в'язничної камери:

Весь обшир мій — чотири на чотири,
куди не глянь — то мур, куток і ріг.
Всю душу з'їв цей шлак лілово-сірий,
Це плетиво заламаних доріг.

Саме в такому "обширі" міг зродитись узагальнений образ білого світу як замкненого простору: "На однакові квадрати//поділили білий світ.//Рівне право всім страждати//і один терпіти гніт.//Зле і кату, зле і жертві,//а щасливого нема.//Всім судилося померти//за замками сімома". Як і спогад про далекий, недосяжний, але відкритий колись для щастя *інтер'єр* ("Той спогад: вечір, вітер і печаль...").

Не всякий опис є пейзажем чи інтер'єром, хоч і відтворює реалії предметного світу (чи візії та фантоми світу ідей, уявлень, ілюзій тощо), які в своїй сукупності теж вибудовують *художній твір*, себто входять до його *композиції*.

Античні *риторики* рекомендували *ораторові*, по-перше, знайти *матеріал* (тобто, вибрати *предмет*, який буде означено мовою); по-друге, розмістити (побудувати) цей матеріал; по-третє, втілити його в такі слова, які вплинуть на слухачів. На цій підставі деякі літературознавці (напр., В.Халізов) виділяють окремим чинником *художньої форми предметну зображувальність* у найширшому розумінні, відносячи до неї:

1) позначення *вчинків, рухів, поз, жестів, міміки персонажів*; 2) *висловлювання дійових осіб, ліричних героїв, оповідачів, діалоги* {*монологи* (у т.ч. внутрішні); 3) *портретні та психологічні характеристики персонажів*; 4) *картини природи* {*пейзажі*) та *предметного речового світу*, що становлять тло дії, але часом мають і самостійне значення.

Інші вчені (В.Кожин, П.Волинський, М.Коцюбинська, Г.Сидоренко) вважають *монологи, діалоги, портрети, пейзажі*, а також *оповідь, опис, ліричний відступ, вставний епізод* і т.д. *елементами композиції*. Нам теж видається недоцільним говорити про якусь виокремлену *предметну зображувальність* та ще й висновувати її з античного розуміння *матеріалу, предмета*. Адже той-таки В.Халізов співвідносить із поняттям *матеріалу* і термін *сюжет*. Крім того, що це дуже вже механічне перенесення "первинної" дійсності у "вторинну" не відповідає сучасним уявленням про *художній твір*, де ті чи ті *художні реалії, деталі й візи* перебувають у складних взаємопереплетіннях. Та й названі чотири основні різновиди *предметної зображувальності* розмежовано не досить послідовно: скажімо, "позначення вчинків" треба було б віднести до *сюжету*, а от "рухів, поз, жестів, міміки персонажів" (це теж — із першого пункту) цілком підходить і до пункту третього — *портретні та психологічні характеристики персонажів*.

Саме тому ми й пішли за традиційнішим поняттям *портрет*, виділяючи в ньому: а) *зовнішній вигляд* та його, сказати б, "мультиплікацію" через жести, міміку і б) "*портрет*" *внутрішній, психологічний*, що складається з багатьох чинників, означуваних і *голосом персонажа* (внутрішніми монологами), і *авторськими ремарками*, і тим-таки *зовнішнім портретом*. І все це охоплюється поняттям *композиції* як структурної побудови, що включає всі чинники *художньої форми*.

Сюди ж, до *композиції*, можна віднести й ті *описи*, що не є ні *пейзажами*, ні *портретами*, ні *інтер'єрами* і т.д., а все ж існують у вигляді, скажімо, *художніх деталей*, певних *побутових реалій* тощо. І, навпаки, максимально віддалені од реальної життєвої обстановки, побутових подробиць *ірреальні картини та візи*, за допомогою яких мистецька уява намагається проникнути за межі видимого і даного в безпосередніх відчуттях світу. Нині вже нема потреби доводити, що ці останні є, як мінімум, художньо рівноправними з першими. Як і нема потреби в їх фетишизації.

Поняття **художня деталь**, за всієї широти його донедавна вживання, так, здається, й не знайшло остаточного окреслення. З одного боку, його пропонують одрізнати від **художньої подробиці** (хоча французьке *detail* саме й означає *подробиця*). З другого — визначають через ту ж таки *подробицю*: характерна, значуща подробиця — то вже *деталь*. А просто *подробиця* — це такий штрих у художньому полотні, який не має самостійного значення і особливо не впадає в очі. Приймаючи цей поділ, варто зробити цілу низку застережень.

Перше. Обидва терміни більше застосовні до *епосу* і *драми* (як традиційно склалося), оскільки в *ліриці*, скажімо, поняття *ключового образу*, *образу-символу*, *тропа* і його *різновидів* майже перекривають потребу в застосуванні ще й понять *художня деталь* чи *художня подробиця*.

Друге. Навряд чи і в *епосі* та *драмі* можна достеменно визначити, де закінчується, наприклад, індивідуально-авторський *образ-символ* і починається *художня деталь*. Так, толстовський дуб, повз який проїздить Андрій Волконський і який став уже хрестоматійним прикладом *художньої деталі* (поряд із чеховською рушницею на стіні, чайкою чи скельцем від розбитої пляшки, у якому зблискує місячна ніч), можна розглядати і як оречевлену *метафору* чи *символ* психологічної депресії та наступного відродження зневіреної було людини завдяки закладеній у неї природою спразі життя, кохання.

Третє. Мабуть, недоцільно трактувати "відносну самостійність" *художньої деталі* таким чином, що вона може бути життєздатною і без зв'язку з долею, психологією, характеристикою *персонажів* твору¹. Як можна розглядати той же "дуб Волконського" без зв'язку з *персонажем-людиною*? Тоді це буде інший твір, чи й просто дуб із реальної дійсності. У літературі *художній* нема "якби" письменник написав так-то. Є так, як він написав, і не інакше, і це не механічний зліпок з природи, а мислення-почування "натурою". Справді, в іншому творі, та й не навесні, а

¹ Таке трактування знаходимо, напр., у *Е.Мартінової (Мастацкая дэталі у літаратурным творы. — Мінск, 1977. — С. 14).*

десь серед літа, якийсь інший дуб міг собі мерехтити поряд із кленом, грабом, чим завгодно, не привертаючи особливої уваги, і тоді це була б *художня подробиця*, поряд з іншими. Але щодо поняття "відносна самостійність" *художньої деталі* то її можна трактувати так, як "відносну самостійність" *пейзажу, портрета, інтер'єру, вставного епізоду* та інших *позафабульних чинників композиції*, загалом *художнього світу*. То більше, що *деталь* незрідка і є вирізненням, вияскравленням саме якихось фрагментів чи то *пейзажу*, чи *портрета* і т.п.

Четверте. Потребує, як видається, певної корекції і думка про те, що "поза контекстом художня деталь мертва і цим одрізняється від тропів, які зберігають свою художність навіть тоді, коли є ізольованими" (Мартинова Е. - С17). З одного боку, цим твердженням дослідниця заперечує своє ж трактування відносно самостійності *художньої деталі* як її життєздатності без зв'язку з *персонажами*. І в цьому запереченні є рація... аж до визначення "мертва". Уявімо якийсь викадруваний фрагмент малярського полотна. Його досить цікаво розглядати, досліджувати у його мікрокосмі, не забуваючи при цьому і про той макрокосм, до якого він увиходить. Так само — і з *художньою деталлю*, і з *тропом* літературного твору. Різниця, очевидно, в тому між нею і *тропом*, що *деталь* може творитися і за допомогою нейтральної, *неметафоричної* мови, але саме завдяки загальному *контексту* набуває *метафоричності*, тоді як *троп* — завжди *троп* (звичайно, у певних часових межах, до стирання *переносності*).

Один із прикладів *художньої деталі* білоруська дослідниця знаходить у новелі В.Стефаніка "Діточа пригода". Хлопчик дістає за пазухою в щойно вбитій матері хліб і дає голодній сестричці. Побачивши закривавлений рот дівчинки, гадає, що вбито і її, але потім здогадується: "...то хліб замочився в крові в мамині пазусі".

Деталь, справді, разюча, причому художній ефект незмірно посилюється завдяки показу жахів війни крізь дитяче сприйняття:

"Ану чекай, я буду йти попри потік з тобов та обмию тебе в такі студені воді, то меш ревіти не своїм голосом, а я ще й наб'ю."

Вже си наїла, то лягай коло мами, а я коло тебе, ти всередині, вовк тебе не з'їсть, спи, а я буду ще дивитися на войну, та й грійси коло мене...".

Навзаєм знаходимо у білоруського прозаїка Василя Бикова низку яскравих *художніх деталей* у *повісті* "Знак біди": це і обгоріле дерево як знамення нещастя, що випали на долю хуторян, і бомба, якої вони ніяк не можуть спекатися, і тяжкий для обробітку горб землі, своєрідна Голгофа, хрест якої несе на собі головний герой, типологічно споріднений зі Стефаніковими.

Бачимо, що і в прозових реалістичних творах *художня деталь* здебільшого переростає в *символ*, — і це може навіть не залежати від волі чи творчого задуму автора. Власне, чеховська рушниця саме тоді стає *художньою деталлю*, коли вистрілює. Доти вона була *подробицею інтер'єру*. Камінний хрест, будучи назвою *новели* В.Стефаніка, "вистрілює" лише наприкінці твору:

"Аж як усі зупинилися перед хрестом, що Іван його поклав на горбі, то він трохи прочував і показував старій хрест:
— Видиш, стара, наш хрестик? Там є відбито і твоє намено. Не біси, є і моє, і твоє..."

Досить *реалістична* картина. І водночас що тут *символізує* хрест? Долю, тяжку працю, пам'ять про людей, початок їхньої ностальгії... *Символ* завжди багатозначний.

Автори пізніших *модерних текстів*, удаючись до *реалістичних деталей*, майже не обходяться без їх *символізації*; крім того, послуговуються такими начебто ірреальними поняттями, як "візія", "сон", "марево" тощо. Приміром, *дім на горі* з однойменної повісті Валерія Шевчука можна, звичайно, трактувати і в *реалістичному* ключі, але це буде лише побутова частина "айсберга".

У *текстах* українських прозаїків початку 90-х років нерідко зустрічаємося зі знизеним, *гротесково-пародійним* виписуванням не лише побутових реалій, а й духовних понять, уявлень. *Ідея абсурдності існування* — чи то виболена, чи й награна — пронизує і *художні деталі*, одразу ж перетворюючи їх на своєрідні "негативи". Як, приміром, ніби аж смакування чи розважання такими не вельми естетичними *детальми портрета*, моделями поведінки, як вампіризм ("Вампір" Ю. Андруховича, "Ги-ги-ги" Ю. Винничука). У не вельми світлому, хоч і не зовсім "чорному" гуморі Б. Жоддака досить "убивчо" звучить така *деталь*, як скрипуче ліжко в студентському гуртожитку.

Ліро-епос та *ліро-драма* теж можуть послуговуватися *художньою деталлю*. Наприклад, у "поемі-баладі" (авторське визначення *жанрового різновиду*) Ліни Костенко "Скіфська одіссея" такою *художньою деталлю* стає археологічна знахідка, музейний експонат, зачепившись за яку, багата творча уява вибудовує справжню одісею мандрів та загибелі безіменного грека часів Геродота на теренах нинішньої України. Авторка виявляє чудове знання стародавньої історії та міфології (як Греції, так і Скіфії), заземлюючи її в безлічі *художніх подробиць, освоюючій*, скроплюючи легким гумором:

Не визнають тут Зевса і Паллади. тут
сповідають люди на Дніпрі високий культ
астральної тріади — культ Місяця, культ
Сонця, культ Зорі.

ім їхній бог біди не заподіє. Богинь нема
сварливих і гризких. Бо тут боги — як
втілення надії, а на Олімпі — пристрастей
людських.

Вогонь купальський розвели на вигоні.
Було там крику, сміху і забав. Санадалії
поспалювать не вигідно, то він роззுவся
босий і стрибав.

Крізь той вогонь проводили худобу. І
не стирали попіл з підшов. Хто мав
яку жалобу чи хворобу, Крізь
всеочисне полум'я пройшов.

Дівчата й хлопці греків проводжали.
Богів прихильних грекам побажали,
дали в дорогу різних почастунків,
лящів, тарані і місцевих трунків. Дід
врізав меду забоцень. Бабуні вдягли
на греків по вінку цибулі.

На віддарунок греки всім потрошку -•■ тій
амулетик, тій боспорську брошку. Тій
гребінець із дерева кедрового, тій скарабея
темно-лазурового. Браслет з пружинки.
Пригорщу кулонів із клешнів краба й
кримських халцедонів.

І всі ці коштовності виявляються лиш *подробицями*. Щоправда, —
художніми. З погляду *літературознавчого*, звичайно. А от купальське
вогнище — вже *деталь*. І теж *художня*, чи, білоруським терміном кажу-
чи, *мастацька*. Ліна Костенко майстерно зосередила довкола цієї *деталі*
оповідь про наші дохристиянські вірування та обряди (скіфи тут такі, як
"троянці" в "Енеїді" І.Котляревського; та й деякі переліки *художніх*
подробиць, окремі гумористичні інтонації "поєми-балади" є тонким і
шляхетним продовженням оповідної манери автора "Енеїди"). *Художня*
деталь, як і *подробиця*, оживляють історію, реконструюють міф,
увиразняють психологічні спостереження, етнографічні замальовки тощо.

Очевидно, *художня деталь* може в якихось виявах існувати і в
ліриці, хоча тут вона ще динамічніше переливається в *символ* чи *синек-*
доху. Як у вірші Є.Маланюка "А син питає...":

А син питає: як дійти? Де шлях? І
просить рисувати все те саме:
Тополі, хату, соняшні поля,
Вітряк понад вишневиими садами І
річку, що як стрічка, чи як спів
Пливе в хвилясту далеч...

Усі подані тут *деталі* є ніби фрагментами єдиного полотна —
художньої візії дідизни, ширше — України. Але візії збірної, яка відтво-
рює узагальнений, за всієї нібито конкретики окремих *деталей*, образ.
І та конкретика наповнюється *символічним* змістом.

М.Воробйов "розкручує" навіть, здавалося б, канцелярсько-бю-
рократичну деталь:

СТОЛИК

Мати свій столик завше було моєю мрією. Один
час я відвідував видавництво "Молодь", де такий
столик стояв у коридорі біля вікна.

Ходив щодня, мов на роботу.
Я й справді там працював.
З того часу помінялося багато столиків
від Головопшти до Гідропарку.
Втриматись надовго я так ніде і не зумів.
останнім моїм столиком був парапет біля
водограю
в парку навпроти консерваторії.
В його диханні ловив я мінливі тони всіх речей,
що думав про них.
Від того часу світ поглибинів,
і я усе частіше навідоюся до дерев.

Незбутня мрія про робоче місце дає *ліричному героєві* нові ракурси погляду на звичні речі й зрештою приводить його до сповідання філософії Сковороди. А ця мовби суто *інтер'ерна деталь* — столик, поступово "глибиніючи", стає *настрєво-психологічною*, подрібнюється на багато непристосованих для творчого всамітнення "столиків", які опредмечують пошуки митцем своєї "екологічної ніші" в *урбаністично-му пейзажі*. Зрештою, навіть водограй, виокремлений із цього *пейзажу*, мабуть, саме завдяки своїй незастиглоті, близькій до природної, не стає такою нішею, хоч і поглиблює пошуки справжньої природи речей. У тому числі — й первинної природи "столика" — дерев.

Так *художня деталь* завдяки своїй плинності перетікає у *символ* і навіть *мотив* (згадаймо розглянутий нами раніше *мотив дерев* у творчості українських поетів). Немає неперехідних меж, вододілів як у світі природи, так і в світі мистецькому.

Розмаїття *художніх деталей* та їх функцій є практично невичерпним, тож і розгляд їх можна продовжувати з аналізом кожного конкретного *тексту*. У *творах* менших форм *деталь* більше виділяється, незрідка виступаючи *ключовим образом*; у ширших, панорамніших полотнах вона менше впадає в око, хоч теж відіграє вагому роль. *Художня деталь* конкретного твору, як і *мотив*, не потребує дальшої "деталізації", подрібнення на складники, хоч це й не означає, що, будучи "вікадруваною" з полотна, поза його загальним звучанням, вона не може стати об'єктом мікроаналізу. Скажімо, — на *інтер-текстуальному* чи *мовному* рівнях. Але притому маючи на оці її вписаність у ширший *художній світ*.

Певною аналогією можуть бути відомі рядки Євгена Винокурова: "Мир разложил на части Пикассо...//Слеза стекает.// Разложи! Попробуй!" Можна, справді, розікласти, але то будуть лише хімічні компоненти. Тоді як не вони, і не тільки фізіологічні, і не лише психологічні, і навіть не всі разом, становлять суть цієї *художньої деталі*, цієї крапельночки, в якій відбивається світ.

Про *голос автора, голоси персонажів, оповідача, ліричного героя* та ін. вже йшлося при розгляді своєрідності художнього образу загалом та літературних родів зокрема. Тут лиш додамо, що всі ці елементи є *складниками композиції* художнього твору, його *структури*. Залежно від *роду і жанру*, в кожному конкретному випадку, якогось із *голосів* може й не бути, інші — лиш означені; часом навіть (скажімо, в *інтимній ліриці*) *автор* нібито відсутній, передаючи повноваження *ліричним персонажам*; часом, як уже говорилося, твір може компонуватися за принципами *монтажу, колажу, кліпа, візи, сну, фантасмагорії* тощо; іноді *текст* може справляти враження хаотичності, невпорядкованості, але якщо цим досягається художній ефект (бодай навіть деструктивний, спрямований на руйнування стереотипів), то й така, сказати б, *антикомпозиційна композиція* виявляє свою формотвірну доцільність.

Протягом усієї розмови про *композицію* ми широко ілюстрували її *віршованими ліричними творами*, компенсуючи цим більшу увагу авторів попередніх підручників до *епічної та драматичної прози*. Специфічні особливості компонування *віршованих текстів* докладно розглянемо в третій частині цього розділу.

Насамкінець зупинимось на такому відомому з давнини варіанті організації художнього *тексту* загалом, як **обрамлення**. Дехто називає його *композиційним засобом, позасюжетним елементом* твору (В.Лесин), дехто — *обрамленням сюжету* (В.Халізов), дехто навіть "літературним жанром" (ЛС-Д). Наводяться хрестоматійні приклади — санскритська "Велика сповідь" Гунадх'ї, "Панчатантра", "Книга Синдбада", "Тисяча і одна ніч", "Декамерон" Дж.Бокаччо та ін. Але вони повною мірою не відповідають жодному визначенню.

Суть такої організації *тексту* цілком ясна: об'єднання однією *рамкою* кількох (від двох до безлічі) *сюжетів*, як споріднених між собою, так і цілком розрізнених. Тож видається недоцільним ні категорично стверджувати, що *обрамлення* є *позасюжетним елементом твору* (бо *твір* включає в себе й *сюжет* *обрамлення*), ні вживати недовершене визначення *обрамлення сюжету*, не додаючи при цьому, яке ж воно — *композиційне* чи *сюжетне*.

На наш погляд, взаємпроникненню *змісту і форми* найбільш відповідатиме формулювання, яке може видатися суто компромісним, — **сюжетно-композиційне обрамлення**. Справді,

зовнішній, "об'єднавчий" сюжет стає у таких структурах композиційним засобом і навпаки, композиція твору включає в себе всі сюжети — і основні (якщо такі є насправді), й другорядні чи допоміжні. Отже, таке визначення є універсальнішим, підходим до розмаїтих варіантів **обрамлення** (скорочений варіант запропонованого терміна).

Приклади зустрічаються найрізноманітніші. Своєрідним варіантом *обрамлення* можна вважати й *кільцеву композицію* ліричних творів. Так, багатозначність *ліричних мотивів* та їх можливих прочитань (весняне пробудження, юні пориви духу і плоті, радість і смуток відчуття світової гармонії тощо) постають в *обрамленні* перших і останніх рядків відомого вірша П.Тичини: "Не дивися так привітно, // Яблуновоцвітно. <...> Що скажу їм? — Все помітно: // Яблуновоцвітно".

Спільною *рамкою* — вступною *передмовою* — об'єднано *цикл оповідань* Дмитра Марковича "З давно минулого (Спогади судового слідчого)". Це детективні *сюжети* зі слідчої практики, що робить *оповідання* близькими до *нарисів*.

На роль *обрамлених сюжетів* чи, принаймні, перехідних до них форм іноді претендують і *вставні епізоди, новели, сцени* тощо, набуваючи досить вагомого й ніби аж самостійного значення, як у розглянутому творі Н.Бічуї "Біла віла". Уже згадувана (див. с 96, 186) *вставна легенда* про манкуртів у романі Ч.Айтматова "І понад вік триває день", ставши ідейним осердям *твору*, остаточно "спрацьовує" і в його *обрамленні*. Річ у тім, що через увесь *роман* проходить і напівфантастична *сюжетна лінія*: земляни одержують сигнали братів по розуму, які стоять на значно вищому щаблі науково-технічного розвитку і пропонують співробітництво. Після неодноразових консультацій та переговорів між американською і радянською сторонами вирішено заблокувати доступ інформації до землян, оскільки це може призвести до непередбачуваних наслідків. Далі одночасно з двох боків злітають у космос серії ракет і "обмотують" навколо Землі захисне кільце, яке відгороджує її від нібито небажаних контактів. І це обмотування у *підтексті* нагадує процедуру позбавлення полонених пам'яті й перетворення їх на манкуртів. Земля — космічний манкурт, яка забуває своє минуле і не бажає знати майбутнього, а отже — й позбавлена його. Цей висновок "напрошується" саме завдяки *сюжетно-композиційному оформленню* та його *символізації*. Не даремно ж саме космічній лінії так перепало від офіційної критики як "нежиттєвій", "надуманій", "умоглядній" тощо. Але недаремно саме вона спричинилася до широкого світового розголосу *твору*.

Отаким *обрамленням* і завершуємо нашу розмову про *фабулу, мотив, сюжет, композицію*.

Частина II

ХУДОЖНЯ МОВА

Усе, про що досі йшлося, вибудовується, народжується на світ завдяки *слову, мові*. Слово ніби унаочнює єдність видимого й невидимого, матеріального й ідеального: через фізичний звук та писемний (друкований) знак воно об'єктивує суб'єктивне, матеріалізує думку й почуття, осягає і витворює світ, наділяючи його приступними людині, рухомими у часі та просторі змістом і сенсом. І водночас — формує людину, зокрема її естетичні спромоги, інтелектуально-емоційні обшири.

Підходячи тепер до *мови* з боку її функціонування як *художньої форми*, маємо водночас пам'ятати, що з боку *лінгвістичного мови* також є своєрідною *формозмістовою єдністю*, завдяки чому й надається до покомпонентного аналізу.

Філологи розрізняють **мову** як загальнонаціональний **запас** слів та принципів їх поєднання, за допомогою яких люди можуть спілкуватися між собою, і **мову** як безпосередній **процес** цього спілкування, висловлення думок і почуттів (*мовлення*).

Цю опозицію спостеріг і ввів у науковий обіг швейцарський *мовознавець* Фердинанд де Соссюр (1857—1913)¹. У німецькій мові (Ф.де Соссюр навчався в Ляйпцігському та Берлінському університетах) цим поняттям відповідали слова *die Sprache/die Rede* (*Sprechen, Sprachgebrauch*); у французькій — *langue/parole* (*discours*); в англійській — *language/speech* (*discourse*).

У росіян, як і в німців, теж знайшлося двоє питомих слів (*язык/речь*), хоча не всі російські вчені дотримуються цієї опозиції: досі зустрічається паралельне вживання термінів "язык художественной литературы" і "художественная речь", "языковой" і "речевой" стосовно одних і тих самих понять.

Українське слово *мова* звіддавен, завдяки своїй *полісемії*, вживалося в обох цих значеннях, а також і в інших (*манера* промовляти, *стиль* тощо). Згадаймо примовку: "По цій мові

¹ Він також уперше чітко сформулював опозиції *синхронії/діахронії*, *елемента/структури*, *індивідуального/соціального*.

—бувайте здорові"; або у Тичини: "Говори, говори, моя мила:/ / Твоя мова — співучий струмок". Ясно, що в обох наведених прикладах мається на увазі не *запас* слів, а саме *промовляння, мова в дії*, в напруженні енергії. Тобто, саме ті якості *мови*, з огляду на які В.Гумбольдт, а за ним і О.Потебня, визначили й *поетичне мистецтво* як *energeia*, що дало змогу сприймати його в термінах кінетики, руху.

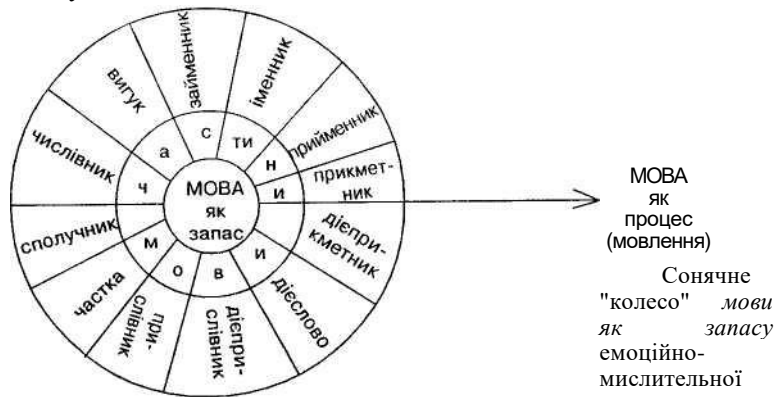
Наші *мовознавці* на означення другої, рухомої якості *мови* ввели термін *мовлення*, як відповідник російського *речь* або німецького *die Rede*. Термін цей звучить трохи штучно. Принаймні — не як "співучий струмок".

Останнім часом активно впроваджується поняття *дискурсу*. Ось його стисле тлумачення: "Дискурс {лат. *discursus* — *міркування*, фр. *discours* — *промова, виступ*} — сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики, розглядаються у взаємних зв'язках з цією проблематикою а також<...> між собою. <...> Французька школа Д[искурсу] (Е.Бенвеністе та його послідовники) виділяє в ньому два основні аспекти: висловлювальний і висловлюваний; перший стосується того акту висловлювання чогось (мовлення, записування), який відбувається тут і зараз, а другий — того, про який мовиться, чи певної фабули або історії (*ge'cit*), що презентується як безособова, відносно самостійна, зі своїми елементами цілісність. <...> Теорія Д[искурсу] визнає різні його типи: політичний, правничий, філософський, художньо-літературний, поточний та ін. У межах окремих Д[искурсів] іноді вирізняють так звані архетексти, або конституативні Д[искурси], які окреслюють і визначають Д[искурси] похідні і вторинні. Таким архетекстом у сфері теологічних і катехічних Д[искурсів] для християн є Біблія, філософів — діалоги Платона, в українській літературі — твори Т.Шевченка та І.Франка. Теорія Д[искурсу], як правило, керується переконанням, що, незважаючи на їх різновиди, велику кількість типів, відмін Д[искурсів], у них діють спільні засади і правила, які визначають історичні способи взаєморозуміння людей між собою та їх пізнавальні можливості. Вона також зауважує взаємопроникнення Д[искурсів] літературного, наукового і філософського» (ЛС-Д. - С.201-202)

Як бачимо, в найзагальнішому розумінні поняття *дискурсу* суголосне з поняттям *мови* та її опозицій. *Висловлюваний* аспект *дискурсу* (*ge'cit*) витворює *мовний запас* у певній

галузі, сфері, проблематиці, "поле цитації" (Р.Барт). Аби не перетворитися на "словникові холоди", цей *запас* потребує постійної *актуалізації*, використання його потенційної енергії, що й відбувається у *висловлювальному* аспекті *дискурсу* — *мовленні* "тут і зараз".

Бінарну опозицію в мові *запасу/процесу, спокою/руху, потенціальної/кінетичної енергії* графічно можна конкретизувати у вигляді схеми:

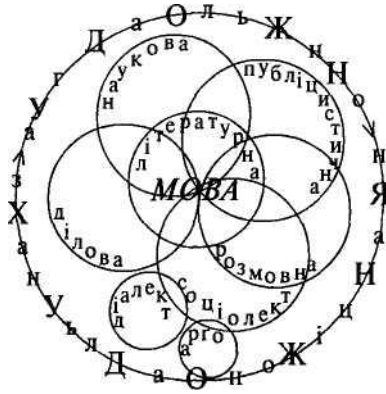


“Кропивнеє колесо”

енергії, рухаючись, віддає її у вигляді *мовлення, речення*; зрештою — конкретного *речення*, де *іменник* стає *підметом, додатком* чи *обставиною*; *дієслово* — *присудком*; *прикметник* — *означенням* і т.д. Як-от і в наведеному прикладі з *фольклорної веснянки*, де в *земних образах* осягається джерело космічної енергії — сонце.

Визнаючи необхідність розмежування понять *мова* і *мовлення*, все ж намагатимуся вживати другий термін якомога рідше. І то не тільки через суто смакове неприйняття, а з кількох принципових міркувань. Поняття *мови* об'ємніше від будь-яких опозицій, хоч і не виключає *структурного* підходу. У сусідів по два терміни -добре. Прислухались, осмислили — і виходимо з питоми єдиного. Його *полісемія* — підказка самої *мови* для повернення від *аналізу* до *синтезу*. Недарма ж і поняття *дискурсу* з'явилося на підставі тверджень про недостатність *аналізу мови як системи*. Справді, *аналіз* — то лише розщеплення й полюсування — але не самої *мови*, а наших *знань* про неї.

Загальну модель мовної *єдності/розмаїтості* можна знову ж таки уявити у вигляді кулі, в межах якої певною мірою взаємонакладаються різні *типи мовного функціонування*:



Неважко помітити, що виділені *типи мовлення* (їх ще називають *функціональними стилями*) багато в чому охоплюють і названі раніше *типи дискурсу*: політичний, правничий, філософський — майже перекриваються поняттями ділової, публіцистичної та наукової мови; поточний — розмовної; художньо-літературний — художньої.

Мова охоплює все досі озвучене й означене *словом* інформаційне, емоційне, комунікативне, естетичне, духовне багатство. Вона конкретизується в **загальнонаціональній мові**, що перебуває на кожен даний момент як у стані відносного спокою, стабільності свого основного функціонального корпусу, так і в постійному русі, *старінні/омолодженні*, затемненні неактуального змісту і проясненні актуального. У цій найширшій сфері й пульсують, почасти взаємопроникаючи, локальніші *типи мови* (або ж *функціональні стилі, види мовлення, дискурси*).

Розмовна мова — та, якою послуговуємося щодня в найрізноманітніших ситуаціях. Але залежно від цих ситуацій вона набуває то більш побутового чи навіть *діалектного*, то більш *літературного* чи професійного характеру. Тобто, це коло ніби пульсує в межах найширшого кола *загальнонаціональної мови*, будучи відкритим для взаємообмінів з іншими більш-менш окресленими (у кожному разі •-> не остаточно) мовними утвореннями.

Наукова мова послуговується насамперед системою понять кожної конкретної *науки*, хоч, як бачимо на прикладі *літературознавства*, тут не обходиться без термінологічних запозичень з інших *наук* чи вживання *художніх образів, розмовних зворотів* тощо.

Свою чергою, представники *природничих наук* іноді теж вдаються до *образної мови*. Так, прагнучи дохідливо розповісти про об'єкт своїх досліджень, відомий генетик М.Дубинін порівнює біологічну клітину з державою, ядро — зі столицею, цитоплазму — з провінцією. Уряд у столиці — хромосоми; вони ніби нитки, на які нанизані "намисти-ни". Це — гени, "члени уряду", що контролюють підвладні їм процеси.

Наукова мова теж може існувати як у *писемній*, так і в *усній, пасивній і активній, синхронній і діяхронній* іпостасях.

Те ж саме можна сказати і про **мову діалектну**, до якої останнім часом відносять не лише *територіальні говірки* та їх різноманітні вияви, а й так звані **соціолекти**, себто мовні особливості певних соціальних груп, верств; і про мову юридичних та канцелярських документів, різноманітної офіційно-ділової писемності (*ділова мова*), і про *ораторсько-публіцистичну мову*, а також *сленг, арго*, які так чи інакше співіснують у межах *загальнонаціональної мови*.

Літературна мова складається на відносно високому рівні культурного розвитку нації, вбираючи в себе все найбільш відстояне, відшліфоване з усіх названих *типів мови*, за винятком *діалектних і просторічних* елементів. *Літературна мова* — це мова *літератури* загалом, а не лише *художньої*, а також *преси, радіо, телебачення, школи* тощо; вона — одне з основних надбань *загальнонаціональної культури*.

В основу *української літературної мови*, як відомо, покладено мовні особливості центральних областей України (Полтавської, Київської, Черкаської). Крім того, після злуки із Західною Україною, а нині — і з культурно-мовним набутком української діаспори, відбуваються певні зрушення, шліфування, зміщення, які дають і даватимуть нові імпульси до *розбудови літературної мови*.

Цікаві взаємонакладання та взаємоперетікання відбуваються між мовою *літературною і художньою*. Перша є нормативною, стилістично стриманою (хоч і не завжди нейтральною), з відносно сталими (хоча й історично змінними) правилами *граматики, синтаксису* тощо. Друга, тобто, **художня мова** — це певним чином організована й естетично "заряджена", стилістично своєрідна, безпосередньо сприйнятна сторона *художньої форми* в її, як не раз повторюємо, нерозривному зв'язку зі *змістом*. Окрім візуального функціонування в *друкованих текстах*, вона може звучати в *усному виконанні*, в засобах масової інформації, на сценах театрів, у кіно і т.д. *Художня мова*, на відміну від *літературної*, не визнає заборон. Вона залучає до тексту, залежно від потреби, і *вульгарну та просторічну лексику*, і "неправильну", невідповідну *граматику*, і загалом будь-що, що є в *загальнонаціональній мові*, ба навіть те, чого в ній ще нема, але вводиться, створюється саме завдяки кожному конкретному *літературно-художньому*

факту. Отже, сфера художньої мови кожного конкретного літературного тексту є вужчою за сферу загальнонаціональної мови, але в сукупності цих текстів зростає тенденція до виходу за межі останньої, не кажучи вже про значно вужчу сферу мови літературної, яка, проте, є ядром і мови загальнонаціональної, і мови художньої.

Наведена модель мовної єдності/розмаїтості охоплює, звичайно ж, не всі явища існування, функціонування, творення мови; крім того, її теж краще уявляти у вигляді сфери, кулі, що постійно пульсує, взаємодіє зі сферами інших національних мов, вибухає власними протуберанціями неологізмів, або й завмирає, мертвіє (як латина), стає поживним ґрунтом для іншого, специфічного проростання (у вигляді термінології, простих запозичень тощо).

Бачимо, що художня мова, як і загальнонаціональна, обіймає найширшу сферу мовного побутування і творення. Але, на відміну від загальнонаціональної, художня мова існує тільки у вигляді живого організму художнього тексту. Досі між ученими точаться суперечки, чи є художня мова явищем особливим, чи, навпаки, тим самим, що й мова загалом. Наведена модель є водночас і спробою об'єднати ці полюси спільною "кулею". Звичайно ж, художня мова є чимось особливим. І ця особливість полягає насамперед в її естетичній зарядженості, художній енергетиці, яка твориться багатьма чинниками й може випромінюватись і метафорично наслідком, і зовні простим, ніби аж нейтральним текстом. Відповідно й художня мова (підходячи з другого "полюсу") є тією ж самою, що й загальнонаціональна, але підпорядкованою творенню саме отієї естетичної зарядженості. В інших типах мови використання естетичної функції не є неодмінним.

Художня мова, сформувавши літературну, цим не обмежується, а в міру естетичної потреби залучає всі інші функціональні стилі, хоча, з другого боку, саме естетична її природа диктує і певні обмеження, історично змінні, але такі, що мають своїм осердям ядро літературної мови.

Естетична зарядженість художнього тексту витворює "силове поле", в якому "намагнічуються" навіть стилістично нейтральні, документальні чи будь-які інші елементи. Це "намагнічування" відбувається завдяки широкому образному звучанню твору, підтексту, практично невичерпним асоціативним зв'язкам тощо.

Необхідно розрізняти *образність* у такому широкому розумінні (як "візитну картку" художньої літератури, на відміну від "понятійності" науки) і *образність* у вузькому сенсі (як переносне слововживання). Саме в цьому вузькому аспекті побутує вираз: "образно (фігурально) кажучи (висловлюючись)...". Саме цей, вузький аспект — *стилістичні фігури і тропи* — чи не найпершим впадає в очі при розгляді своєрідності художнього тексту.

Проте, як уже зазначалося, художнім, себто образним у широкому розумінні, може бути й текст, позбавлений образності у вузькому сенсі (яскравих метафор, епітетів, порівнянь тощо). У цьому разі естетично значущий ефект постає тоді, коли попередня стилістика того ж автора будувалась на активному послуговуванні засобами, від яких він у даний момент відмовляється.

Поет густометафоричної манери письма Василь Герасим'юк:

Я написав стільки віршів
про твої руки, плечі,
волосся, очі, що тепер не
знаю, якими вони були...

Я пам'ятаю, як ти усміхалась,
про що ми розмовляли,
які переглянули кінофільми...

Я згадую, як ти засинала,
як прокидалась —
і мені перехоплює подих...

А все інше — вірші.

Тут свідомо відмова автора від попередніх і здевальвованих у власних очах поетизмів якраз і творить образний світ вірша, де по-новому постають ліричні суб'єкти. Завважмо й свідомий чи мимовільний перегук із П.Верденом: "А решта все - література" ("Поетичне мистецтво", переклад Г.Кочура).

Вживання слів у *прямому, непереносному, {безобразному* у вузькому сенсі) значенні називають **номінативним** (потен — *ім'я, назва*), іноді — **автохтонним** (сстох&ов — *місцевий, корінний*; здебільшого маються на увазі місцеві організми, гірські породи, населення тощо).

Виходячи з теорії О. Потебні про первинну образність слова, слід сказати, що *номінативним, безобразним* певний корпус лексики може бути лише на тому чи тому синхронному

зрізі, за умови затемнення чи забуття попереднього *образного, етимологічного* коріння. Але коли перед нами *художній текст*, то навіть такі, здавалось би, суто *номінативні означення*, як у наведеному *верлібрі* — "плечі", "очі", "волосся", "вірші", "усміхалась", "розмовляли", "прокидалась" — дістають *контекстуальний естетичний заряд*, пов'язаний зі спогадом про, напевне, втрачене кохання і неможливістю ввібгати в слова, у матеріалізовані *знаки*, у *вірші* всю гаму почуттів.

А тим часом *мова*, насамперед *художня*, вдається до нових і нових зусиль ословити, передати невимовне, поділитися з іншими солодкою мукою осягнення світу, себе, інших... І підґрунтям таких зусиль слугують *прямі, непереносні, номінативні, автохтонні, детонативні значення слів*. Така велика кількість термінів на означення, зрештою, одного й того самого явища пояснюється намаганням науковців цілковито абстрагуватись од "внутрішньої форми" слів (прямий — *рівний*; переносний — *носити*; *denotatus* — *позначений, визначений* і т.д.), залишивши тільки "зовнішню форму" і вклавши у неї специфічно *науковий* зміст. А також, як і завжди, — різними каналами *інішомовних запозичень*.

Лінгвісти виділяють у більшості національних мов дві категорії слів — *самостійні й допоміжні*. До перших належать усі *іменники, прикметники, дієслова, прислівники, дієприслівники*. До других — *прийменники, сполучники, частки*. Серед перших, тих, що *називають*, найбільше *номінативних*. Їх у національній мові налічується близько двохсот тисяч.

Тут є **власні імена** — богів (*теоніми*), людей (*антропоніми*), місцевості (*топоніми*), планет, зірок і сузір'їв (напрошується *астронім*, але цей термін уже вживають на позначення прізвища автора зірочкою чи ще якимось друкарським знаком, як вид *псевдоніма**; тож для космічних імен хай буде *космонім*). Своєю чергою, *антропоніми* бувають *іменами, прізвищами, по батькові*, між якими, особливо в дописемні часи, також не було непрохідних меж. Скажімо, *прізвище* Гнатишин спершу було *матронімом* (найменуванням хлопчика по матері), а її ім'я — *андронімом* (по чоловікові), тоді як справжнє поступово забувалося. Ще одним видом *антропоніма* можна вважати *партонім* — називання дитини по батькові, що теж у багатьох випадках давало прізвища: *Устименко*,

* Ще одним видом *псевдоніма* є *криптонім* — позначення прізвища автора кількома літерами: *С.мй, М.К. та ін.*

Федорів; а також за батьковою *професією, посадою, прізвиськом* тощо: Шевченко, Осадчук, Пузач.

Походження *імен і прізвищ* — окрема й цікава тема, їй присвячено чимало спеціальних досліджень. А тут важливо наголосити, що *власні імена* постають на основі загальних закономірностей розвитку *мови: первісної образності та поступового її затуманення і вживання слова уже в специфічному значенні. У художній літературі антропоніми можуть бути нейтральними і промовистими.*

Останні — здебільшого у *драматургії* — п'єсах, наприклад, Квітки, Гоголя, Карпенка-Карого та ін. Причому якщо раніше *промовисті* прізвища добиралися здебільшого за принципом відповідності до характеру чи якихось прикмет персонажа (Осип Калитка — панок із комедії Г.Цеглинського "Торгівля жемчугами"; Віник — антрепренер, Жук — комік, Бездомний — драматичний артист, Чижик — капельмейстер з водевілю П.Саксаганського "Шантрапа" та багато інших), то у деяких творах новітньої літератури додатковий художній ефект досягається за принципом *контрасту* чи *парадоксу* між прізвиськом і справжніми якостями персонажа (у драматичній поемі І.Драча "Зоря і смерть Пабло Неруди" — три "літературознавці-практиканти": Ромео I — "слідчий з твердими губами, чорний, жорстокий віртуоз"; Ромео II — "слідчий з м'якими губами, солодкий, улесливий, підлий"; Ромео III — "слідчий з веселим присвистом, який може не пройти практику"). Втім, традиція таких *парадоксально-промовистих* найменувань сягає і в глибини віків, зокрема у літературах Сходу.

Різновидами *топонімів* можна вважати *ороніми* (назви гір і кряжів) та *гідроніми* (назви рік). Ці *власні імена* також широко використовуються в художній літературі, стаючи ознаками рідного краю, його природи, уособленням патріотичних почуттів, *символами* "малої" та великої батьківщини, невпинності часоплину (ріки) й застиглості віків (гори) тощо.

Екологічною тривоною перейнято цикл віршів М.Вінграновського "Голубі сестри людей", присвячений нашим "рікам невеликим" — Пслу, Ворсклі, Сулі, Тетереву, Росі:

Сюди, на Рось, не ближче і не далі,
На серця центр у плинучих літах...
Мені і досі тут любов моя в печалі
І карі очі в золотих сльозах.

Минає все у плині дорогому...
Під синіми вітрилами ночей
Вона тече старому і малому,
На все життя єдина Рось тече.

Символізуються й інші пам'ятні в історії *топоніми*. Холодний Яр у Т.Шевченка переростає в *символ* народного гніву і повстання. "Таврія" і "Перекоп" в О.Гончара, "Волинь" в У.Самчука і т.д.

І все ж таки *власні імена* становлять незначну частку словникового запасу. В переважній більшості існують і вжива-

ються **загальні імена** — назви предметів, явищ, станів тощо. Через ці загальні назви ніби закріплюються родові, присутні властивості та ознаки речей, процесів, моменти наближення до істини. Хоч первісні *слова-образи* й були здебільшого випадковими, далі, в процесі *комунікативної, пізнавальної, моделюючої, естетичної* слово- та мовотворчості, відбувається вивіряння на життєздатність, наступне *асоціативне* нарощування зв'язків з іншими *словами-образами* тощо. Між загальними *властивостями* явищ і їх *назвами* встановлюються *асоціативні зв'язки* (*асоціація* буквально — "об'єднання"). Ці зв'язки змалку вкорінюються в пам'ять, допомагаючи опанувати *мову*, і тому згодом, при читанні чи вимовлянні певних *слів*, у нас постають загальні *уявлення* про відповідні предмети, явища або ж *поняття* про них.

Поняття витворюються переважно у *філософському, науковому, юридичному* і т.п. типах мислення, де завдяки абстрагуванню від *індивідуального слова* набувають узагальненого, не пов'язаного з речовою основою, *абстрактного значення*. *Уявлення* ж спираються насамперед на *номінативно-зображувальне значення слів*, оскільки *художнє мислення-відчуття* не відволікається від *окремого* і саме через нього приходить до *узагальнених уявлень*, до *образу*. Під час творчого акту письменникові з'являються попередні *враження, уявлення*, закріплені *назвами, іменами* предметів, процесів. І *слова з лексика (запасу) національної мови* набувають у *художньому тексті* того чи іншого *семантичного* навантаження. Як ми вже бачили, вони можуть бути цілком *нейтральними*, позбавленими *власне мовної* емоційної виразності, але переходячи в *мову художню*, набувають *естетичної зарядженості*. І коли це є можливим навіть у *ліриці* з її суб'єктивністю і недотриманням "нейтралітету", то в зовні об'єктивованому *епосі* частка *номінативної зображувальності* зростає, особливо в *оповідних фрагментах, описових сценах*. Але й тут, як було показано на прикладах *пейзажів, портретів, художніх деталей, вірша В.Герасим'юка*, ця *номінативність* кожного окремого *слова, фрази, речення, уривка* включається в загальну *образну систему* твору.

Етимологічне коріння експресії слова

І все ж навіть у *номінативній лексиці* при ближчому розгляді виявляємо апеляцію до затемненого, але не до решти забутого, на якомусь атавістичному рівні збереженого коріння первісної *образності*. Певну *семантичну змістовність* несуть і *корені*, і *префікси* та *суфікси*, і *закінчення* слів. Адже багато які з них колись були самостійними *словами*. Тож, потрапляючи в *образний контекст*, вони здатні ніби відмолоджуватися, реставруватися, брати на себе активну *виражальну* місію. Тим паче, що в цьому їм допомагають письменники, особливо поети. "Суть поезії, — стверджував Поль Елюар, — повернути людським словам їх первісне, тобто найчистіше і найвагоміше значення".

Стародавній і нині непродуктивний префікс су-. Здавалося б, що в ньому цікавого чи естетично значущого? Або корінь вид. Вживається значно частіше, але без особливої експресії, до того ж увиходить до низки термінологічних утворень. Та ось Ліні Костенко зустрічається давнє ім'я — *топонім* Сувид, збережений у назві села. І вона вибудовує власний міф, естетична енергія якого викресується завдяки допитливому видивлянню в реліктах сучасності джерел минулого:

Я забуваю сумніви і сум.

Я воду п'ю у Сувиді з криниці.

В країні сосен, сувидських красунь,
зі мною грають в піжмурки суниці.

Тут Сувид скрізь. Він ходить по росі.
Учора він прикинувся сосною. То
коней напуває у Десні, а то, як грім,
гуркоче за Десною.

І хто він — Сувид?

Може, бог лісів,

що десь пішов у нетрі й буреломи? Він,
може, чує луни голосів і хоче теж
вгадати собі, хто ми?

Здригнувся лось. Регоче браконьєр.

— Який там Сувид? — каже. — Все нормально.

Він міф, Він мох. Він сутінь цих озер.

Його ніде на світі вже немає.

Неправда, є! Бо хто на небесах на
дош поверне місяця рогами? Хто
після тебе пройде по лісах, вогонь
притопче босими ногами?

Не може бути, щоб його — ніде.
Без нього людям суєтно і сумно.
І я гукаю: — Су-ви-де!..
—... ви де? — Ви де?..
Ви де?.. — відгукується Сувид.

Вірш "Сувид" процитовано майже повністю — і як зразок єдності ліричної *оповіді* з одухотвореним "дайбозьким"* *пейзажем* та імпресіоністським *портретом-візією*; і як взірць втілення *художньої ідеї* за допомогою, зокрема, "реставраторського" вглиблення в *етимологічну "сутінь"* пригаслої *першообразності*, розгортання власного міфа.

Авторка, як і її *лірична героїня*, не мала, звичайно, на меті вдаватися до суто наукових *етимологічних, морфологічних, фольклористичних* чи будь-яких інших розвідок; її міф є поетичним синтезом знання та інтуїції, думки й почуття, *слова і образу*. Тож і не дивно, що підкреслене нами звукосполучення су належать не до якоїсь однієї морфеми. Найчастіше це все ж таки префікс (у словах Су-вид, су-темна, су-мніви, су-видських, су-ниці, су-тінь); але є вони, ці звуки, і складниками інших коренів (сум, сумно, сунуть) чи утвореннями на суміжжі кореня та суфікса (крас-унь). Понад те, розширюючи *асоціативне поле* за допомогою таких *фонічних ефектів*, як *алітерація* на с, *асонанс* на у тощо**, *авторка* спонукає нас зануритися в звуки й відлуння давнини ще глибше, не ігноруючи, але й не фетишизуючи суто атомарний *морфологічний* підхід до слова. І справді, чом не припустити, що й в отому свистячому, шиплячому с, і в протяжному, завиваючому у — фонетичні витoki праслов'янського імені Сувид?

Художня мова починається не тільки на рівні слова чи, глибше, морфеми, а й на рівні фонему, звуку.

"І хто він, — Сувид?" — це запитання розбудило й нашу фантазію, читацьку співтворчість. Чому його так названо?

Префікс су- зберігає значення *парності*, спорідненості (су-путник) і навпаки — *половинчастості* (су-тінки, су-глинок). А тепер згадаймо ім'я іншого божества — Світо-вид. Кумир із чотирма обличчями на чотири сторони світу. А може, Су-вид — це дво-вид: на півголови — одне облич-

* Цей термін як назву дохристиянських вірувань (від Даждьбог — Дажбог — Дайбог) вживають деякі українські етнологи (напр., Василь Скуратівський). Воно б і справді не завадило, з поваги до віри наших предків, "видибати" нейтральніше слово, ніж ті, якими їх "охрестили" агресивні проповідники любові до ближнього.

** Докладніше про фоніку та її види — далі (с.301-316).

чя, а в протилежний бік — інше? І тоді це близнюк одного з найдавніших римських богів, дволикого Януса? Отого, що спочатку був богом світла і сонця, відчиняв уранці небесну браму й випускав на землю день, а ввечері її зачиняв, згодом став богом входів і виходів, початку і кінця; його трактували і як світ, первісний хаос, звідки постав упорядкований космос, а він сам перетворився на бога, що стежить за порядком. Перед кожним важливим починанням просили його допомоги; одне його обличчя вважали зверненням у минуле, друге — в майбутнє (одне з них могло бути молодим, друге — старим). А в сучасному розумінні вираз "дволикий Янус" означає "лицемірна людина".

Він обов'язково мав бути і в нас: Світовид указував просторові координати, Сувид — часові; і те, й те є у знаковій системі "Збруцького ідола"! Версію треба перевіряти, але це вже інша тема, тоді як наразі йдеться про художню плодотворність подивованого мистецького вслухання в глибини часопростору, загуслі в бурштині *слова*.

За умови творчого підходу і *суфікси* — пестливі, лайливі, навіть нейтральні, — незважаючи на їх завживаність ще на стадії фольклору, здатні вивільняти експресивну енергію.

Самостійно опрацюйте з цього погляду вірш І. Драча "Бабусенція".

Нерідко в такому розкритті ресурсів *слова* автори вдаються до засобу *поетичної етимологізації*, яку можна було б назвати й ширше — **художньою етимологізацією**, а скорочено — просто *етимологізацією*. Суть цього засобу полягає у вишукуванні звукових подібностей *різокорених слів та словосполук* з метою творення нового образного контексту.

Знову Ліна Костенко:

Тиран, полководець, державний корсар —
ім'я твоє грізне — Тиглатпаласар!

Тигряче, гаряче, як тигель, як жар — ти
грати, їй грош, Иглапаласар!

Ти _грім, ти гробниця, ігори, ти _град, ти
гордість, ти море, ти. Тигр і Євфрат!

Ти цар вавілонський, полин і полон!

Диви, розвалився і цей Вавілон.

Ім'я біблійного тирана *етимологізується* на всі лади, причому ця *художня етимологізація* споріднена з так званою *народною етимологією*,

Про символіку цієї архітектурної знахідки див.: Пушик С. Архітектура "Слова"//Рад. літературознавство. — 1988. — №9. — С.30.

тобто *псевдоетимологізацією* (коли незрозумілі слова пояснюють, чимось уподібнюючи їх до зрозумілих). У наведеному вірші його, сказати б, "тигрогиркальна" *етимологізація* триває до двох останніх, окремо виділених рядків, де їй протиставлено плавноплинну звукову гаму, що ніби інструментує ідею авторського подиву-полегші, якою таки вивершуються ця *художня* "вавілонська вежа", незважаючи на змішання мов. А тричі повторене *вавілонський, пошт, Вавілон* у своїй "художньоетимологічній" глибині заховає й ідею повернення з новітнього Вавілона — до материнського дона.

У Світлани Йовенко:

— Твоє ім'я від світла чи від дані?

Свішино, Ланочко. твоя печаль страшна!

(*"Елегія"*)

Це — спроба затримати спогад про колишню ніжність коханого, його свідомо окрасивлене голублення імені, в яке він вкладає і справжнє світло, і лагідний обман юної "лані".

Порівняймо з прикладами **"народної етимології"** (а краще — *псевдоетимологізацій*), коли замість "економ" кажуть "ОКОНОМ", замість "велосипед" — "лісопед", "салопед", "висодопед", "веседопед" (часом і зумисне, жартома). "Народна етимологія" дала таке містке слово, як "планида" (очевидно, від ворожіння за гороскопами).

Або переінакшення імен: "Замість безапеляційно вписаного попом-батюшкою в церковний реєстр Сильвестра з'являється в селі <...> Соловей, з Хрисанфа став Кресань, з Харлампія — Арлань, Ксенофонт перетворився на Силофонта, Венедикт на Невидима, а з Іполіта став Політ" (*О. Левада, "Повісте про ранній ранок"*).

У романі "Марія" У. Самучука *яничари* та *японці* одомашнюються на *"онучарів"* і *"гапонців"*.

А що воно таке — "син вола"? — допитується один із *персонажів* п'єси "Вишневий сад" (вистава Чернівецького драматичного театру ім. О. Кобилянської за однойменним романом-трилогією В. Бабяка, кінець 60-х). Хитруватий селянський гумор тут — і в тому, що віл — безплідний. Після довгих пояснень, що таке *символ*, *герой* захоплено вигукує: "От символа!".

Лексичний рівень художньої мови

Традиційно до "поетичної лексики" чи "художніх засобів" на рівні *слова* відносять різні "марковані" слова, тобто, позначені в словниках зірочками з віднесенням до відповідного розряду "-ізмів": *архаїзми, неологізми, діалектизми* і т.д. *Синоніми, антоніми, омоніми* більше йдуть "по відомству" *мовознавства*, хоч їх роль на *лексичному рівні художньої мови* є не меншою. Тож варто наголосити тут на цій ролі, а також посылатися на посібник *І. Качуровського* "Основи аналізу мовних форм" (Мюнхен; Ніжин, 1994), де докладно розглянуто велику кількість *маркованої лексики*.

Естетичну зарядженість тексту творять, як ми вже бачили, і "рядові" слова в їх *номінативному* значенні. Отож для повнішого розуміння *лексичного рівня* як певної підсистеми в системі *художньої мови* включаємо сюди й розглянуту раніше *номінативну лексику*, що, так би мовити, називає речі своїми іменами (особливо у *прозі*). Проте ці *імена* здатні, залежно від *контексту* й *підтексту*, активізуватися і брати на себе основне *семантичне, стильове, експресивне* навантаження.

Так, Емма Андіївська, *поезія* якої вражає найнесподіванішими *асоціаціями*, карколомною *метафорикою*, химерною фантазією, у *прозі* майже не вдається до *переносного* слововживання. Це видно навіть із назв: "Роман про людське призначення", "Роман про добру людину". А тим часом уся тканина *прозових* творів може складатися з переплетіння *реалістичного зображення* та *ірреальних візій*. У фіналі "Роману про людське призначення" смертельно пораненому Федорові здається, ніби худий Янус (у творі є ще й грубий Янус) "поїдає світло й простір навколо себе, і тому й створюється враження, наче він по лікті заюшений гірчицею, тим часом як насправді це лише рештки буття, на місці якого ширяться дедалі більші й рухливіші чорні ями, в котрих зникають молодики, ресторан при школі верхової їзди, а за секунду зникне і вся світобудова, оскільки навколо вже панує майже суцільна темність, освітлена одним-єдиним променем, що його худий Янус зараз проковтне, бо ж він ковтає шматки простору й світло, як устриці, після чого запанує повне небуття, і худий Янус вже простягає руку по цей останній промінь, який, проте, на Федорових очах грубне, наче в ньому всередині щось громіздке ворухиться, шукаючи виходу, а тоді промінь лускається на дві велетенські губи, одна з яких, на подобу морської хвилі, накриває з головою худого Януса, і Федір перестає його бачити, а з-під другої разом зі сліпучою сонячною дниною вигортається, обтрушуючися від світла, Безручко з валізою й гускою.

— Я завжди знав, що ви — мій останній порятунок, — шепоче Федір, заплещуючи очі, але Безручко не дає їх йому заплещити, якось так кумедно хукаючи йому в чоловочки, що Федір від того зовсім легко зривається на ноги й зауважує, що Безручко скручує обрій вірвовкою, на подобу тієї, через яку плигають дітлахи і через яку Безручко, сміючися, запрошує Федора переступити, що той, трохи вагаючися від незручності, й чинить, раптом сповнений переконання, що віднині він ітиме слідом за Безручком тільки вперед".

Картина виписана нейтральною лексикою, але завдяки *контекстові* Янус та Безручко, а з ними й Федір ніби виймаються зі звичних земних часопросторових вимірів, чому сприяє й уподібнення з міфологічним дволиким Янусом. І вже після цієї *кінцівки*, спроби заглянути за межі видимого світу, зв'язати "оба польи" часу переходом героя слідом за своїм реально-(з гускою!)-ірреальним янголом-охоронцем в інші виміри йде *епілог*, де янголи дискутують про людське призначення. Окрім підсумкової репліки про потребу власного вибору, є тут і така: "— Ще раз по колу чи рвемо ланцюг?" Маються на увазі, звичайно, *переносні* значення слів "коло", "ланцюг", але це стає можливим лише в загальному *контексті* твору.

Незрідка буває, що для з'ясування *підтексту* потрібно виходити за межі словесного *тексту* — в *контекст* історії чи сучасності, знати реальне тло для можливих *алюзій*.

В нас удосвіта, у серпні
Півні п'ють о четвертій.
Ще не видно й вже не темно,
Десь — дрімотно, десь — недремно,
Й знати хочеться мені:
Сонце визирне, чи ні?

П'ють півні на світанні,
Перші, другі, вже й останні...
Легко тьму їм перебути: "Буде
так, як має бути В дня
нового на межі і!" Півням
сумніви — чужі.

(Ігор Муратов)

Коли виходити тільки з *номінативних* значень вжитої тут *лексики*, то можна зробити висновок, що йдеться про таку собі сільську *ідилію* з півнями та напівжартівливим авторським ваганням з приводу сходу сонця. Але коли зважити на час написання твору (1971), як і на те, що від 60-х по 1973-й (рік смерті І.Муратова) в Україні, хвиля за хвилею, перекочувалися чимраз репресивніші заходи щодо інакодумців, молодих, задепрікуватих, гордих, волелюбних (а поет-фронтовик, лауреат Сталінської премії 1952 р. І.Муратов був, як і чимало інших, на боці молодих, прояснював їхнє світобачення перед тими, кому "дрімотно", захищав перед тими, кому "недремно"), то стане ясно, що йдеться зовсім не про *ідилію*. Чи не тому передостанній *рядок автор* і виділив розрядкою? Це теж один із позалексичних, суто *візуальних* засобів поглиблення *підтексту*.

Є в наведеному *тексті* й *слово*, вжите у *переносному* значенні вже на *лексичному рівні* — "недремно". Але ця переносність ледь-ледь влов-

люється, бо завуальована *антитезою* "дрімотно". І все ж "видає" її те, що здебільшого це *слово* виступає складником *фразеологізму* "недремне око", який найчастіше відносять до пильних "ревнителів порядку". Крім того, є нейтральніші й сучасніші *лексми* на означення непереносної якості: "безсонно", "невспинно" тощо.

Ще відчутнішою є *архаїчна* форма слова "піють" (збережена також завдяки саме *фразеологізмові* — "піють півні", хоч є і сучасніші форми — "співають", "кукурікають").

Архаїзми (σραμος — *стародавній*) — це застарілі слова, фразеологізми, граматичні форми, синтаксичні конструкції, що вийшли з активного вжитку. Остаточно зникнути з обігу їм не дає в багатьох випадках саме належність до усталених *словосполук, зворотів, форм*, як і в загаданих випадках (*піють, недремно* — граматичні *архаїзми*). Вважається, що *архаїзми* в процесі мовотворення поступаються місцем перед іншими *словами та виразами* з тим-таки значенням (*піють* — *співають, кульбака** — *сідло, стати на рушник* — *одружитися*).

Із-поміж *архаїзмів* виділяють *історизми* — *слова*, зникнення яких з активного вжитку пов'язане зі зникненням відповідних предметів, понять, явищ минулого (*напірус, клинопис, опришок, гайдамака, рицар, джура*). З погляду *загально-мовного*, на кожному конкретному етапі історичного розвитку (*синхронному зрізі*) це справді так. Хоч навіть у цьому, *загально-мовному*, плані бувають цікаві повороти (чи кульбіти) історії: зникає *капот* як жіночий одяг і з'являється технічним терміном — "убранням" автомашини; зникають справжні *козаки й гетьмани* і з'являються напівопереткові, зникає і з'являється через віки *гривня*...

З погляду ж творення *мови художньої* поняття активного чи пасивного слововжитку стає ще більш відносним.

Візьмімо на *фольклорному* рівні: що воно таке — *бабай*, яким лякають надто пустотливих дітей, аби не дуже бешкетували, особливо проти ночі? Виявляється, той же домовик, але ж цей останній має в народному уявленні свою специфічну функцію. Саме тому й *архаїчний бабай* відроджується з народженням ледь не кожного немовляти. Коріння цього слова углибає і в індоевропейське "стара жінка", і в турецьке "предок, прадід,

*Корінь *куль* у цьому слові — надзвичайно давній і лежить в основі таких різних слів, як *скулитися (зіщулитися), куля, куль (обморочений сніп), кульгати, кульбасти (горбатий, зігнутий), кульбаба (первісно — кульбава, тобто, зігнута, закручена) і навіть... кульмінація (.), бо ж куль (варіант — холм — це і горб, вершина).*

батько", а ще глибше — пов'язується зі звичайним звуконаслідуванням: перші склади, які вимовляє дитина, — ба-, та-, ма-...

А для *писемної художньої літератури архаїзми й історизми* в кожній добі — інші, до того ж у кожному конкретному *тексті*, де їх наявність естетично вмотивована, вони відіграють важливу роль і не можуть бути замінені жодними іншими, сучаснішими словами та виразами.

Як і в наведеному прикладі — вираз "піють півні" відсилає нашу пам'ять до фольклорних витоків та уявлень про щезання нечистої сили на світанку, "в дня нового на межі". Натяк на споконвічний лад життя допомагає створювати впевненість: панування темряви, біснування нечисті — не вічні.

У *творах історичної тематики архаїзми*, особливо *історизми*, живуть повнокровно і повноправно, сприяючи створенню колориту епохи, зануренню в її мовну стихію:

" — А за що, княже? — спитав чоловік. — Знаємо, що міщанин воює за магдебурію*, шляхтич — за жолд**. За що воюватиме тяглий смерд — за калан?*** Зварич**** — за прасолку? Данник — за подимне й рогове?"

Густа насиченість *історизмами* може навіть утруднювати читання, однак в одних випадках допомагають авторські примітки, в інших *контекст* (зрозуміло, наприклад, що в останньому реченні йдеться про збирання данини від "диму" та кількості "рогів" худоби), ще в інших — розрахунок на читацьку поінформованість. Тим паче, що письменники здебільшого не зловживають архаїзованою манерою викладу. Так, і в романі Р.Іваничука "Черлене вино" (тут уже в назві за допомогою *граматичного архаїзму* одразу ж створюється необхідне враження вікової "витримки", глибини) після щойно процитованого тексту йде цілком звичний для сучасного читача:

"Опустив голову князь — думав хвилину, потім глянув спідлоба на хударлявого чоловіка з мудрими очима і спитав:

— А що єсть отчизна?

— Нині вона для людей те, що я вже сказав. А для жебраків — дерев'яна мисочка для подаянь. Ти ж зроби так, щоб вітчизною для них стала земля, на якій живуть!"

Загалом в *історичних творах архаїзми* частіше зустрічаються в *репліках персонажів* і рідше — в *авторській мові*, що цілком зрозуміло. Протилежне помічаємо в тих випадках,

* Магдебурзьке право, за яким надавалося самоврядування. У XV—XVII ст. його дістала більшість міст України.

** Плата воякам і, відповідно, — найманець. ***

Удар нагайкою (тюрк.). — Прим. авт. ****

Солевар. — Прим. авт.

коли *архаїзмами* послуговуються для надання мові урочистості, піднесеності:

Ця надірвана пам'ять. Цей
чорнозем литавр, смертю
смерть поправить, смертю
смерть поправ.

[С.Сапеляк, "Реквієм серцю (До 50-х роковин штучного голоду на Україні)"] У східнослов'янських мовах чимало *архаїзмів* мають церковнослов'янське походження — від найдавніших перекладів Біблії, Псалтиря, іншої релігійної літератури. Їх називають *старослов'янізмами* або *слов'янізмами*. Чимало їх у давньоукраїнських книжників, а ближче до нас — у Т.Шевченка, Б.Олійника.

У рік відзначення так званого 1500-ліття Києва (є свідчення про те, що місто — набагато старше) з'явилося чимало творів, де градом посипався... "град". Тоді як і п'ятнадцять, і навіть десять століть тому, до *церковноболгарських* впливів на нашу писемну мову, Київ, як і інші праукраїнські та східнослов'янські міста, називали повноголосо — *городом* (пор.: *Новгород*, що передбачає існування якогось *старгорода*). Тому коли, наприклад, у поемі Б.Олійника "Дума про місто" звучить репліка "— Не плутайте із градом огород!", то це мовний *анахронізм* (часова невідповідність). Та й в аспекті *художньо-стилістичному* тут був би доречнішим *омографічний каламбур*: "— Не плутайте із городом горожі". Загалом автор збірки "Міра" (1984) дещо втрачав міру в уживанні урочистих *старослов'янізмів*, подекуди не узгоджуючи їх із граматику, як-от у вірші "Вічне":

Ти втис мене в формули, як в стремена,
А я доведу тобі днесь: Поезія більше,
ніж логіка, зна, Оскільки — П о е з і я
єсмь!

Днесь і єсмь, як і графічно виділена *автором* Поезія, видаються не дуже переконливими *художніми* доказами її переваг над Логікою. Тим паче, що старослов'янською — "азь єсмь", а *він, вона, воно* (себто і Поезія) — "єсть". І виходить, ніби *ліричний герой* ототожнює себе з Поезією. Ці приклади свідчать про потребу ошадливого і доцільного поводження зі *старослов'янізмами*.

У протилежному до *урочистого* застосуванні *архаїзми* надають *художній мові сатиричного, іронічного, комічного* забарвлення. Досить згадати водевільну суміш *старослов'янізмів, канцеляризмів та побутової лексики у персонажів-дячків, дрібних службовців* Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Гоголя. Або Шевченкову *іронію*:

Умре муж велій в власяниці. Не
плаче сироти, вдовиці, А ти,
Асоченський, восплач Воутріє
на тяжкий глас. І Хомяков, Русі
ревнитель. Москви, оте[че]ства
любитель,
О юбкоборцеві восплач.
І вся, о Русская беседа,
Во глас єдиний ісповеду
Свої гріхи.
І плач! і плач!

Слово "юбкоборцеві" в цьому *саркастичному* контексті, будучи утворене за аналогією до *архаїзму* "ратоборець", є водночас *неологізмом*.

Неологізми (*взрос*, — *новий*) — *новотворені слова і словосполуки*. Вважається, що вони виникають на означення нових предметів, явищ, понять. Трапляються випадки, коли новотворене слово ніби переназиває, "перехрещує" речі та явища, вже відомі. І найчастіше це буває саме в художній літературі.

Як-от і в даному разі: "юбкоборцем" Шевченко, вслід за Герценом, називає митрополита Григорія, на смерть якого й відгукується. Свого часу войовничий церковник протестував проти малюнка жіночого плаття з візерунками у вигляді хрестиків. Тобто, *неологізм* дає своєрідну характеристику відомій особі (митрополит петербурзький і новгородський) і виступає в тій-таки ролі, що й ужиті з сатиричною метою *церковно-слов'янізми*.

Здебільшого *неологізми* так і виникають: уведене кимось слово або підхоплюється іншими і набуває чи то якогось спеціального, чи й загальнонаціонального поширення; або, навпаки, лишається відомими тільки незначному колу осіб чи зафіксованим у даному *тексті*. У першому випадку маємо, наприклад, на сьогодні такі загальноновживані *неологізми*, як *космонавт*, *космоприбулець*, *барабашка* тощо. Деякі з подібних *неологізмів* дуже швидко переходять у розряд *архаїзмів*: *комнезам*, *лікнеп*, *неп*, *непман*, горезвісний *торгсін* (торговля с іностраницями), який під час голодомору викачав з напівмертвого села каблучки, сережки, намиста, дукачі, збережені в скринях і передавані в спадок ще від козацьких часів...

"Нове життя нового прагне слова", — писав М.Рильський, звичайно ж, у *переносному* розумінні. Але і в *прямому* також. Для літературознавства найцікавішими є випадки *індивідуально-авторського словотворення*. Такі *неологізми* називають ще *стилістичними* (вжиті з певною *стилістичною* метою і не дістали загальнономовного поширення), або *гапакс ейре-*

менон (*anas, signusvov*), або *оказіональними словами* (*occasionalis — випадковий*), тобто такими, що вжиті "один раз", для даного випадку, при цій нагоді (оказії); буквально — *принагідні слова*.

Вживають ще термін *оказіоналізм*, хоч він збігається з визначенням релігійно-філософського напрямку XVII ст., представники якого вважали, що між фізичними й психічними явищами немає безпосереднього причинового зв'язку і що тіло є знаряддям діяння Бога на душу людини.

Можна запропонувати таке розмежування: *неологізми* — тільки поширені, а *оказіоналізми** — *принагідні авторські новостворення*. В усякому разі, це ширше, ніж *стилістичні неологізми*, бо ж не завжди нове слово є неодмінною ознакою певного стилю. Частіше це — авторська знахідка (миттєво-спонтанна чи й продумана), яка допомагає краще передати душевний порух, настрій, кут зору, рефлексію, своєрідність відчуття і т.д. А часом — і *словозгру*, забаву, до якої ще зберігається ставлення як до чогось непотрібного, "некорисного".

Рильський-учений стверджував: "Неологізми, новотвори родяться щодня в міру того, як родиться нове явище і поняття. Треба тільки завжди розрізняти органічно виниклі потрібні неологізми від неологізмів-брязкотелець, виграшок, цяцьок, якими гралися футуристи і формалісти взагалі, — власне, ніби тільки гралися, роблячи по суті чорну, протинародну роботу". Присуд цей, особливо завершальні звинувачення, — не жарт. А тим часом деякі утилітарно "потрібні" *неологізми* досить швидко відживають, тоді як чимало "брязкотелець" продовжують зберігати *оказіональну* свіжість саме завдяки *ніби* "некорисності".

Нема потреби доводити, що *людина мистецька*, як і *homo ludens*, у чомусь подібна до дитини. Не випадково чи не найбільше *оказіоналізмів* у дітей. Коли замість "прес" дитина утворює "душель", замість "шпінгалет" — "замкнутка", то це означає, що мова ще може вустами дитини новонароджуватися, випорскуючи з-під найрізноманітніших пресів га шпінгалетів.

В Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Рильського НАН України зберігаються поклади "брязкотелець" (глосолялія, інфантілізми, *оказіоналізми*), вигадуваних чи то дорослими для дітей, чи самими дітьми, чи й спільно, — у *лічилках, забавлянках* тощо:

Єдинок, бабинок	Адики, надики,	Оданчики, друганчики
Гри татари	Чурики, міль,	Поїхали по зайчики,
Ще й	Абіль, фабіль,	Задком, передком На
вінок, Цайлом,	Дума дій, Ікі,	казенний двор. Ти,
байлом, Сто	піки,	казенна душа,
колос, Діти,	Грамаітки,	Одчиняй ворота.
клок, Десять	Оньки, поньки,	Твій син Максим
штук.	Зай.	Поламав аршин.
		Шийшов, вийшов,
		Пішов вон.

У поезії "Стоколос", присвяченій пам'яті М.Рильського, І.Драч відсвіжує фольклорний неологізм, донизавши до нього й принагідний власний: "Стоколос нації, *стоголос*". Власний, але, мабуть, навіяний рядком Рильського "Замовкло поле *стоголосе...*". У Рильського ж знаходимо "золотоокий метеор", "блакитнокрилу плавбу"; у М.Семенка — "натхненне бурхливоморе", "білохузу", "тихоніченьку", "сонцекров", "експресовітер", "шепіт у молодокучах" і

"...ах, Стрункодівчина. Русодівчина. Руходівчина. Теплодівчина в ажурній сукні, тонкостанна, гнучкостанна, в рожевих сутінках, серед сірих берез".

Семенкова *словогра*, звичайно, не така безтурботна, як дитяча, та все ж саме завдяки *словотворчості* він досягає іноді своєрідних мистецьких ефектів, як у цьому *урбаністичному пейзажі*:

МІСТО

Отее сте	пути велетні	чаду благать
бі бо	диму сталь	кохатъ кахикать
бу	палять	життедать
візники — люди	пах	житттерух
трамваї — люди	пахка	життебе-
автомобілібілі	пахітоска	нзин
бігорух рухобіги	дим синій	авто
berceus* кару	чорний ди	трам.
селі	м	
елі	пускають	
лілі	бензин	

На жаль, з метою економії місця вірш довелося записати тут у три колонки, чим ніби перерізати основну *футуристську ідею* — *ідею руху*, але ж і Семенко навіть *лілі путів* перерізає навпіл, не кажучи вже про *кару селі*, *дим* і *трам*. Поза тим дещо награним захопленням рухом, динамікою, *життебензином* відчувається тут і глибоко зачасний, може й підсвідомий острах перед цим содомором¹, що рве природні лінії, зв'язки, уявлення, слова... І все це ("отее сте") досить майстерно передано, зокрема, й за допомогою утворення *принагідних слів* та певної руйнації усталених *звукосполук*, *граматичних* і *синтаксичних зв'язків* тощо.

Дим Семенкової "пахітоски" відчувається в деяких новаціях 60-х — 90-х років. Порівняймо:

спадає в ду ші морок	а короле ва плаче
густе вино га ряче	над рилом по ро сячим

* *Колискова* (фр.).

¹ *Міській людині* — лише шість тисячоліть, тоді як людині загалом у її сучасному біологічному вигляді — близько мільйона років.

ти королева де
білів
ти-ди-ка-ко ролева

танцюємо в повітрі
Я МОЖУ ПО-ВТО-РИТИ...
(В.Неборак, "Вона".
Виступ групи "Діти королеви").

Справді, тут багато чого від *по-втору поетики футуристів*, але в такому *постфутуристичному* роч-див-лянні слів уже немає дитячого подиву, словотворчості; тут більше *ритмічної гри*, навіть *розщеплення*, ніж *синтезу*. Нічого дивного: адже цитований вірш Семенка написано у травні 1914 р., коли "життебензин" ХХ століття ще не був мічений енергією розщеплення. Це тоді ж (а точніше — 1912-го) В.Еллан (Блакитний) піймав захопленим поглядом такий іскристий *словотвір*:

І кожду *радоцинку* п'ю. Як
сонце п'є ранкові роси.

Потужна словотворча енергія напружує скуті фізичним поневоленням, але духовно не скорені інтелектуально-емоційні обшири Стусового "самособоюнаповнювання": тут і "смертеіснування й життєсмерть", і "всебіди" та "всеочі", і поклади *граматичних окаянізмів*: "болила", "заплід", "успокірна і усепріймуца", "устяж", "родиво", "натерп", "окра'Г", "межи-світній", "біюта", "обранений", "здrevьий", "припочатки", "надвиц", "при-гадалий", "свічаодя", "намерз", "приосінній", "заліс"...

Навіть не входячи до загальнонаціонального слововжитку, *індивідуально-авторські* (принагідні) *неологізми* (чи *окаянізми*) збагачують її своєю експресивністю, образністю, наявністю в *естетичному часопросторі*. Бо ж якщо вони з'явилися в *художньому словнику творчої індивідуальності*, додали якихось нових барв, нюансів, відтінків до нашого осягнення й переживання світу, то це означає, що й ми завше можемо їх актуалізувати — за відповідної нагоди, душевного стану, потреби.

Чом би й не вжити, скажімо, знамените "Коло *тебенько* я, дивись..." М.Вінграновського? А його неповторний "дитячий світ", безперечно, ставатиме світом нових і нових поколінь:

Бабунин дощ, на клямці *цяпота*, І стежка
в яблуках вже *стежскояблуката*, З котяри
— іскри! З м'яти — *чамрота* У Пускає
бульби на порозі хата...

("Бабунин дощ")

" — Де ж ті *вєли-вєзлики*, // Як нема? // *Вєзлики-шмерзлик* и // Край вікна!" ("Куди тобі, сонечко?"); "Іде кіт через лід// *Чорнолапо* на обід"; "Приспало просо *просеня*"; "Його надибала роса// І всілась над ним *росо*" ("У срібне царство цвіркунів..."); "І стала глибша і свіжіша//

Качачо-гусяча ріка, // Ожина стала ще *ожіша*, // Горіх, так той свого *горіш-ши* // Вже натрусив — земля в дірках! ("В ясновельможному тумані...").

Художня мова не цурається також **діалектизмів** (біссХектос; — *розмова, говір, наріччя*), тобто *слів, зворотів*, притаманних певним місцевим говіркам. Введення їх сприяє достеменнішому відтворенню мовного, побутового колориту, психологічної атмосфери, реалій доби, місцевості, типізації та індивідуалізації персонажів тощо.

Семирічний Іван із повісті М.Коцюбинського "Тіні забутих предків" уже знав, "що на світі панує нечиста сила, що *арідник* (злий дух) править усім; що в лісах повно лісовиків, які пасуть там свою *маржинку** оленів, зайців і серн; що там блукає веселий чугайстир, який зараз просить стрічного в танець та роздирає *нявки***; що живе в лісі голос сокири. Вище, по безводних далеких *недеях****, *нявки* розводять свої безконечні танки, а по скелях ховається *щезник*". Автор, на жаль, подає деякі пояснення просто в *тексті*, в дужках, що трішки руйнує цілісність занурення в мовну стихію Карпат (очевидно, тут більше підходили б виноски). Загалом же ця *повість* є одним із вершинних здобутків української літератури (а знятий за нею режисером С.Параджановим кінофільм з І.Миколайчуком у головній ролі став одним із шедеврів світового кіно), — і багато в чому саме завдяки глибокому проникненню в світ народних *вірувань, демонології, обрядів, звичаїв* тощо.

У повісті знаходимо майже всі **види діалектизмів: лексичні** ("*денцівка*" — сопілка; "*грунь*" — верх), **морфологічні** ("*над полонинков*"), **фонетичні** ("*браччіку*", "*него*"), **фразеологічні** ("*хоче Злі світа мя звести*"), **синтаксичні** ("— *Ігій!..Безвстидгишку edejL,*"). Крім того, вони не існують у виокремленому вигляді, а поєднуються, як ув останньому прикладі. Найчастіше це буває в *мові персонажів*, тоді як *авторська* "партія" ведеться переважно *мовою літературною*. Схоже співвідношення спостерігається і в "гуцульських" творах Г.Хоткевича: це пов'язано з прагненням наблизити їх до загальноукраїнського читача, витримуючи почуття міри в застосуванні *діалектизмів*.

Інша оповідна манера — у В.Стефаніка чи Л.Мартовича, котрим їх відчуття художньої правди не дозволяло надто олітературнювати ні мову своїх *персонажів*, ні *авторську*. На

* *Худоба*.

** *Русалки*.

*** *Дикі верхи гір*.

відміну, скажімо, від Б.-І.Антонина, вихідця з лемківщини, який, проте, майже позбувся *діалектизмів*, хоч і не завжди йому вдавалося впоратися з наголосами. Але то — *поезія*, а в *прозі*, до того ж такій, як Стефаникова, будь-яке "загравання" з *літературною мовою* могло б обернутися літературщиною, втратою художньої неповторності.

Загалом питання *міри у вживанні діалектизмів* є досить складним. Свого часу М.Горький повчав молодих письменників просіювати діалектний матеріал крізь творче "сито" літературного смаку. В "одвертому листі" до О.Серафимовича він писав: "У галузі словесної творчості мовна — лексична — малограмотність завжди є ознакою низької культури і завжди поєднана з малограмотністю ідеологічною". Ні більше ні менше. Спробуй після цього виявити "ідеологічну малограмотність"! Тим паче, що в "Железном потоке" Серафимович широко відтворив (у російській транслітерації) українську мовну стихію кубанців. Що ж до української мови, то Горький в одному з листів навіть прохопився був, що це — "наречие", і тому він не дає дозволу перекладати на нього свою "Мать"¹. Той самий Горький, який перехопив у М.Коцюбинського *фабулу* оповідання "Коні не винні" для своєї "Шостої казки"²; який був до сліз вражений *новелами* Стефаника ("Як коротко, сильно і страшно пише ця людина"; дарма що *діалектною мовою!*).

Біда, коли письменник погоджується з накиненою йому роллю ідеолога, а його "одверті листи" набирають статусу директив. Тенденція до уніфікації призвела за радянських часів до зникнення найвразливіших і своєрідних мов та культур. Втрачено й чимало *діалектних* особливостей багатьох мов, а тим часом саме місцеві говірки урізноманітнюють, поповнюють *загальнонаціональну мову*, не дають їй змертвіти. Не дивно, що й приклади художньо продуктивного вживання *діалектизмів* шукаємо здебільшого в Стефаника, Кобилянської, Франка, інших західноукраїнських письменників, перед якими ще не стояли проблеми збереження місцевих мовних раритетів. Тоді як, скажімо, Полісся не вельми щастило в цьому плані. Хоч останнім часом, стурбовані загрозою зникнення древлянського надприп'ятського коріння, літератори з цього краю вдаються до автентичних записів з наступним їх опрацюванням (В.Дрозд, М.Закусило).

Сучасні засоби масової інформації нівелюють мовні особливості областей, районів, сіл, хоча й досі не в якихось глухих загумінках, а на Київщині, в Надроссі, бодай у *топонімах, антропонімах, прізвиськах*, ще зберігаються сліди давнини, що занурюється десь у часи чорних клубуків, половців, татарських набігів. Ось характерні *прізвиська* лише з одного

¹ Див.: Винниченко В. *Одвертий лист до М. Горького/Вступ, ст. і комент.* Ю.Микитенка//СіЧ — 1990. — №6. — С.33-39.

² Див.: Могілянський М.М. "*Чернігівський період*" М.М.Коцюбинського: *На підставі особистих спогадів/Вступ, прим, і підгот. тексту* Кураса Г.М., Сарбея В.Г., Степанець Г.П.//СіЧ — 1990. — №12. — С.57.

села: Сармалига, Гагальяга, Гутуня, Башлик. Або спрощені в дусі *народної етимології антропонімії*. Лигор (а не Григiр, як на Полтавщині), Арійон (Іларіон), Патусь (Іпатій). Або *м'ясига, салита* (шматки м'яса, сала). Звичайно, штучно продовжувати їм життя за рахунок *художньої літератури* не вдасться, але й відмовлятися від них, бодай у творах *історичної тематики*, не варто. Крім того, це важливі взірці для *фонетичних аналогій (інтрига)*.

Не тільки у *прозі*, а й у *поезії*, як засвідчує сучасна *лірика* (В.Герасим'юк, І.Малкович, Р.Кухарук), *діалектизми* є джерелом додаткової *художньої експресивності*.

Як різновид *діалекту* останнім часом розглядають **соціолект**, себто мовні особливості певної соціальної верстви, середовища, "прошарку" тощо. В українській літературі, особливо *прозі*, яка з відомих причин була переважно "сільською", найбільш розроблений *соціолект* села (а це — і своєрідна ритміка, і синтаксис, і особливості місцевої говірки тощо). У такому разі *діалект* можна розглядати, навпаки, як різновид *соціолекту*.

До *соціолекту* в такому широкому розумінні можна віднести й специфічну мову юристів, освітян (вужче, наприклад, — мова сільських чи міських учителів на загальному тлі), митців (художників, кінематографістів, театральних акторів), урядовців і т.д. Отже, сюди органічно входять і *професіоналізми* — залежно від того, представників якого фаху введено у творі; і **жаргонізми**, *арго*, *сленг* (наприклад, специфічна мова "товчка", блатна "феня"); й *іншомовні запозичення*, якщо вони становлять характерну особливість певного *соціолекту* (наприклад, термінологія кібернетиків чи різні "прикольні" слівця молодіжного *сленгу*: "шюзи", "фейсом об тейбл", "кайф" тощо).

Прагнучи диференціювати *лексику художньої мови*, І.Качуровський пропонує застосовувати до неї три виміри:

1) Темпоральний принцип виміру. Це ніби відстань від нас: найдалі стоять архаїзми, що вживалися колись у минулому і волею автора їх перенесено в сучасність, ближче — поточна мова доби, а найближче, на першому пляні, — неологізми, які щойно виникли у процесі мовного розвитку.

2) Другий принцип — територіальний. Сюди належать побіч із літературною мовою, яку слід поставити в центрі, також явища маргінальні — діалекти й говірки, аж до локалізмів та слів з індивідуальної лексики.

3) Нарешті — третій вимір — соціально-культуральний. Це піднесе на догори багатошарова драбина або сходи, де на вищих шаблях (або сходинках) — лексика духовної аристократії, а почасти й аристократії родової, далі лексика рядової "інтелігенції", себто культурного прошарку

населення, нижче — мова вернакулярна, себто народня — чи то мова найширших мас робітництва та селянства, і, нарешті, найнижче — мова міського дна, усіляких покидьків суспільства" (*Основи аналізи* <...>. — 1994. - С.83).

За всієї зовнішньої чіткості цієї ієрархізації, є в ній і вразливі місця. Усі три виміри чомусь об'єднано спільним заголовком "Соціальне розшарування мови", який не охоплює навіть самого лиш третього пункту. Перший, *темпоральний*, має у мовознавстві іншу назву — *діахронний*; і, відповідно, третій постає як *синхронний*. Бо ж соціально-культуральна драбина дуже нагадує "табелю о рангах". Тим часом деякі щаблі на ній уже вибито, а деякі переставлено місцями чи сполучено. Так, "аристократ з Вапнярки" Євграф Сідалко, персонаж однойменного роману О.Чорногуза, посів би на тій драбині найвищий сідінець, однак йому цілком доступна й "мова найширших мас робітників та селян", яка, своєю чергою, виявляється двома "більшими різницями"; а, скажімо, деякі сторожі, пожежники, бомжі та інші "покидьки суспільства" бувають письменниками, художниками, котрі, щоправда, можуть вдаватись і до не вельми *літературної* мови. Що ж до останньої, то віднесення її лише до другого виміру — територіального — завузьке, бо вона функціонує і в *діахронії*, і в *синхронії*, і в *соціо-* та *націокультурних* аспектах.

Вульгаризми (*vulgaris* — *брутальний, простий*) — лайливі, брутальні слова. Практично із тим-таки значенням І.Качуровський виділяє також дисфемізми (корінь фг(лш — *кажу* і префікс *би-* зі значенням неґації), застерігаючи не плутати з ними копролялію (*кбкрос*, — *слід*) — вживання нецензурних слів та розповідання непристойних анекдотів, пов'язаних із фізіологічними функціями організму. Використання такої *лексики* може диктуватись або гонитвою за дешевою популярністю, або й *художньою* метою (з "пісні" слова не викинеш), чи для епатажу — стьобнути обивателя тим, до чого він і сам у повсякденні охочий, а от із вуст "служителів муз" — "якось непривично".

Останнє — з листа солдата до Єльки ("Собор" О.Гончара): тут немає прямої лайки, а є *словогра* мовним "суржиком".

Чимало *жаргонних* і *брутальних слів* подибуємо в тюремній ліриці І.Світличного. Та ще й у такій вишукано-поетичній формі, як *сонетишо* ("Тратовані сонети"). Прийом зіткнення, зудару таких, здавалося б, несполучаних стихій — елітарної *художньої форми* і не вельми "естетичного" *змісту* — практикували і Франко ("Тюремні сонети"), і Богдан Кравців, збірка якого "Сонети і строфи" (1933) постала у тій-таки львівській в'язниці, що й Франків цикл.

"Ми ж тут живемо в клоаці, // То й де ж нам взяти кращих декорацій?", — писав Франко. І в Світличного у високу сонетну стихію входить тюремна лексика — "менти", "шмони", "воші"... Близька поетові стилістика — терпка, свідомо не рафінована, без специфічних

поетизмів, із виразним нахилом до "солоних" слів, *сленгових* зворотів, *просторіччя*. "Людина м'яка й інтелігентна, він у розмові, ясна річ, уникав таких слів, хоч і гостро відчував їх характеристичність, уміло обігрував їх, "колекціонував", обстоював право на них і доречність в художньому контексті. Пригадую, бувало, я дорікала йому за надуживання вульгаризмами в певних конкретних випадках (зокрема в другій частині поеми "Курбас", назва якої "Lacrimosa" видавалася мені абсолютно непокданною з останнім словом", але він тримався твердо, доводячи, що так треба"¹.

Ті, хто тоді горою Вистояв
за пілатів, Вибившись у
Герої, Вас, не лауреатів,
Вставлять — самі! — в кіоти,
В святці, в канон, в реєстри.

Правда, це буде потім,
Але... Терпіть, Маєстро!
Все буде добре. Вчасно
Реабілітують трупи. Вам
же майбутнє щастя,
Вибачте, не до дупи?

Отака прикінцева "сльоза" (lacrima — сльоза) в другій частині "Лакримоза" з поеми "Курбас". І крапка ця, саме така, справді потрібна. Адже все так і сталося: реабілітували (тільки трупи — у Білому морі, у вічній мерзлоті, у Празі, Парижі, Торонто... деякі навіть у Києві), вставили в реєстри, в лауреати (і Світличного — теж). Справдилося: "Зронять солоні сльози//Юди, *тюхи-матюхи*//Скажуть: хіба ми знали?//Скажуть: тепер ви мудрі//Скажуть: нам наказали,//Нас же *пошили в дурні!*"

Естетика — не тільки піднесене, а й нище. І *вульгаризми*, ословлюючи людський "тілесний низ", у художньому творі працюють на створення образу ницості, насамперед духовної. Можна сказати, вони є дзеркалом людської зіпсутості, тоді як самі по собі майже ніколи не несуть "первородного гріха".

Скажімо, й наведений *вульгаризм* пов'язаний із досить безневинною, природною початковою образністю: тут і дупло в дереві, довбанка, і нора, яма, заглиблення, печера, і виїмка в жорнах, і навіть вид лікарської рослини та вид зачіски...

Тож і не дивно, що *вульгаризми* сприяють не тільки публіцистичному, *сатиричному* бичуванню зла, а й *гумористичному*, раблезіанському, тілесному обживанню світу в усіх його виявах.

У монографії "Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренесансу" М.Бахтін розкрив природність і необхідність і такого "низового" сміху. В нашій літературі подібні традиції теж мають своє коріння — і у *фольклорі*, і в народних *лубкових картинах*, і в *театрі-вертепні*, і в *бурлескній* "Енеїді" І.Котляревського, "Співомовках"

¹ *Коцюбинська М. Іван Світличний, шістдесятник//Світличний І. У мене — тільки слово. — Х., — 1994. — С.20-21.*

С.Руданського, гуморесках П.Глазового, виступах класиків *бубабізму* та їхніх послідовників.

Для греків і латинян усі іноземці були варварами. Звідси термін *варваризм* (*barbarus* — від звуконаслідування "вар-вар"). Ним позначають *іншомовні запозичення*. Йдеться, власне, про *лексичні* позички, бо *синтаксичні* в літературознавстві, на жаль, майже не фіксуються. Цікаво, що ми, "варвари", прийнявши термін *варваризм*, тим самим зробили "варварами" і греків та латинян. Для росіян *українізми* (наприклад, гоголівські), а для нас *русизми* (повсюдні), які *полонізми*, *германізми*, *англіцизми*, *галліцизми* (з французької), *тюркізми*, *гебраїзми* (з давньоєврейської) — *варваризми*.

"Лексику освіченої людини, пересипану словами греко-латинського походження", І.Качуровський називає *культурнізмами* (хоча в такому разі треба було б називати ними й інші запозичення у сфері культури, але тільки *запозичення*, а не всю "лексику, пересипану..."), а замість *варваризмів* уживає французький термін *етранжизми*¹. Напевне, варто схилитися до цієї більш доброзичливої в своїй *етимологічній* основі позички. До того ж треба розрізняти різні стадії побутування *етранжизмів*. Є чимало *слів*, запозиченість яких уже не відчувається: вони улягають усім граматичним правилам рідної мови і перейшли в розряд загальнонаціональної лексики.

Скажімо, "пальто"*, а ще більше "фуфайка".

Вона так приросла до наших демократичних спин, що стала вже "куфайкою" чи навіть "кухвайкою". Або давніші в часі асиміляції *тюркізми*: "баштан", "кулак", "гарбуз"... Він, бачите, "питається свого роду", а — не нашого поля ягідка. Як і *символ* української дівочої та парубоцької вроди — "карі очі". От син вола!** Чи, мабуть, коня, бо закріпився цей *символ*, окрім очей, ще за мастю коней. І це закономірно, адже саме кочові племена мали справу з кіньми. Але що цікаво: в нас "карий" не означає "чорний",

Див.: Качуровський І. Основи аналізу <...>. — 1994. — С 61. Цю книжку радимо використовувати для самостійного вивчення інших видів "маркованої" лексики та їх стилістичних функцій (пестливі слова, інфантилізми!, екзотизми, "дика етимологія", димінутиви та пейоративи, слова-близнята, гібриди й ефемериди, паразити, сателіти, "советизми", "ідіотизми" й багато інших, рідкісніших видів.

* У нас воно вже відмінюється. У розмовній мові те ж відбулося і з "кіном". І не тільки в розмовній. У рафінованого стиліста Олега Ольжича: "Ясне мерехтіння кіна...".

** Обігрується наведений на с.221 приклад "народної етимології".

як у тюркомовних народів. Принаймні — не зовсім чорний, а швидше — *темно-гнідий, темно-коричневий*. Що до очей, то, здається, вони можуть бути й просто *коричневими*. В.Симоненко у вірші "Розвели нас дороги похмурі..." спробував вирвати прикметник "карий" із його майже термінологічної ніші, поетично "цереплутавши" кольори: "Спалахне твоє біле волосся, // Сірі очі і *каре пальто*". Цю художню знахідку захоплено привітали Б.Олійник, Д.Павличко. У вірші "Перо" І.Драч іде далі: "Нам розтинали *дні* ці *карі* // До серцевини, до зорі, // Куди не дійдуть яничари // В облудній словоблудній грі" (1965). Через два десятиліття Світлана Короненко: "Я стільки літ мовчала у собі, // Мовчала зачаровано і мудро, // Аби тепер на цілий білий світ // Заговорити *карими словами*". Себто, мабуть, найважливішими, сокровеними, власними, українськими.

Отже цей вид можна було б назвати *асимільованими запозиченнями*. Що ж до терміна *варваризми*, то ним би варто називати лише ті позички, без яких можна було б спокійно обходитися.

Тривалий час хрестоматійною була ленінська цитата зі статті "Об очистке русского языка": "К чему говорить "дефекты", когда можно сказать недочеты или недостатки или пробелы?" Ї повсякчас цитували, утворили навіть кальку з "недочетов" — "недоліки". Тоді як є багато питомих відповідників: *вади, хиби, огріхи, недоходи, промахи, тандж* (в однині); можливі *контекстуальні синоніми*...

А "дефекти" все-одно прижилися — здебільшого у термінологічному застосуванні (*дектоскоп* та ін.).

Віднедавна замість багатющого *синонімічного ряду* — *клопоту, морока, турботи, тарапати, неспокій, халепа, брудня* і т.д. — *знівельовуємося* {*пардон* — зрівняємося, стираємося, зводимося на пси, спрощуємося) лише до *проблем*. "У вас *проблеми*? — Нема *проблеми*". *Машино-комп'ютерний мінімум*. Загалом потреба *комп'ютерної уніфікації* існує. Нема *проблеми* Але ж не за рахунок наших *проблем*. Себто, не на шкоду постійно загроженій мові й *культурі*.

Коли йшлося про *соціолекти*, то не заплющуймо очі, що в умовах великого міста (окрім кількох обласних центрів Західної України) — це суцільний мовний *хаос*. А в нього вливаються ще й *консенсус, консалтинг, імідж, істеблішмент, імпічмент, демпінг, електорат, емісія, інвестиція, кліринг, лізинг, дилер, брокер, маркетинг, менеджер*... І мають неабиякі *шанси* піти стопами *дефектів*.

А ці, останні, вже, здається, заходять на друге коло *асиміляції*; принаймні, часом вживаються й у *художніх текстах*:

Зазирне у люстерко: гарна, Ні
дефекту, самісінький цвіт, Не
прилипла ніяка догана У її
дев'ятнадцять літ.

Що хіба цілувала палко,
А тепер в оченятах — дим.
Як лишив він таку русалку?
Чи ж податись за ним, навісним?

Виявляється, "він" учора "повівся//І заманює аж на Тюмень", а вона і сердиться на себе, що "не припнула", і дорікає йому заочно за "характер циганський"...

І плаче вона, і сміється
Зовсім не на ефект,
І світові так надається
Цей правічний дівочий дефект.

Вірш І. Драча має назву "*Дефектоскопістка*", і обіграно в ньому саме названий *варваризм*, до якого знайдено ще один *контекстуальний синонім* — *догана*.

Отже, *варваризми* легко переходять у розряд *етранжизмів* саме в художньо виправданих застосуваннях. Це може бути і надання творові місцевого колориту ("*чурек і сакля*" в Шевченковому "Кавказі", *молдованізми* в "Пе коптьор" М. Коцюбинського, *полонізми* у Франка та Б. Лепкого, *русизми* у Я. Кухаренка), і показ особливостей *соціолекту* (напр., так звана *макаронічна мова* або *суржик* Остапа Вишні, Б. Жолдака інших гумористів¹), і введення *професіоналізмів* чи спеціальних *термінів*; і різне інше використання, залежно від *контексту*.

Письменник послуговується багатствами створеної до нього *лексики, фразеології, ідіоматики*, "крилатими виразами", творить і свої, і все це не є механічною сумою простої та "маркованої" лексики, а становить нову *мистецьку якість*.

¹ Окрім хрестоматійної фрази з Котляревського ("*Енеус ностер, магнує панус...*"), є чимало інших прикладів. Так, Ю. Івакін у своїй пародії "Дивороман" максимально згущує вживання *грецизмів*, чим досягає гумористичного ефекту в "перекривлянні" стилю П. Загребельного: "Минали дні врумалій. Рано-вранці — це дімархи не виспівували своїх акламацій, а в евктіріях не чути було екфрасисів, ще на Месі не відчинилися егратерії, ще веститори, кітоніти й спаркітоніти не одягли василевса в комісії і дивітисій, ще вони не накинули йому на рамена скарамангій з тавліями і легкий сагій, не..." (і т. д. — процитовано лише третину речення).

Отож лишається сподіватися, що наша мова — і художня, і загальнонаціональна — ще має силу переплавити в своєму тиглі до рівня "карих слів" (*асимільованих запозичень*) і *варваризми*, й *етранжизми* й інші "ізми", а непотрібне відкинути у вигляді шлаку.

Кажуть: "На Бога складайся, а роботи не цурайся". Або: "Дожидай долі, то не матимеш і *льолі*" (останнє слово — інфантилізм, тобто, з дитячого лексикону, як *пипа, миня, киця, дюдя, моня, папа* — отой, що хліб...).

Серед молодих поетів та прозаїків використання *етранжизмів* (здебільшого — *русизмів* та *англіцизмів*), як і *вulgаризмів*, — не дивина. Значно рідше зустрічаються прикмети "малої батьківщини" чи, простіше, — дідизни, материзни, батьківщини. І все ж таки ще зустрічаються, як-от у новелі Р.Кухарука "Амінь". Відчувається взорування на стиль В.Стефаніка: стисло, не так сильно, але страшнувато. Із художньо переконливим використанням і *діалектизмів*, і *полонізмів*, і лайливих *русизмів*, котрі водночас є й *вulgаризмами*. Це взаємопереплетення й посилене художній ефект, отож мусимо цитувати, не викидаючи з "пісні" слів.

Старий Дьордій згадує у передсмертній сповіді, як він замолоду мимоволі став співучасником злочину. На це його, споївши, підбив "міліціант", котрого, теж п'яного, посіла манія вбивства:

"Двері рипнули. За поріг вийшов Франьо.

— Цо пан хце?

— Таварищ, блядь. Пашлі.

— Може си вбрати?

— Не хір. І так сайдьот.

Пішли. <...>

Ти, сука, з КПЗЬУ?

— Так, прошу... товариша.

— Стой. Пілі!

Я не чекав...

— Шо ти, сука. Дай суда.

Гримнув постріл. <...>

Потому того міліціанта убили чорні хлопці.

А я... Я си лишив жити. Взяв Марійку за жінку, вас ростив, годував. І ніс гріх на душі. Але тепер все.

Дайте мені теплу воду, чисту сорочку і йдіть. Йдіть, спіть. Завтра вам рано вставати. Боже, прийми мою душу. Мньоца, й Сина, й Святого Духа...".

Тропи

Досі ми говорили про ту *образну експресивність*, якої набуває в художньому контексті *номінативна*, "проста" чи "маркована" (відповідними словниковими позначками) *лекси́ка*. Ще більшу роль у створенні цієї експресивності відіграє *переносне, інакомовне* слововживання.

Коріння цієї *переносності* — в загальній *міфопоетичній, антропоморфічній, пантеїстичній* природі первісного світовідчуття.

"Будь-який прозаїчний (безобразний, називний) вираз, як "трава зелена" є первісно і з боку свого атрибута вираз поетичний, образний", — стверджував О.Потебня. Цей важливий висновок він ілюстрував заглибленням в *етимологію слова*: «...із рослини, зела виділено ознаку "зелений"». Показує вчений і "механізм" такого виділення: "Якщо образ Б часто приписують іншому А, або іншим В, Г... за однією і тією ж ознакою (підставою), то ця ознака вирізняється з низки інших у Б і робить цей образ якісним... Для перетворення образу Б (іменника), що набув уже якісного забарвлення, на прикметник потрібне прагнення усунути подвійність субстанції в судженні..."¹.

Приклад можна увиразнити: у процесі осягнення довколишнього, видимого світу люди, помічаючи серед іншого спільну ознаку *зела, зілля* — його колір, абстрагували цю ознаку й почали переносити на інші подібні кольором предмети. Утворюється порівняльна конструкція "Такий, як зело" (тільки кольором; наприклад -жаба). Але це вже величезний крок в осягненні світу — як *гносеологічному, пізнавальному* (намацування, називання, *означення* одного з кольорів спектру), так і *психологічно-естетичному* (переживання цього відкриття). Активне застосування порівняльної конструкції "Такий як зело" (очі, камінь, глина, листя — на відміну від жовтого — тощо) приводить до усунення "подвійності субстанції в судженні" та утворення якісного прикметника "зелений". Поступово яскравість відкриття притуплюється, стирається, "внутрішня форма" (*етимон*) затемнюється, прикметник стає *безобразним*, абстрагованим од первісної основи. А в процесі наступних переосмислень може набувати нових *переносних* значень — скажімо, характеризуючи людину ("зелений" у розумінні "молодий", "незрілий") чи навіть її психічний стан ("нудьга зелена"). Але це вже зіставлення на іншій якісній основі, не шляхом зовнішнього уподібнення по кольору.

Для того, щоб підніматися на нові щаблі в цьому *образному осягненні* світу й людини, *слово* має вступати у співвідношення, зв'язки з іншими словами, переносити якісь властивості *означених* ним предметів, явищ, понять на інші й навпаки. В міру осягнення їх усезагального зв'язку та взаємозумовленості з'являються нові й нові, практично невичерпні зіставлення, співвіднесення, протиставлення, перенесення, асоціації, відбувається *створення й творення світу та естетичне переживання* цього процесу.

¹ Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. — М., — 1968. — Т.3. — С 64, 66, 65.

Отже, для утворення нової художньої якості необхідний новий кут зору, *перенесення, зворот*. Слова, вжиті в переносному чи зміненому значенні, називаються тропами (трьо^ — зворот). Троп — це родова, узагальнена назва, але в кожному конкретному випадку маємо справу з різними видами тропів — порівнянням, епітетом, метафорою, іронією, метонімією тощо. Причому два перших із названих — порівняння й епітет — здебільшого вважають найдавнішими формами образного слововжитку. Розглянутий нами приклад ("Такий, як зело" — "зелений") це нібито підтверджує.

Порівняння (*comparatio*) включає в себе два члени: *компаратив* (те, що порівнюють), *компаратив* (те, з чим порівнюють) і *терційум компараціоніс* (спільну підставу, якість, властивість, подібність). Дехто з дослідників не відносить порівняння до тропів, мотивуючи це тим, що слова, які входять до порівняльного звороту, вживаються в своєму номінативному значенні.

Певна рація в цьому твердженні є, але тільки щодо тих порівнянь, які на даному етапі, в даному контексті втратили свою образність. Та навіть у такому випадку, як ми вже не раз переконувалися, їхня пригасла "внутрішня форма", з одного боку, здатна пробуджуватися, виходити з "дрімотного" стану; з другого боку — може бути підґрунтям для нових зіставлень.

У фольклорному порівнянні "Чорні очка як терен" усі окремі слова, справді, вжиті в своєму номінативному значенні; а все ж перед нами — образ, зворот (отже — троп), до того ж такий, що не існує окремо від пісні; це вже ми аналітично звідти його витинаємо, від чого він одразу мертває; але щойно повертаємо на місце, в контекст, як він там оживає, стає виразною художньою деталлю коханого обличчя (або ж *синеодохою* — частиною замість цілого) і має надію побратися в неділю.

Отже, виходячи з теорії О.Потебні, відносимо порівняння до тропів, оскільки будь-який із них (і метафора, і метонімія, і *синеодоха*...) може бути як свіжим, незатертим, так і завжвжваним, знівельованим до рівня позначки.

Окрім тропів, на роль родового визначення переносного слововжитку претендує і метафора (тобто, її часто називають замість поняття "троп"; кажуть, наприклад, "метафоричний контекст", "метафоричний вираз" на означення різних видів тропів). Ще більше ускладнюється завдання ієрархізації

тим, що кожен із *тропів* може виступати і в простішій, і в складнішій своїй іпостасі, до того ж увіходити до складу іншого *тропа*, який, своєю чергою, є елементом ще ширшої структури і т.д. Крім того, такі *тропи*, як *порівняння* та *епітет*, можна вважати простішими за інші, хоч знову-таки, порівняння може теж бути *простим* і *складним*.

Просте порівняння утворюється як за участю *сполучників* (*мов, немов, ніби, наче, як, нібито, начебто, гейби, буцім*), так і *безсполучниково*: а) за допомогою *предиката* (*подібний, схожий, нагадує*); б) опусканням *сполучникової компаративної зв'язки*: "Твої губи — розтулена рана..." (*В.Сосюра*); в) у формі *орудного відмінка*: "Ти — зорею, а я — кленом..." (*Б.Олійник*).

Г.Поспелов, розглядаючи типи *простого порівняння*, вважає історично найдавнішим з них *порівняння* у формі керування одного іменника іншим, що стоїть в *орудному відмінку*. І виводить його походження з віри у перевертнів, у те, що люди можуть обертатися різними звірами. Справді, залишки таких вірувань знаходимо ще і в "Слові о полку Ігоревім", де Всеслав скаже *лютим звіром, вовком*, Ярославна квилить *зегзицею*, Бонн ширяє *сизим орлом* під хмарами. Водночас це вже не пряме слововживання, а *переносне*, що відчуває і декларує автор. Тобто, перед нами саме той випадок, коли *порівняння* вже починає сприйматися як художній засіб, *троп*, відділившись од попереднього синкретичного світосприйняття.

Вважаючи *метафору* найдавнішою формою такого світосприйняття, той же Г.Поспелов наводить приклад трьох різних образних зворотів: «"на нього звалилася *лавина нещастя*" (це метафора); "*нещастя* звалилися на нього *лавиною*" (це рання форма порівняння, перехід метафори в порівняння) і "*нещастя* звалилися на нього, *як лавина*" (це вже цілком сформоване просте порівняння)» (*Введення*<...>. -С.302).

Хтозна, чи можна безапеляційно наполягати саме на такій, а не на зворотній послідовності (у прикладі з епітетом "зелений" ми йшли навпаки — від *порівняльного звороту* до *нерозчленованого означення*), але безперечним є співвіснування в людській свідомості та художньому світовідчутті як *синкретичних*, так і *покомпонентних* форм зіставлення різних предметів, явищ, понять.

Безперечним видається й те, що *просте порівняння* саме завдяки своїй двочленній структурі є менш ускладненим (порівняно з *метафорою*) *тропом*. Ще Аристотель стверджував, що "метафори, очевидно, будуть і порівняннями, а порівняння, позбавившись [лише одного] слова ["як"], — метафорами". Йому ж належить думка про те, що не можна навчитися в інших мистецтва *метафори*, ця здібність — ознака таланту, вміння підмічати схожість

¹ Аристотель и античная литература. — С. 180, 161.

Отже, безвідносно до того, який із *тропів* є давнішим, у їх основі лежить той самий принцип — зіставлення, порівняння, відшукування *подібності* в розмаїтті. І водночас — індивідуальної неповторності через *розподібнення*, протиставлення, вияскравлення тощо.

Можна припускати, що й розвивалися ці *тропи* паралельно. Наведений приклад з лавиною є вдалим для ілюстрації різниці між *метафорою* та двома видами *порівняння*. Але для унаочнення їхньої "вікової різниці" він не годиться, бо у всіх трьох випадках дуже відчувається надуманість, літературність, розсудковість. Тим-то ліпше звернутися до *фольклорних* джерел, де приблизно на одній глибині знайдемо обидва види *порівнянь* (напр. фразеологізми "дивитися вовком" і "ускочити як курка в борщ"; рос. — "попасться как кур во щи", де кур — півень, як і в українській пісні: "А я собі стояла, // Аж кури запіли...").

Логічніше припускати, що коли першими з'явилися *імена*, назви предметів, речей, явищ, то далі йшло *порівняння*, зіставлення, протиставлення їх між собою і, напевне, паралельно — метаморфози, взаємоперехід одних в одні. І те, й те було *міфопоетичною* картиною світу, котра тільки згодом почала мислитися вже і як *художня*. Але безвідносно до того, що' було раніше, ґрунтуються вони на спільному принципі порівняльного осягнення й означення світу і досі виконують *зображувальну* та *виражальну* функції.

Прості порівняння всіх видів поширені як на побутовому рівні, так і в *художній мові*:

I. Зі сполучниками

1) *загальноовживані* —

"гарна як намальована", "на віку як на довгій ниві", "поле як море", "п'яний мов чіп", "голова як макітра" тощо;

2) *індивідуально-авторські* —

"день падає, як птах короткокрилий..." (*Михайло Орест*); "У нього очі — наче волошки в житі" (*Д.Головко*); "Моя душа, немов черешня, / Понад снігами зацвіла" (*Д.Павличко*). Тут *порівняння* ніби опредмечує ширшу *метафору*.

II. Без сполучників

1) *загальноовживані*

а) за допомогою *предиката* —

"подібний до матері", "схожа на батька", "віддалено нагадує...";

б) із пропуском *сполучникової компаративної зв'язки*:

"закон — тайга", "мовчання — золото", "слово — не горобець";

в) у формі *орудного відмінка іменника* —

"ніс картоплиною", "вигинатися вужем", "котись колесом";

2) *індивідуально-авторські*

а) за допомогою *предиката* —

"Ми восени такі похожі//Хоч капельку на образ Божий" (Т.Шевченко); ■ .

б) із пропуском *сполучникової компаративної зв'язки*:

"Подивилась ясно — заспівали скрипки!" (П.Тичина), "Стрілчас-ті вежі — пальців гострих дотики" (М.Бажан), "Легесенький сніжок — //Ласкавий залицяльник, //Терплячий гаптувальник //Дерев, стовпів, стежок" (В.Мисик). (Тут порівняння теж є складником ширшої *метафори*);

в) У формі *орудного відмінка іменника* —

"Була тоді ще дівкою Десна..." (О.Довженко), "Молодими віями//Бризнули віки" (А.Малишко), "Деся ти ходиш, діво невпинна, //Деся цвітуть огнями сліди" (Олег Ольжич).

Усі три останні приклади є водночас яскраво *метафоричними*, — і це закономірно саме для *індивідуально-авторських порівнянь*, свіжість яких не стирається, оскільки вони досить рідко стають загальнозживаними. Навіть якщо один автор підхоплює (чи "списує") вдалий *трон* у іншого, і його починають часто цитувати — це ще не означає, що статус "крилатого виразу" йому вже забезпечено. Наприклад, довго цитуване як *індивідуально-авторське порівняння*, що ним починається *оповідання* Д.Головка "Пилипко" (1923), має, виявляється, свого попередника: "Очі — дві волошки в житі//На Україні там, у нас" (Олександр Олесь, 1921). І все ж це *порівняння* не стало загальнозживаним.

Уся сукупність і розмаїтість *простих порівнянь*, що зустрічаються в художніх текстах, звичайно, не зводиться до наведеної схеми. Як, приміром, у *Василя Пачовського*:

Так ходила по алеї, та займати я не міг! Чистий
ангел-білосніг!.. Млів я, дивлячись на неї, плили
сльози з віч моїх, заросив я слідки ніг...

Поверталась, усміхалась —
та займати я не міг!..

Улетіла пташка біла —
вже займати я не міг!

("Дрожання душі")

Тут *порівняння* подається в окремих реченнях, асоціативно під'єднаних до попереднього контексту, що витворює наскрізний образ незайманості, чистоти.

Часом увесь *твір* може вибудовуватись на *порівняннях*, які сукупно окреслюють не лише суб'єктивний *образ* порівнюваного (*компарандума*), а й *психологічне коло авторської асоціативності*:

Ти пахнеш, як листя весняне, Ти пахнеш, як виспане море,
Як дитинство моє полотняне, Як жіноче невидиме горе, Як
Як тепла малинова стежка, пилок на пшеничній ниві, Як
Як мамина срібна сережка. мамині руки сяйливі.

Ти пахнеш, як племін живиці, Ти пахнеш, як роси на житі,
Як біленький дзвінок медуниці, Як столи, рушниками накриті,
Як вулик, де сховане сонце, Як співаюча стружка ялова, Як
маминих мрій волоконце. Як мамина лагідна мова.

(Д.Павличко).

Із цього витканого на *порівняннях* "портрета" коханої постають і найсвятіші, найдорожчі *ліричному героєві* первини життя. Так поряд із *зображувальною* та *виражальною* функціями *тропа* виявляється й *емоційно-оцінна*. І все ж це ще не *розгорнуте порівняння*, а каскад *простих* — ніби разок розмаїтих намистин на спільній низці ("ти пахнеш..."). Ця "низка" і є "терціум компараціоніс".

Розгорнуте ж порівняння, навпаки, будується на єдиному, проте ключовому зіставленні, завдяки деталізації якого виділяється поширене уподібнення (*картина, сцена, міф*). Відтак його ще називають *уподібненням*, що навряд чи доцільно, оскільки принцип у(роз)подібнення лежить в основі й деяких інших *тропів*.

Чимало *творів* того ж Д.Павличка становлять собою викінчені *розгорнуті порівняння*. Прочитайте, зокрема "*білий сонет*", у заголовку якого винесено *ключовий образ* — "Лук"; зіставте типи *порівнянь* у цьому і щойно наведеному взірцях *еротичної* та *інтимної лірики*.

Перші 18 рядків *еротичного вірша* М.Вінграновського "Лошиця з дикими і гордими ногами..." є теж *розгорнутим порівнянням*. Як і початок *твору* В.Стуса:

Неначе стріли, випущені в безліт,
згубилися між обидвох країв,
проваджені не силою тятів, а
спогадом про образи почезлі,
летять понад землею долілиць, ані
собі, ні світові не раді і лячно
задивляються в свічаддя людських
озер, колодязів, криниць. Так душі
наші: майже неживі пустилися в
осінні перелети, коли відчули:
найдорожчі мети на нашій
окошилися голові.

Далі уподібнення пригасає, до нього додається образ крила, і вже наприкінці авторський голос підтримує відчуття лету, але не пов'язаного з образом стріли: "За сині за моря лети по воду//однаково — чи мертво чи живу".

У прозі порівняння — і прості, й розгорнуті — виконують ту ж таки зображувально-виражально-оцінну функцію. Причому тут (особливо у прозі реалістичній), завдяки меншій, ніж у поезії, образній сконденсованості, ця функція не є надто ускладненою. Порівняння допомагають подавати пейзажні, портретні зображення, характеристики персонажів, психічних станів тощо.

"Туляйте, я скоро прийду, — каже Людка, встаючи і вигинаючись, щоб розім'ятися. Від того несподівано збудився атлет із бичачою шиєю і аж очі на неї витріщив. Людка прийшла сюди без халата; ті ключі, яких ніхто не бачив, сховано, мабуть, у її надмір куцому купальнику; вона йде по піску похитуючись, а за нею вже ступає очманілий від сонця й захоплення атлет. Він наче вовк, котрий напав на слід овечки, й овечка від того зовсім не відчуває страху" (Вал.Шевчук, "Крик півня на світанку").

Одне порівняння, не вельми й розгорнуте, — і з цими персонажами, як то кажуть, усе ясно. Звичайно ж, — у контексті всієї пляжної сцени. А крім того, увиразнюють ці портретно-психологічні характеристики й інші тропи — епітети: "атлет із бичачою шиєю", "очманілий від сонця й захоплення", що "несподівано збудився", та надмір куций купальник і хода похитуючись.

Епітет (srtidstov — прикладка, прізвисько) — образне означення предмета, явища, поняття, дії. Окрім прикметників, якими найчастіше бувають виражені епітети, вони зустрічаються також у вигляді іменників (прикладок), прислівників, дієприслівників, числівників, дієприкметників.

У наведеному прикладі бачимо чотири види епітета: прикметниковий (бичача шия), дієприкметниковий (очманілий...атлет), прислівниковий (несподівано збудився), дієприслівниковий (іде... похитуючись). Крім того, прикметниковий епітет "куций" посилюється прислівниковим — "надмір куций".

Розірвала кряля-мавка льняно
шитий гомін-жгут: Плине
зграйно, плине плавко
Березневий каламут.

(Василь Чумак, "Березневий каламут")

Два епітети тут виступають у формі іменника-прикладки, три у формі прислівника. Крім того, словосполучення прислівника з прикметником "льняно шитий" теж можна розглядати як епітет. Усі об'єднані загальним метафоричним контекстом, завдяки якому набуває художньої виразності й прикметник "березневий".

Є різні погляди на проблему розмежування *epithetiv* і *логічних означень*. І. Качуровський не визнає такого розмежування, вважаючи, що в *художньому тексті* будь-яке *означення* стає *епітетом*. Натомість, М. Коцюбинська стверджує: "Не можна вважати художнім епітетом означення, яке вказує на якусь невід'ємну, органічну ознаку: матеріал, з якого зроблений предмет, родинну приналежність людини (дерев'яний стіл, залізне ліжко, срібний портсигар, батькова сестра тощо). Але ті ж самі означення в сполученні з іншими поняттями, в іншому контексті можуть набувати художнього, образного значення, ставати метафоричними епітетами (дерев'яне обличчя, залізний характер, срібне сяйво). Отже, зміст епітета можна зрозуміти лише з контексту, лише в сполученні з тим словом, яке визначається епітетом"¹.

Особливо слушне твердження щодо *контексту*. Що ж до *словосполучки*, то вона не є остаточним критерієм визначення *епітета*. Наприклад, у згаданій — "залізне ліжко" — прикметник може бути як *логічним означенням* (ліжко з заліза), так і *епітетом* (у *переносному* розумінні — тверде, немиле тощо). Лише виходячи з *контексту* можна вести мову про те, що пе'ред нами — *означення* (*однозначність, непереносність, денотативність*) чи *епітет* (*образне означення, багатозначність, переносність, конотативність*).

Наприклад, назвавши *епітетом* слово "березневий" у *словосполучці* "березневий каламут", можна протипоставити йому *логічне означення* "березневий день". Але в іншому *контексті* це *означення* дуже легко перетворюється на *образ* (скажімо, коли скористатися назвою роману В. Яворівського "Оглянься з осені": оглянулася людина, побачила свій юний *березневий* день, — і *прикметник* стає *епітетом*.

Саме в *образному контексті* набувають *конотативності* й *числівники*: "Це той Дервіш, що розпинав/Нашу Україну,/А Вторая доконала//Вдову сиротину" (Т. Шевченко, "Сон").

В нас — безіменність! Всіх вона поїсть
Та ще й закусить нами з іменами...
Вона там сьома, де було їх шість,
Сімдесят сьома, хитра до нестями.
Чому їх — шість? А де ж це сьомий — Ти?!

¹ Бровко І.Б., Коцюбинська М.Х., Сидоренко Г.К. Аналіз літературного твору. — К., — 1959. — С 84.

Чому ти не сидиш на лаві — Перший?
Ні! Ти зориш на нас із висоти,
Науки длань над нами розпростерши.
Все зекономив? Совість?! Честь?! Зумів
Забалагурити самі Верховні Вуха.
Колегіальний ум в мільйон умів —
А лестощі лиш персональні слуха.
Чому їх — шість? А де ж це перший — Ти?!
Чому ти не сидиш на лаві — Перший?
Ні! Ти зориш на нас із висоти,
Длань керівну над нами розпростерши.

(І. Драч, "Чорнобильська мадонна").

У цьому поетичному звинуваченні *автор* апелює не до "стрілочників", а до *перших* осіб у науці та державі (недарма числівник Перший — з великої літери), котрі "умили руки" (фрагмент *поєми-мозаїки* має характерну назву. "Роздуми під час відкритого суду в закритій зоні на стару тему: "Ірод і Пілат", — і вже тут стають іронічно-антитестичними *епітетами* нібито ж нейтральні означення: "відкритий суд", "закрита зона"). Окрім *числівників*, у ролі *епітетів* у наведеному уривку виступають інші *частини мови*: "хитра до нестями" Безіменність, науки длань... розпростерши. колегіальний ум (*іронічна конотація*), персональні лестощі (теж *іронія*), керівну длань... розпростерши (знову *іронія*, чому прислужився й *старослов'янськ* "длань").

В усній народній творчості зустрічаємося з *постійними епітетами*, тобто такими, що незмінно супроводжують означувані предмети й поняття. їхня первісна *образність* уже стерлася, і вони перетворилися на своєрідні мовні *штампи*: степ широкий, темна нічка, синє море, чорні брови, буйний вітер, сизий голуб, ясний місяць... І все ж належність до уснопоетичної стихії, яка для кожного нового покоління зберігає свою первинну чистоту, не дає цим *епітетам* перетворюватися на *логічні* (чи й *алогічні*) *означення*, а постійно витворює довкола них ореол *художності*. Навіть таке, здавалося б, *кlišе*, як звернення "людино добра" (безвідносно до того, чи доброю вона є насправді) у контексті "панів", "товаришів", "панів-товаришів", "добродіїв" тощо, постійно омолоджуючись, зберігає свою свіжість. Очевидно, це відбувається тому, що час від часу, за всієї буйної *словотворчості* (в тому числі *епітетної*) виникає потреба повертатися до найістотніших, найпервинніших рис, ознак, характеристик, а саме їх несуть *постійні епітети*.

Вдаються до них і в писемній літературі, особливо органічно ті автори, які природно увібрали в себе *фольклорне*

світовідчуття (Котляревський, Шевченко, Некрасов, Кольцов, Берне). При цьому вони по-своєму модифікують *постійні епітети*, досягаючи їх *контекстуальної актуалізації*. За спостереженнями М.Коцюбинської, Т.Шевченко:

1) часто вживає *постійний епітет* у самостійному значенні, без того слова, з яким він зрісся: "аж небо блакитне широкими [крильми] б'є", "утомився, воронський" [кінь], "як гуляли по синьому" [морю];

2) поряд із *постійними*, вводить різноманітні *оригінальні епітети*: "Гори мої високії./Не так і високі,./Як хороші, хорошії,./Блакитні здалека..." ("Сон" — "Гори мої високії...").

У другому випадку *епітет* "високії" є *постійним*, а наступні доповнюють його авторськими характеристиками (такі *епітети* називають *оцінними*, або *ліричними*, оскільки *лірика* — це завжди оцінка, вияв суб'єктивності автора). Так само у вірші "А.О.Козачковському", вживши спочатку *постійний епітет* ("Талами виїду понад Уралом//На степ щит рокий, мов на волю..."), Шевченко далі додає цілу низку власних: "І там степи, і тут степи,./Та тут не такі — //Руді, руді, аж червоні,./А там голубії,./ Зелені, мережані//Нивами, ланами,./Високими могилами, Темними лугами". Так епітетне розмаїття допомагає передати тугу за Україною. Бачимо також, що в цих епітетах, особливо авторських, поєднуються *зображувальні*, *виражальні* та *емоційно-оцінні* функції. Два остнні *епітети* ("високими", "темними") знову *постійні*.

Деякі дослідники, поряд із *ліричними*, виділяють *зображувальні* або *описові епітети*, в яких нібито переважає описове начало:

"арозелена драговина", "тиховоде озеро", "блідоблакитна вода" (*Леся Українка*), "пісня сонцебризна", арфами самодзжшними, думами ніжнотонними (*П.Тичина*), "осінь яснодиста" (*А.Малишко*).

Однак видається, що описовість тут не переважає, а те, що ці *епітети* незрідка є ще й *оказіоналізмами* (приклади з Тичини), тільки посилює їх *виражальність*, експресію *емоційної оцінки*.

Сказане, проте, не означає, що в усіх випадках *зображувальні*, *виражальні* та *оцінні* (ліричні) функції наявні в *епітетах* (як і загалом у *тропах*) в однаковому співвідношенні. Більша *епічність твору*, особливо в *реалістичній прозі*, може спричиняти посилення *зображувальної* первини, *ліричність* — *виражальної та оцінної*.

Досить частим є вживання *епітетів-характеристик*: "і кожна зморшка — звивиста, зрадлива" (*Роман Бабовал*); "Коли помер кривавий Торквемада..." (*Д.Павличко*); "Був у мене приятель поважний:// Майже батько, справжній опікун //Обережний, тихий і уважний —// Не торкався небезпечних струн" (*Олег Ольжич*, "Метаморфози").

П.Волинський розрізняє *епітети*, в яких слова вжиті в їх *прямому значенні* (зедеще поле) і *епітети метафоричні*

(залізна воля) *метонімічні* ("Той неситим оком//За край світа зазирає..."), *гіперболічні* ("Безмежнеє поле"), *іронічні*¹ (згадаймо наведені приклади: персональні лестоці, колегіальний ум).

О.Веселовський виділяв також *синкретичні епітети*, пов'язуючи їх виникнення зі злитістю наших сприймань, коли "око підтримується слухом, дотиком і т.п. і навпаки"².

Розглядаючи далі *метафору*, *метонімію*, *гіперболу*, *іронію* як види *тропа*, ми, відповідно, поглибимо знання й про вищезгадані види *епітета*. Тут же трохи докладніше зупинимось на *синкретичних епігетах*. Іноді це явище називають *художньою синестезією* — одночасне подання-переплетіння візуальних, слухових, дотикових, нюхових образів. У "Баладі про хула-хуп" І.Драча: "Задихано, засмагло, дзвінко//Завмер на клаптику вогню://В незайманострунку легінку//Пахучим поглядом бриню". Прагнучи максимально активізувати закладену в слові пам'ять органів відчуття, перебороти їх недосконалість у відтворенні розмаїття людських почувань, поет вдається до несподіваного поднання слів, які ніби вступають у своєрідну "хімічну реакцію" з утворенням цілком нової художньої "речовини". Тепер ізвідти неможливо вилучити жодного із взаємопов'язаних компонентів, не пошкодивши всієї "сполуки". Не надається вона і до спрощення, зведення до звичніших образів.

Метафора (цетасора — *перенесення, переміщення, віддалення*) — один з основних *тропів*, що полягає в перенесенні властивостей і ознак якогось предмета, явища, аспекту буття на інші за принципом *уподібнення/розподібнення*. Вже зазначалося, що Аристотель вважав *метафору* водночас і *порівнянням* (без слова "як"). Але у *порівнянні* фігурують обидва члени зіставлення ("Неначе цвяшок, в серце вбитий, Оцю Марину я ношу" — Т.Шевченко), тоді яку *метафорі* один член *уподібнення* здебільшого тільки мається на увазі. Тому її ще називають "прихованим порівнянням". Крім того, *метафора* може поставати на основі *епітета*:

Як іонійська колона,	Ховаючи опуклість лона
Рожевіє дівочий сніг,	В лілях рук, в лілях ніг.

(С.Маланюк, "Земна мадонна").

Перші два рядки цього *катрена* становлять *порівняння*, всередині якого є ще й *метафора* "Рожевіє дівочий сніг". Один член *уподібнення* в ній опущений (мається на увазі дівочий *стан*), завдяки чому подвійне зіставлення його з рожевістю іонійської колони і з чистотою снігу не переобтяжується складними синтаксичними конструкціями.

Цей приклад допоможе ще раз проілюструвати відмінність *логічного означення* від *епітета*. У словосполучі *дівочий стан* прикметник *дівочий* був би *логічним означенням* (звичайно, якщо його вживати дено-

¹ Волинський П.К. *Основи теорії літератури*. — С. 151.

² Веселовський А.Н. *Историческая поэтика*. — С. 66.

тативно), тоді як у контексті *метафори* "Рожевіє дівочий сніг" він утворює *метафоричний епітет*. Так вибудовується багатощарова *тропова* структура: *просте порівняння*, складником якого стає "приховане порівняння", тобто *метафора* "Рожевіє дівочий сніг", куди входить *епітет* "дівочий сніг".

Крім того, два останні *рядки* розгортають *метафору* далі (аж до кінця речення), роблячи її *синтаксичною*, в яку підключаються ще дві *лексичні* — "лілеї рук, лілеї ніг". Причому *лексичні* містять у собі два члени *уподібнення* (перенесення якостей, ознак), тобто, це саме той "аристотелівський" варіант, коли *порівняння*, "позбавившись" лише одного слова "як", стають *метафорами*. Очевидно, їх слід вважати проміжними поміж *порівняннями*, *епітетами* і *метафорами*. І Качуровський називає ці *тропи семіметафорами* (тобто, *напівметафорами*) а загальний розвиток *метафори* уявляє в такій послідовності: «Спочатку — порівняння: "поля, мов зелені хвилі", далі семіметафора: "зелені хвилі полів"; потім відкрита метафора, зміст якої виділяємо з контексту». Так, у вірші М.Філянського "Як весело між вас, зелені повні хвилі..." вже зовсім опущено один із членів *уподібнення* (поля)'.¹

Складніші види *метафори* в чомусь подібні до *загадок*, "відгадування" яких активізує читацьке сприйняття, приносить естетичну насолоду.

В.Стус: "І серсердя//Хмари хтось//Прогупус,//Та гнівно ляскають //Білясті батоги". У двочленному варіанті (*семіметафора*) були б то "батоги блискавок". Але втрачалося б задоволення самостійної відгадки.

Трапляються й випадки опускання багатьох ланок *асоціативних зв'язків* — аж до *герметичності метафори*, тобто її повної нерозгадуваності або принаймні багатоваріантності відчитань.

Як і інші *тропи*, *метафора* сягає своїм корінням *антропоморфного* та *пантеїстичного світовідчуття*. У повсякденній мові користуємося такими *метафорами*, надто ж *семіметафорами*, вже не відчуваючи їх образності:

сонце сходжгъ, дощ іде, завиває вітер, час летить або плине, язика полум'я, ніс корабля, голова колгоспу, коліно танцю, підніжжя гори, щічка бутси, зубці шестерні. У деяких випадках це вже спеціальні терміни (як-от два останні). Саме так і відбувається затуманення попередньої *метафоричності*.

Чи не найчастіше маємо справу з *антропо-*, *зоо-*, та *ботаноморфною* метафоризацією — "оживленням" предметів і явищ, приписуванням їм властивостей людей, тварин, рослин. На позначення цього *виду метафори* вживають кілька

¹ Див.: Качуровський І. Основи аналізу мовних форм (стилістика): Фігури і тропи. — Мюнхен; Київ, 1995. — С.ПО. Далі позначаємо це видання скорочено — "Фігури".

термінів — грецькі *прозопопея* та *метагоге*, латинський *персоніфікація*, українські *уособлення*, *втілення*. Іноді *персоніфікацію* розглядають як різновид *уособлення*, іноді, навпаки, *уособлення* вважають "вужчим" од *персоніфікації*, хоч етимологічно це — прямі відповідники: *персона* = *особа*. Крім того, про *персоніфікацію* (*уособлення*) мовиться і в тих випадках, коли йдеться про втілення в одній особі {*персонаоки*} певних *збірних* чи *типових* рис, абстрактних категорій тощо, — і в таких випадках маємо справу вже не з *метафорою* як *тропом*, а з *принципом образотворення* в широкому розумінні.

Усе це не сприяє виробленню термінологічної чіткості. Тож, аби зняти різночитання щодо цього *виду метафори*, його можна означити аксіоматичним і поки що нетермінологічним поняттям "оживлення" (або ж *одуховнення*, *анімація* — від *аніма* — *душа*, *дух*).

Зворотним *видом* постає "оречевлення" (або ж *опредмечення*) — уподібнення людських якостей, абстрактних понять, мислительних і психічних процесів до явищ і процесів речового, предметного, матеріального світу: *потік свідомості*, *глибина узагальнень*, *ланцюжок асоціацій*, *гострота розуму*, *тепло* (чи *холод*) *стосунків*...

І тому говориш, — а мовчиш,
відтинаєш час, але не муку
словом, що розкладене, як ніж, на
колодку смислу й лезо звуку.

У прикладі з І.Римарука *метафора* "відтинаєш час... словом" переходить у *порівняння* "словом, що розкладене, як ніж" із наступними *семі-метафорами*, що входять у це *порівняння*. *Тропи* — мов *своєрідні сполучені посудини*, якими *вільно перетікає*, *набуваючи нових видозмін*, *енергія слова*. Цей приклад цікавий ще й художнім "оречевленням" теорії О.Потебні про *слово* як єдність і "розкладуваність" *зовнішньої і внутрішньої форм* та *глибинного значення*. Є тут і *розподібнення* ("відтинаєш... не муку")

Ще один *вид метафори* — у(роз)подібнення предметів, речей, явищ, аспектів зовнішнього світу, проєктованих ніби на себе самих (хоча, звичайно, за допомогою означення посередником — *словом*).

Тичинині "Хмари хмарять хвилі". "Гасне день...". Симоненкові "Вибухали дні...", "струменіла дорога", воробійовське Тінями в Тясмин течуть цинкові верби ранками...

Певна річ, це тільки видимість відсторонення людини і "самоз'ясування стосунків" між речами, адже у *слові*, скільки б не руйнували його усталені чи нові зв'язки, не можна до решти витравити його людської суті й людського ставлення до *означуваного*.

За всієї затуманеності, можемо, наприклад, прочитувати Тясмин як ріку часу, що поглинає не тільки живі, органічні верби, а й їхні цинкові тіні з неорганічного світу двійників і тілесного замирання. Можливі й простіші витлумачення (*цинкові* — уподібнення за кольором), але все одно без проникнення у "самостійне" чи самодостатнє життя речей, а через сприйняття людини, через наші власні *асоціативні* поля. Ось продовження тексту вірша:

жовті персні печуть
неба холодні рани.

Димно... нічого не чуть
в волі білих туманів,

поки сонце затчуть
крони останніх храмів.

Якийсь майже "марсіанський" пейзаж, а все ж повного усунення людини не відбулося: зберігається її емоційна присутність (*персоніфікація* в двох верхніх і двох нижніх рядках, звернення до слухових, зорових і дотикових образів, нарешті — суто інтелектуальна *семіметафора* — уподібнення дерев до храмів).

Ілюзорне вилучення людини з *тексту* досягається, зокрема, і завдяки цьому відмінному від "оживлення" та *оречевлення* **виду метафори**, що його можна було б назвати **міжречовим** або **позаперсонним означенням** (*тінями течуть верби, крони храмів, ожина обрію*).

Опозиційною парою до цього *виду* постає **метафора**, що ґрунтується на власне-людському **самоозначенні**, перенесенні одних явищ, процесів, рис духовного і фізичного життя індивіда й соціуму на інші: "дивитися очима совісті", "душа в п'ятах", "серце як не вискочить".

Схему розмежування вирізнених тут **видів метафори** можна подати так:



ботаноморфізація. Основні різновиди **оречевлення** — це уподібнення до предметів і уподібнення до явищ. Щодо людського

самоозначення, то тут, очевидно, можна говорити про аспекти психологічні, біологічні, соціалізуючі, індивідуалізуючі. Серед різновидів міжречового означення — власне міжречове, між 'я-вищне та їх перехрещення (перенесення властивостей явища на річ і навпаки).

Можливі й інші варіанти системного розгляду метафори. Наприклад:



метафори: на відміну від неї метонімію не можна розгорнути в порівняння). Інакше кажучи, метонімію можна назвати контекстуальним синонімом (або синонімічним зворотом) якогось не названого, проте незримо присутнього об'єкта. Завдяки цій властивості вона ніби подвоює обсяг естетичної інформації.

Суміжність чи дотичність названого й неназваного виявляються по-різному, формуючи відповідні види метонімії. Традиційно виділяють такі:

1. Називання імені творця замість його творів.

Цим видом метонімії часто послуговуємося і в побуті: "прочитав Багряного", "подобається Куліш", "насмівив Вишня". Подібні вирази зустрічаються в автобіографічній прозі, де автори розповідають про коло своєї лектури, мистецьких уподобань. Трапляються і в поезії: "І Коллара читає/З усієї скли./Щ^фарика. і Ганка..." (Т.Шевченко); "Не за молодим календарем/серпень — за апокрифом та Босхом" (І.Римарук).

2. Називання матеріалу замість речі, що виготовлена з нього:

"Скрегоче залізом округа./Смертю повітря хурчить" (О.Гончар).

3. Називання вмістища замість вмісту.

"Одарка. Випив, мабуть, з добру квартиру. //Або випив цілий ківш! /— Іван: Ні, не пив, кажу без жарту://Випив чарочку, не більш..." (С.Гупак-Артемівський).

4. Називання якоїсь речової ознаки замість людини (гурту, колективу, соціальної чи національної диференціації тощо):

"Чорні зароплені кахтани, лейбики, сіраки та гуні, такі ж сорочки<-...> капелюхи, жовнярські "гольмици", бойківські повстані крисані та підгірські солом'яники, — все те густою, брудною, сірою хмарою вкривало толоку" (І. Франко).

5. Називання місця помешкання чи перебування людей замість самих мешканців чи їхніх дій:

Цей плач Атен і переможний крик
Нещадної, роз'ятреної Спарти...
(С. Маланюк, "Постскриптум").

6. Називання властивості чи якості замість їх носія:

"Чия відвага, того й перемога" (прислів'я).

7. Називання одномоментної зовнішньої дії замість її внутрішньої мотивації:

"...Я з тобою на рушничок стану".

8. Кількісна метонімія, або синекдоха (ауц — разом, ехбохл — переймання; співвіднесення) також має свої різновиди:

а) заміна цілого частиною: "Ноги моєї більш не буде": "Бачили очі, що купували...";

б) заміна частини цілим: "Стояла я і слухала весну..." (Л. Українка);

в) заміна множини однією: "Ох і вовка там! Як завиють. — во лосся дротом!" (Остап Вишня);

г) заміна однини множиною: "Як ми почуваємося" (до пацієнта), "Потягушечки на ростушечки! Ох які ми вже великі!" (до дитини);

г) вживання власних імен у значенні загальних (ономазія): "Воздвигне Вкраїна свого Мойсея..." (Л. Тичина); "Мовчки зросте десь новий Тарас//Серед кривавих піль!" (С. Плужник); "Раби-Баярди, вірністю хворі,//за честь чужу — свою дали в наругу..." (Л. Мосендз); "Напишіть://Письменство він врятує//від Хвидьових//Тичин//і//Рильських//політику — від Чемберленів,//поезію — від солов'їв" (Едвард Стріха);

д) вживання загальних імен у значенні власних: Кобзар, Каменярь, буковинський Соловій та ін.;

е) родове означування замість видового: "двоногий ссавець" (людина), "куди летиш на своїй техніці?" (велосипеді, мотоциклі, авто...);

е) видове означування замість родового: "заробити якусь копійчину" (тут водночас і однина замість множини); "їсти свій хліб" (тобто взагалі харчуватись і жити самостійно).

Наведений перелік, звичайно, не може бути вичерпним, а класифікація — універсальною (так, І. Качуровський подає дещо іншу і теж не вичерпну, а подекуди й спірну). Крім того, між метафорою, метонімією і синекдохою не завжди легко можна провести розмежувальні лінії. О. Потебня позначав первинне значення слова через А, його нове, переносне значення в тропі через Х і розрізняв три випадки співвідношень між ними:

1) А цілковито входить в Х або навпаки (наприклад, людина і люди), — це синекдоха; 2) А міститься в Х лише

частково (наприклад, пташки співають у лісі і ліс співає) — це *метонімія*; 3) А й Х зовсім не збігаються — *метафора*.

Розгорнутим *метонімічним зворотом* можна вважати перифраз [у] (тшріфрссщ — *описовий вираз*). Він буває ніби оберненим до першого з названих типів *метонімії*.

Якщо там називаємо *автора замість творів* то тут *навпаки: автор "Тигроловів", творець "Заповіту"*.

Зустрічаються як найпростіші види *перифразу* (*дари ланів, слуги Мельпомени*, *прягівники пераї*, так і досить складні та вигадливі, особливо в *бароковій поезії*, традиції якої зберігалися й пізніше: "Карпо задумався, сперся на заступ і не зводив очей з того місця під яблунею, де він ніби вглядив свою гарячу мрію в червоних кісничках на голові, в червоному намисті з дукачем" (*І. Нечуй-Левицький*); "А хто змалював наших босоногих мадонн із сапкою в руках чи серпом на плечі та дитям біля перс, що знали не шовки, а лише нерівне шорстке полотно? І чи зрозуміють не ті, що вже не знатимуть полотна і полиневого смутку давнини?" (*М. Стеліхах*).

Мовні звороти типу "*той, що* " ("Той, що в скалі сидить", "Той, що греблі рве" з "Лісової пісні" Лесі Українки) характерні для українських *табу* та *евфемізмів*, які є різновидами *перифразу*.

Табу (полінезійське) — *релігійна заборона певних дій, предметів і слів*, порушення якої може викликати кару (тут чи не найяскравіше виражена віра в силу *слова*); переносно — щось заборонене.

В Україні з приходом християнства табувалися імена духів природи; однак двовір'я збереглося і донині у вигляді *православно-дайбозького синкретизму*. Це виявилось, зокрема, в табуванні "нечистої сили" — *рогатий, безп'ятий, лисий; той, що в очереті; той, що на болоті; той, що не проти ноні згадувати...* У народних *замовляннях* усіякі пристріти, причини, хвороби виганяють "на болота, на очерети". І з цього погляду, скажімо, вірш М.Вінграновського "На болоті", за всієї *герметичності* його загадки, можна відчитувати як своєрідне прилучення до магії чи *віри-табу*: Хто розцвів, хто розцвів —

	запитало.
Я розцвів, я розцвів —	відказало. Хто
помер, хто помер —	запитало. Я
помер, я помер —	відказало.
Що ж таке, що ж таке —	запитало. А
таке, а таке —	відказало.

Втрата віри у земних богів — води, вітру, грому, родючості; у водянників, лісовиків і т.д. призводить до зарозумілого осушування боліт, вирубування лісів, повертання рік, що *загрожує перетворенням українського пейзажу на єгипетський чи арабійський*. Останнє можна було б

сказати без *евфемізмів*: "що загрожує перетворенням родючих земель на пустелю", — але ж як не хотілося б часом назвати речі своїми іменами, аби не накликати лихо!

Евфемізм — це, сказати б, окультурене *табу*, опозиційна пара до *дисфемізму*. Буквально ж означає "пом'якшений вислів" (єб — *гарно* і (р)јисо — *кажу*). Найчастіше ним замінюють непристойні, брутальні, інтимні слова і вирази або повідомлення, що на них лише натякають, відганяючи пряму думку, аби не наврочити.

Застосування *евфемізмів* і ширше — високопарного, вишукано-перифрастичного **стилю** дістало назву **евфуїзму** (англ. euphuism від гр. *εὐφροῖν*; — *витончений, стрункий*), що найяскравіше виявився в англійській літературі останньої чверті XVI ст. Схожим явищем російської літератури був "карамзинізм". У нас найбільш *евфуїстичною* стала література Бароко. Що ж до таких творів, як "Маруся" чи "Сердешна Оксана" Г.Квітки-Основ'яненка, то хоч їх і порівнюють із "Бідолашною Лізою" М.Карамзіна, українська оповідна традиція боронила їх від перенасичення надто манірними *евфемізмами*.

"Трошки полежавши, піднялась, вже й веселенька; не відмагається від другої... очіці посоловіли... защебетала наша Оксана! Знай розказує, як вона нарядиться під вінець, як прийде до матері, як та здивується, зрадується... а тут сама третю чашку, сама узяла і, випивши, вже сидить у кошлана* на колінках і сама собі весільних пісеньок приспіває... далі щось забормотала і голову похилила.

Напилась Оксана панського чаю! Будеш, сердешна, тямити — і повік оскоми не збудеш!..

— Пропала я тепер на світі!., крикнула сердешна Оксана, як прокинулася уранці, дивлячись, де вона і що з нею сталося...".

Остання фраза в цьому тексті — *евфемічна*. Як і абзац перед крапками та самі крапки. Нині інші часи. І не тільки бульварна література, а й екран допалися до смакування саме отого, що за *евфемічними* крапками. Підкреслена фраза в коментарі — теж *евфемізм*.

Уже зазначалося в розмові про *вульгаризми*, що їх часом вживають і як лік од високопарної манірності. Схоже і з *евфемізмами*: час від часу комусь набридає "вдаватися до носовичка" чи "полегшувати собі носа" і він "шмаркається".

* За принципом "народної етимології" — ніби від "копито" і натяк на нечисту силу.

Вживання *евфемізмів* паралельно з *дисфемізмами* може створювати комічний ефект.

"Самусеві зже давно треба було набити морду. Він заслугоував цього акту покгоааня. заробив його чесно й недвозначно <...>. Щиро кажучи, автор потрапляє тут у досить двозначну ситуацію. З одного боку, він і сам, всупереч своєму вихованню і поглядам на життя; переконаний, що Самусеві справді треба було давно вже набити морду (ах, який усе ж таки не парламентський зворот!). З другого ж боку, він не може виправдати наміру тих, хто наважився побити передовика колгоспного виробництва <...>. Коли б хтось сторонній спробував розпитувати світлоярівців, за віщо саме Самусеві треба було... гм, гм, то йому відповіли б дуже просто: "Так вредний же ж!" Решта — в підтексті, який і треба буде розкрити авторові цієї повісті" (*XI. Загребельний, "Левине серце"*).

Цього ра іу позначені крапками у ламаних дужках купюри доведлося зробити вже авторові підручника — і аж ніяк не з *евфемістичною* метою, а для економії місця, бо ж тему "гм, гм" романіст розгортає не тільки в *підтексті*, а й у вельми розлогому *тексті*.

А тим часом переходимо до іронії (*ειρωνεία* — *удавання, прихований глум*). У широкому розумінні іронія означає *вид комічного в естетиці*, що передбачає кпин чи нищівний скепсис, перевагу чи поблажливість, зумисне приховані, але визначальні для загальної *тональності* чи навіть *нафосу* твору та організації всієї його *образної системи*. Від *гумору іронію* відрізняє "прихованість" її під маскою серйозності (а в'їдлива, *зла іронія* — *сарказм* — є ближчою до *сатири*). Спільне ж у них те, що все це — *види комічного*.

Іронія у вужчому розумінні — лукава чи насмішувата інакомовність, коли *слово* або *вираз* набувають в *образному контексті* значення, протилежного буквальному, або такого, що ставить його під сумнів чи заперечує. У цьому, *вужчому розумінні іронію* відносять або до *тропів*, або до *стилістичних фігур*.

Шевченкове "На всіх языках все мовчить, // Бо благоденствує!" — класичний взірць *іронії*, навіть гостріше, *сарказму* як *тропа*. В чому "троповість" *іронії*? Саме в *протилежності до прямого значення слова* ("благоденствує" можна було б узяти в лапки). У тому ж "Кавказі": "Слава! Слава! / Хортам, і гончим, і псарям, // І нашим батюшкам-царям / Слава!".

У *сонетині* "Сакля" І.Світличний, розвиваючи *тему* "Кавказу" (у Шевченка: "Нам тільки сакля очі коле...") та збагативши її *епіграфом* і Гете (слова Мефістофеля: "Воно чуже — і світо владу // Від того ніби грачу я"), *іронізує*:

Агов, Мефісто! Де ти є? Щоб
владі сакля на заваді? Ганьба
такій злиденній владі. Уладь-но...
способу знайди.

Уладив! Божевільний, палить! З
людей і саклі валом валить
Вогонь, і смалятина, й дим.

Увесь вірш перейнято *саркастичним пафосом*, а власне *сарказм* як *троп* — в отому "Уладив!". *Твір* написано задовго до подібного "владнання" подій у Чечні кінця ХХ ст., що відрізнялося від початку ХІХ-го значно більшою нишівністю.

Багата на *іронію* і *сарказм* творчість В.Самійленка. Уже цитовано дві *строфи* з його *вірша* «Щасливий край ("Ельдорадо")» для ілюстрації вагомості *кінцівок*. Саме *кінцівки строф* цього *вірша* саркастично повертають усе сказане в трьох перших *рядках* на *протилежне*. Ось ще кілька *строф*:

Десь далеко єсть країна
Пишна, вільна, щастям горда,
Кожен там живе щасливо —
Держиморда, держиморда.

Там усяк говорить правду
Непідкупними устами, Там
за правду щира дяка —
Батогами, батогами.

В тій країні люблять волю,
Всяк її шука по змозі І про
неї розмовляє — У острозі, у
острозі.

Там всі люди роботящі,
Там нарівні з мужиками Всі
пани працюють щиро —
Язиками, язиками.

І так далі, аж до останньої *строфи*: "Там живе племін *усяких*// Престрашенна мішанина,!! за те той край зоветься —/Русь єдина, Русь єдина". Надзвичайно сучасні й так само *іронічно парадоксальні* вірші "Як-то весело жить на Україні", "Патріота Іван", "Сміливий чоловік", "Патріотична праця", «"По Шевченку" (На роковини)», "На печі (Українська патріотична дума)" та багато інших. "По Шевченку" варто було б читати нашим патріотам щоразу, як вони все згадують ім'я Тарасове. А ось — іронічна строфа з "патріотичної думи": Ще стоїть Україна! Не вмерла вона І вмирати не має охоти. Кожна піч українська — фортеця міцна, Там на чатах лежать патріоти.

Отже, *іронія* як *троп* може складатися зі *слова* чи *виразу*, контрастованого загальним *іронічним*, *саркастичним* чи *сардонічним контекстом*. Як-от: "фортеця", "на чатах", "патріоти" набувають "протилежного заряду" саме в ширших *контекстуальних зв'язках*. Нерідко значення *іронії* як *тропа* може набувати ціла *фраза*, відтінювана іншою:

Вперіодрозгорнутогобудівни-
цтвакомунізмунавсьомуфронті
я вийшов уранці за ворота —
бачу: крізь штахетини
коза пробує дістати цибулю
з палісадника
(у цибулі багато вітамінів,

отож її садять замість квіток).
Я вжарив по ній цеглиною
і файно влучив, що аж-аж-аж.
Ось що мені пригадалося і потішило,
коли ввечері я вкладався на сон.

Гротескова ситуація змушує відчутти всю *фарсовість* першої фрази, якою пародіюється офіційна риторика. Недарма автор подає її суцільним текстом, підсилюючи *іронію* графічно. Здебільшого так і буває, що *іронія* як *трон* постає в *контексті іронії* у ширшому розумінні (як *тональності* чи *пафосу* певної фрази, уривка, твору). Див. також: ЛС-Д. — С.321-322.

Оксиморон (*bir\ioporov*) буквально — *дотепнобезглузде*. І справді, з погляду так званого здорового глузду чи *формальної логіки* в *оксимороні* (або *оксюмороні*) поєднується те, що не мало б поєднуватися, несумісне. Через це його ще трактують як "стиснену, а тому таку, що звучить парадоксально, анти-тезу" (ЛЭС. — С.258). Виходить, ніби достатньо стиснути будь-яку *антитезу* (протиставлення), і вона автоматично ("а тому") зазвучить *парадоксально* й стане *оксимороном*.

Принципова відмінність *оксиморона* від *антитези* (про неї — далі) полягає якраз не у *протиставленні*, а в *суміщенні*, здавалося б, *несумісного*, завдяки чому постає нова *конотація*, переосмислення, що не зводиться до суми чи різниці складників. Вся суть — у тій *естетичній енергії*, що виникає на їх зударі чи "короткому замиканні".

Із цього погляду не всі приклади, наведені у літературознавчих словниках та підручниках, можна вважати *оксиморонами*. Так, у словнику В.Лесина "Літературознавчі терміни" (довідник для учнів, 1985) поряд із безперечними *оксиморонами* ("Живий труп" Л.Толстого*, "Гарячий сніг" Ю.Бондарева, "Жорстоке милосердя" Ю.Мушкетика) наведено й сумнівні — "Жива вода" Д.Кугультінова, "Повнолітні діти" І.Вільде. Тоді як у давнішому словнику, написаному цим же автором спільно з О.Пулинцем, нема жодного сумнівного прикладу (тзвінка тиша, солодка гіркота, бідний багач, розумний дурень); а також із художньої літератури — "Ми рабами волі стали" (І.Франко); "В день такий на землі розквітає весна/І тремтить од солодкої муки" (В.Соора)

Не вельми переконливо видається одна з ілюстрацій у підручнику П.Волинського. "І співала осінь весняні пісні" (М.Рильський). "Хімічної реакції" тут не відбулося: є осінь і є весняні пісні, але ці два *образи* не творять чогось абсолютно нового і піддаються розчленуванню на складники (певна річ, не механічні), крім того, між ними пролягає й *ритмічна павза*.

* Цей вираз зустрічається в латиномовному діалозі нідерландського гуманіста Еразма Роттердамського (1469-1536) "Юнак і розпусниця", з яким Л. Толстой міг познайомитися і в оригіналі, і в перекладах (зокрема французьких).

Розширене тлумачення *оксиморона* подано в ЛС-Д. Так, Симоненкове "Вріже дуба, а ходить і їсть" ближче до *антитези*, а в *контексті твору* — до *іронії як тропу*: насправді бюрократ невмирущий. Наведений *верлібр* В.Голобородька не є розвитком "оксиморонного формулювання", як стверджується. То радше *розгорнуте порівняння*, побудоване на абсурдності ситуації: "Котилася, як кавун, голова з гори..." і т.д. (див.: С.517-518).

Оксиморон здебільшого постає на поєднаннях *антонімічних іменника з прикметником*, *двох іменників чи дієслова з іменником або прислівником*. Їх смислова злотованість знаходить утілення і в граматичній узгодженості:

"Щоб випити до дна солодку муку", "Полиновий мед самоти" (С.Маланюк); "провина безневинна", "щасливе горе" (І.Драч), "като-жертва, жертво-кат", "демократіє покори і свободо німувань" (В.Стус); "Говорю я з тобою мовчки" "жахливо веселий вірш" (В.Симоненко).

Різке контрастування художнього світу психологічно притаманніше творчості молодих; з часом воно доповнюється нюансуванням напівтонів, що йде од поглиблення об'ємності світовідчуття. До того ж, *оксиморон*, як і інші *тропи*, старіє, а від частоти застосувань може втрачати *оказіональність* і ставати загальноживаним (солодка мука, важке щастя, живий труп, мертві душі). Але приходять нові покоління, приносять свою "голу обнову" (І.Андрусак), горять у "крижаному вогні" туги за юною "нікомуналежністю" (К.Москалець), осягають тривимірну обмеженість, яку заповнює "тиша моєї говірливості" (Неда Неждана) і в якій визрівають означення єдності дедалі тонших і невловніших противенств.

Споріднена з *оксимороном катахреза* (*колахрцаіз* — *зловживання*) теж має неоднозначні тлумачення. 1. *Вживання слова (виразу) в значенні, різко відмінному від етимологічного*. Іноді це трактують навіть як *помилку, що стала нормою* (червоне чорнило). Певна річ, ніякої помилки в такому слововжитку нема. То швидше закономірність: затуманення "внутрішньої форми" (*чорний*) робить *слово* технічним терміном, що *означає* рідину вже безвідносно до її кольору. Відтак несумісність *червоного, зеленого, фіолетового і чорнила* вже не відчувається без повернення до неї уваги.

І. Качуровський тлумачить *катахрезу* як неправильно побудовану метафору, "де сполучено речі принципово несполучні і де компоненти — якщо їх розуміти в буквальному (прямому) значенні — виключають одне одного" (*Фігури*. — СІ57). Але в такому разі ледь не всі *метафори*, а заодно й *метонімії, синекдохи*, інші *тропи* можна віднести до *катахрези*, оскільки сама їх природа принципово небуквальна.

Покажемо щодо цього є й наведений дослідником приклад: "...Тріскалась земля//Під чоботами біснுவатих//В залізо вкутих хижих псів..." (*Василь Барка*). Певна річ, пси не носять чобіт, але хіба можна, виходячи з цього буквалістського розуміння, робити висновок про "неправильність" *метафори*? Адже ясно, що йдеться про *хижих* (епітет) *людей*, вкутих у зброю (*залізо* — матеріал замість виробу: один з видів *метонімії*). Та й "чоботи" можуть бути *гусеницями*, та й земля ж буквально не *тріскається*...

Переконливіший приклад із Д.Загула: "Я випив вино до крихітки...". Справді, ліпше було б "до крапельки", але це ще не означає "поетичного недослуху", як стверджує І.Качуровський. Поет розширив *полісемію* "крихітки". А в буквальному розумінні й до крапельки не можна випити; тобто тут *катахреза* постає в іншому тлумаченні:

2. *Різновид гіперболічної метафори*: вживання слів і виразів у "неприродно" перебільшеному значенні.

Отже, в першому трактуванні *катахреси* зафіксовано *діахронний* аспект її сприйняття: відмінність *етимологічного* і *набутого* значень; у другому — *синхронний*: "неприродність", "перебільшення", "зловживання" метафоричністю. Обидва аспекти правомірні, але другий чималою мірою перебивається такими поняттями, як *метафора*, *гіпербола*, *плеоназм* і навіть *анаколүф* (про три останні — далі).

Тим часом перший, *діахронний* аспект вписується у структурно-системний підхід (і зокрема — до *тропів*). Саме в такому розумінні й можемо прийняти *катахрезу*: як *оксиморон*, що *втратив свою первинну оказіонально гостру парадоксальність*.

І тоді до червоного чорнила, ледь не єдиного довідникового прикладу, можна додати, скажімо, тихий голос (*голос* етимологічно — *голос* - ний), залізне дерево (порода), близьку віддаль, довгу мить, страшну любов, міський пейзаж тощо. Із цього погляду переконливими є й наведені І.Качуровським приклади гумористичного використання *катахреси* (завод "Червона синька" та ін.). Комічний ефект постає завдяки привертанню уваги до *етимологічно* "неправильного" слововживання, первинної парадоксальності фрази.

Гіпербола (иєрРоЯ.г| — *перебільшення*) може бути і *тропом* (на рівні *словосполучки*), і *стилістичною фігурою* (на рівні *речення*), і *художнім засобом* (на рівні *твору*), що полягає в означувальному надмірі, *перебільшенні означуваного* з метою його увиразнення.

Гіперболізація характерна для *поетики фольклорного епосу* (Байда знищує пострілами з лука всю" родину турецького царя); для *поезії романтизму* ("Цілий вік усе плачусь//На лиху годину" — *В.Забіна*); для

жанру сатири та загалом сатиричних жанрів із їх гротесковістю ("А казати промову стане.//То й не жди, щоб був кінець" — В.Самійленко). У повсякденні також вдаємося до *гіпербол*, здебільшого навіть не помічаючи цього ("*не відтягнеш* од телевізора", "*стонадцять болячок*").

Протилежний до гіперболи троп — **мейозис** (цеісоак; — зменшення), що полягає в *означувальному применшенні означуваного* у схожих із *гіперболою* функціях та виявах:

від *побутових* ("Рісочки в роті не мав", "Він її мізинця не вартий") до *романтичних* ("Дитятко носила//Дитятко — ягідку дрібнуню..." — М.Устиянович), *сатиричних* ("Слава ж нам! бо коли б дух народу погас.//Не стерпівши свого лихоліття.//То по йому хоч зо два примірники з нас//Дочекають нового століття" — В.Самійленко).

Тривалий час у радянському літературознавстві опозицією *гіперболі* вважали **літоту** (ΛΓΟΤΤ|S — *простота*). Автор відповідних статей у ЛЭС М.Гаспаров трактує *друге* значення *літоти* як синонімічне до *мейозиса*. А *перше* її значення близьке до *емфазы* (виразність) та *іронії*: посилення виразності (незрідка *іронічної*) відбувається переважно завдяки подвійному запереченню:

"Я не здужаю, нівроку..." (Т.Шевченко).

Нарешті нібито внесено ясність, і можна було б уважати дещо запізнілими критичні випадки І.Качуровського з цього приводу (*Фігури*. — С. 170), якби не інерція термінологічної плутанини, що далася взнаки і в ЛС-Д (С.434). Що ж до деяких прикладів, наведених І.Качуровським (Байда п'є мед-горілочку "Та й не день, не нічку, та й не одну годиночку"; Еней підмовив Дідону "паритися в баню...//Уже ж було не без гріха!", то тут нерозчленовано постають *обоє* значень *літоти*: ніби обминаючи, применшуючи пряме визнання і пиятики, і гріха, *мова* через подвійне заперечення *посилює* розгульно-звятияжні (щодо Байди) та іронічні (щодо Енея) *конотації*.

При з'ясуванні жанрової природи *байки* і *притчі* вже йшлося про *алегорію як тип образності* (інакомовлення). Існує й **алегорія як троп**: називання, замість певної якості чи характеристики, імені її носія — звіра, рослини, предмета, явища (витривалість — віл, лагідність — голуб, міць — дуб, запальність — вогонь).

Ще для Езопа і тогочасної літератури, за спостереженням відомої україністки з Румунії Магдалини Ласло-Куцюк, "не було усталеної алегоричної відповідності між певними тваринами і моральними якостями. В Езопа лев лякається півня і жаби, отже, зовсім не поводитьсь як сильна і жорстока тварина, в інших випадках він виявляє твердість і безжальність. У байці "Лев, осел і лисиця" лисиця хитріша від осла, але у байці "Собака, півень і лисиця" її перехитрює півень, який символізує тут мудрих людей.

Отож висновок у таких байках не міг мати силу узагальнення, йшлося лише про типи поведінки, які відповідають або не відповідають ступеню загрозливості даних ситуацій. Усунення таких протиріч стало необхідним. Лише після того, як певна тварина стала загальноприйнятим знаком якихось прикмет, стало можливим суб'єктивне переосмислення типових фабулярних ситуацій в залежності від історичних обставин, або від ставлення байкаря до навколишнього суспільства. Скажімо, байку Лафонтена про лисицю і ворону можна зрозуміти тільки тоді, коли припустити, що лисиця неодмінно хитра, а ворона дурна¹.

Таким чином, алегорія як троп полягає у *знаковості її інакомовлення*, в тому, що за певними тваринами, природними явищами, рослинами закріплюється загальнозрозумілий *переносний* сенс.

Це знаходить застосування не тільки в *байках*, а й у фольклорних *календарних діях* (наприклад, *алегоричні образи* купальських свят), у весільному обряді ("куниця" — наречена, "мисливець" — жених на заручинах; "бояри", "гільце", "коровай", розплітання коси і т.д., — все має свій *інакомовний* сенс).

У літературі *алегорію* найчастіше зустрічаємо в *поезії*, що спричинено її сконденсованою *інакомовністю*. Переважно *алегоричними* є вже самі назви поетичних збірок: "Кобзар", "Зів'яле листя", "Сонячні кларнети", "Зелена євангелія", "Океан", "Троянди й виноград", "Тиша і грім", "Зимові дерева", "Діти трепети". Для того, щоб вести *інакомовний* діалог із читачем, *індивідуально-авторська алегорія* має так чи інакше впливати з сукупності *текстуальних, контекстуальних, інтертекстуальних конотацій*. Наприклад, зміст алегоричних образів *троянд* і *винограду* розкриває сам автор — заключною афористичною *сетенцією* однойменного вірша. Алегорія "Упродовж снігопаду" (назва збірки І.Римарука, 1988) розкривається у вірші "Снігопад прочитав..." та інших творах цього "зимового" періоду, у *контекстуальних* значеннях образів *снігу, зими*, що межують із *символами*.

Алегорія тяжіє до *інакомовної однозначності*, тоді як символ (абцРо^оу — знак у розумінні "прикмета", "натяк", "ознака"), маючи з *алегорією* чимало спільного, передбачає ширший спектр *неоднозначних витлумачень*, більшу абстрагованість і умовність. На відміну від *алегорії*, його не можна повністю вичерпати за допомогою логізованих пояснень. Він невіддільний од *структури образу*, його зміст *полісемічний* і розрахований на активну роботу читацької фантазії.

Символом може стати, в принципі, кожен елемент художньої тканини — *метафора, порівняння, художня деталь* (той-таки Стефаників *камінний хрест*: див. с 202—203),

¹ Ласло-Кучук М. Засади поетики. — Бухарест. — 1983. — С. 167-168.

заголовок, персонаж, портрет (напр., "Портрет Доріана Грея" О.Вайльда), пейзаж (пейзажі раннього Тичини як символи світової гармонії), зрештою — весь художній твір чи навіть збірка творів одного або й кількох авторів ("Русалка дністрова" як символ відродження та єднання західноукраїнського культурного середовища на засадах злуки зі східноукраїнським). Тому важливо окреслити бодай умовні межі символу як тропу.

У "Русалці дністровій", де зібрано зразки народної пісні та стилізацій під неї, широко репрезентована і фольклорна символіка (у "Двох віночках" Я.Головацького — це вінок з барвінку як прикмета майбутньої загибелі козака, вінок із рути як символ дівочої туги, калина на могилі козака — пам'ять, скорбота, слава, символ України).

Окрім фольклорної, на рівні тропу розрізняємо символіку релігійну (зокрема, християнську — терновий вінок як символ страждання в ім'я людей, "шлях на Голгофу", "нести свій хрест" і т.д.), міфологічну (Нарцис як символ самозакоханості, самопізнання*, Прометей — самопожертва, Кастальське джерело — поезія та ін., символіку певних літературних і — ширше — культурних епох (романтична, барокова), течій і напрямів (найвиразніше — у символізмі), індивідуально-авторську (блоківська Прекрасна Дама, вітер у молодого Тичини та Е.Верхарна, зорі у М.Вороного, крила, сонце, дерева, космос у раннього Драча та інших шістдесятників, місячне сяйво у Вал.Шевчука, чортове колесо у В.Яворівського).

Ще один споріднений із символом троп — образ-емблема (єцРЛпца — вставка, рельєфна прикраса). Це — візуальний оречевлений символ, що створює переважно "розумовий образ", де абстрактні поняття набувають ілюзії конкретності. О.Потебня вважав, що відмінність між емблемою і алегорією полягає в статичності першої і динамічності другої. Крім того, алегорія, як і символ, будується на уподібненні за певною ознакою, а емблема, як і метонімія — на принципі асоціації за якимось зовнішнім зв'язком (суміжністю).

* Г. Сковорода витлумачував міф про Наркіса як символ пізнання у собі (<)жерела, божественного начала, першопочатку. Див.: Піч Р. Сковородинський міф про Наркіса у світлі романтичної концепції міфотворчості//Український світ. — 1995. — № 1-3. — С18-19.

Статичність *емблеми* зумовлює її більше застосування в *зображувальних* видах мистецтва — *графіці, скульптурі*, а також у *геральдиці*, оскільки в основі багатьох *гербів* лежать саме *емблематичні* принципи (зображення небесних світил, звірів, зброї тощо).

Емблеми, що означають певні якості, ідеї, поняття, відомі з глибокої давнини. Широке застосування вони знайшли в естетичній *маньєризму* та *бароко* (XVI ст. і пізніше). Вважалося що світ невидимих духовних сутностей, загальних понять і абстракцій (смирнення, добродійність, героїство та ін.) можна передати не тільки за допомогою суто розумових чи філософських суджень, а й у своєрідних *зоро-словесних метафорах* (сполучення коротких висловів і символічних зображень). Завдяки їм невидиме стає почасти видимим, доступним для "тілесних відчуттів". Так постала ідея осягнення всього видимого і невидимого світу в художньо-образній формі. У кожному явищі розрізняли його духовне наповнення і тілесну матеріалізацію. Відповідно, в *емблемі* вбачали "сенса духовний" і "сенса літеральний" (*І.Галтовський*).

Виникає новий малярсько-літературний жанр, початок якого виводять від *книги емблем* Андреа Альчати (1531). Подібні збірки (друковані чи рукописні) становили своєрідні тріади: 1) *зображення* певних предметів, біблійних, міфологічних чи історичних сцен і постатей; 2) *гасло*, що розкриває їх сенс; 3) *пояснювальний підпис*. Так постала і поезія тлумачень родових чи інших *гербів* — *геральдичні вірші* (їх також називали "епіграмами").

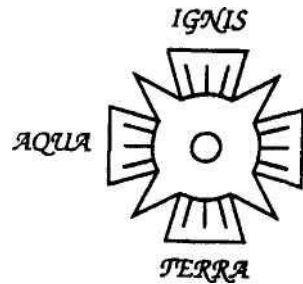
До вершинних виявів української *барокової поезії* належить своєрідна плетінка *геральдичних епіграм*, що складає віршову частину анонімного *панегірика* "Стовп цнот" (1658), яким поминався київський митрополит Сильвестр Косів¹, а також низка інших *віршів* анонімних авторів середини XVII ст., періоду піднесення визвольної війни (тут і *вірші на клейноди та прапори, на герби* відомих родів). Як ось — "На пресвѣтнѣй клейнот их милостей панов Могилов епікграмма":

Корона ест знак звытяств: буйвол офьрою,
Солнце, мѣсяц и звезды к небу дорогою.
Мечи, шабли, копіе отчизнь оброна,
Крест зась в устьх врановых от врага заслона.
Придалася и лодка, котра не инного
Што значит, ено церков роду россійского: А той
ест Петр Могила пастирем правдивим:
К Богу, церкви, отчизне велице горливым: Нехай
же прето живет в льта Нестеровы,
Або поки трват будут быи Фебусовы.

¹ Один з упорядників видання "Українська книжна поезія: Середина XVII ст." (К., 1992) В.І.Крекотень припускає в передмові, що панегірик належить Лазареві Барановичу (С. 10.).

Як бачимо, за всієї знаковості, словесне витлумачення *емблем*, зображених на клейноді, тяжіє до *символічності*.

Найпоширенішими і, можна сказати, загальнолюдськими *образи-емблемами* є такі, як ліра, серце, пронизане стрілою, амури з тими ж таки стрілами, білий голуб та ін., — саме лиш їх називання має викликати у читача відповідні *асоціації*. Можливі й переосмислення. Так, Л.Баранович послуговується *емблемою хреста* для ілюстрації тези про чотири елементи світу — землю, воду, повітря, вогонь:



У буквальному, майже калькованому з польської перекладі текст емблематичного вірша звучав би так:

"Збіглися тут ЕЛЕМЕНТИ чотири,
Роги хрестові собі улюбили.
ЗЕМЛЯ, де древо хрестове віткнуте
ВОДА, ПОВІТРЯ, де руки зімкнуті,
ВОГОНЬ на верхівці хреста, де палала
Свічка і згубницькі драхми шукала".

Я'ЕЗИ

ELEMENTA яє m cztery skupili,
Rogi krzyziowe sobie ulubili. ZIEMIA, gdzie
dizewo ktzyzowe witknione,
WODA, POWIETRZE, gdzie i** zhttone,
OGEN na wierchu krzyza, gdzie gorzah
Swieca a dnchnmy zgubioncy szukata , —

Традиції *емблематичної поезії* зберігає і так звана *фігурна* (або *візуальна*) поезія, що дожила до нашого часу. Ідею зоро-словесної наочності намагаємося втілити і в схемах цього підручника.

Синтаксичний рівень художньої мови. Фігури

Ми вже пересвідчилися, що органічними клітинами художньої мови є — в наростаючому порядку — звук, морфема, слово, фразема. А на рівні синтаксису — це, звичайно, речення. Деякі дослідники саме речення вважають "клітиною поетичного твору" (М.Ласло-Куцюк).

Ілюструється це аналізом прислів'їв і приказок: "За наше жито, та ще нас і бито", «Казав пан: "Кожух дам", — та слово його тепле», "Не лякай шуки морем, а бідного горем" та ін. Навіть без аналізу видно, що це своєрідні художні мініатюри з симетричною будовою, де набувають образного звучання (власне — стають тропами) ті слова і фрази, що поза цими прислів'ями можуть виступати як цілком нейтральні знаки (жито, калач, кожух, слово). Звичайно, коли не заглиблюватися в їх етимологію (жито — життя, калач — коло і т.д.).

Ми й раніше вже мали справу з реченнями: *просте*, а особливо *розгорнуте порівняння*, *метафора* та *мегаметафора*, *перифраз*, *гіпербола*, *мейозис* і *літота* можуть збігатись і з синтаксичними періодами. *Тропіка* єднає лексичний рівень художньої мови із синтаксичним.

У реченнях та їх комбінаціях злитовуються в єдиному образному контексті тропи і стилістичні фігури, всі зображувально-виражальні чинники. Так, *розгорнуте порівняння* незрідка виступає у вигляді образного паралелізму. Цей вид образності й заразом синтаксичної побудови речень виник ще в усній творчості. Базувався він на ніби симетричному (паралельному) зіставленні явищ природи і людського життя та психіки. О.Веселовський називав зіставлення "за ознакою дії, руху" терміном "психологічний паралелізм" — на відміну од паралелізму "ритмічного", тобто від інтонаційного узгодження фраз і віршорядків у процесі виконання.

У багатьох випадках стосовно фольклорних творів термін "психологічний паралелізм" підходить. "Чого дуб зелений на яр похилився?//Молодий козаче, чого зажурився?" Психічний стан козака "запаралелюється" на суто зовнішній вигляд дерева. Але можна навести чимало прикладів, де доцільніше вживати більш загальне визначення — *образний паралелізм*.

У пісні "Ой хмелю, мій хмелю..." від початку і до кінця витримується паралель між хмелем, що зимував у лузі на калині, та сином, що ночував у вдовиці, яку збирається сватати, але це паралель зовнішня (хіба що у самому слові "хміль" є натяк на нерозважливості такого вчинку), тож говорити про наявність *психологічних* уподібнень навряд чи можна. *Образний паралелізм* виступає й у вигляді заперечення ("Ой то не зоря — дівчина моя"), в якому *уподібнення* відбувається завдяки *розподібненню*.

У літературі *писемній образний паралелізм* зустрічається досить широко. І не тільки в *стилізаціях* під *фольклор*, не лише у проведенні уподібнень з первинною природою, а й в апеляціях до продуктів життєдіяльності людини.

Так, М.Орест, сповідуючи дотримання класичної чіткості *мовних стилів*, у вірші "Поетична мова" вдається до паралелі між *мовою* і *матеріальною спорудою*:

Мова є одність. Але пам'ятай, о поете: як в домі, В
одності мови чіткий поділ на поверхи є. Поверхи,
отже, назвімо: є мова щоденних взаємин,

Мова науки і є вповні відмінна від них Мова поезії. Маєш її притаманність плекати... ЮЛютман, слідом за Р.Якобсоном, називає *паралелізм* *біномом*, де один коефіцієнт стає відомим завдяки іншому. На думку Р.Якобсона, *біномність* є загальним законом *поетичного тексту*. М.Ласло-Куцок, вважаючи такий підхід вельми продуктивним, називає це явище "наскрізним (тотальним) паралелізмом" і подає на його підтвердження аналіз як фольклорних, так і літературних *поетичних текстів*. За всієї майстерності й переконливості цього аналізу, дібрано лише "вигідні" для ілюстрування "тотального паралелізму" взірці {*Засади поетики*. — С.72-102}.

Тим часом існує й асиметричність "неевклідової" *композиції тексту*, де паралелі перетинаються, збігаються, заперечуються, алогізуються. Особливо це стосується модерної поезії.

оббрикала іржею осінь місто де хрустять
дерева в передсмертній лихоманці
і ти стаєш собі
придумувати спомини строкаті та
дзеркала менш жорстокі
а я нестямний на базарі за
дрібну ілюзію відродження
усі свої
клітини найцінніші продаю

(Роман Бабовал)

Пара/гель між осінню і передсмертною лихоманкою дерев на тлі урбанізованого апокаліптичного пейзажу (сигнали до такого відчигання — "іржею", "хрустять" замість звичного "золота осінь", "дзвенять ліси" тощо) спонукає автора змислитись над примарністю людських ілюзій, намагань відродитися. Нервові клітини, кажуть, не відновлюються. Отже, на паралель "осінь — кінець світу" накладається ще одна — тут психологічна — гіркота усвідомлення неможливості відродитися у слові. Адже на "базарі" життя (ще одна прихована паралель), на людському торзі, навіть на тлі наступу іржавої неорганіки, оскління, космічного холоду — не цінуються "клітини найцінніші", витрачені на "дрібну ілюзію". Алогізм же полягає в тому, що, попри всі паралелі та самоіронію, "нестямний" ліричний герой, навіть деміфологізуючи віру в безсмертя слова, водночас енергетично її підживлює. Автор свідомо культивує асиметричність вірша: наприклад, у четвертому та шостому рядках руйнує ритм, залишивши в них "та" і "за", що інтонаційно належать до наступних рядків. Ця зовнішня асиметричність покликає і на формальному рівні підкреслювати відсутність симетричності й згармонізованості внутрішньо- змістової.

Однак і у віршах традиційних, ритмічно збалансованих, наявність зовнішнього паралелізму "довкілля — людина" іноді може приводити до їх злиття в нерозмежованій єдності, як ми бачили на прикладі багатьох віршів Б.-І.Антоніма, або як у цій ідилічній акварелі В.Свідзинського:

Ударив дощ, заколихав Полудня спокій величавий, З квітучого горошку галяв Стовпи метеликів підняв.	Нема ні неба, ні землі. Блищать натягнені вервечки. Ти в легкій сукні, як яєчко, Між них білієш оддалі.
Де ж ти? Твої пісні звук, Линувши, потопила злива. Дивлюсь: з затуманілих лук Біжиш, задихана, щаслива.	Добігла — проливень затих. Тепер, цілуючи, вдихаю З плечей оббризканих твоїх Тепло і запах неба маю.

Тут буквально в останніх рядках паралелі "перетинаються": тепло і запах травневого дощового неба і коханої творять нероздільну єдність.

А в іншій елегії цього ж автора паралелізм витрамано до кінця, причому в перших двох катренах він — зворотний, антитетичний, а в останньому — прямий:

Світлий день — уста медяні —
Підійшов під моє вікно — Не
стенулося серце в мені, Не вітаю
я ранків давно.

На порозі я став — бузок
Простягає мені гілки:

Не лювлю я живих пелюсток,
Не даю їм моєї руки.

Я звітаю вечірню зорю,
її пилу злотавий дим.
Десь і сам, як зоря, я згорю,
Стану в споминах пилом тонким.

В обох випадках *антитетичного паралелізму* він посилюється за допомогою *анафори*, якою в даному разі виступає частка "не".

Анафора (&va<word — *винесення*; префікс *ava* означає, зокрема, *підсилення, повторну або зворотну дію, аналогічність*) — *стилістична фігура*, що полягає в повторі слова чи виразу на початку *віршорядків, строф* або *речень* (у прозі). Іноді, за аналогією, виділяють і *фонетичні анафори* (однакові звуки на початку слів), ба навіть *тематичні* (однакові *мотиви* на початку *епізодів*).

Ще приклад *стилістичної анафори* (єдинопочатку) — на с.245, у *вірші* Д.Павличка "Ти пахнеш, як листя весняне...". Кожна *строфа* починається зі слів "Ти пахнеш...", а всі три наступні *рядки* кожної *строфи* — з "Як...". Окрім того, кожен четвертий *рядок* містить слово "мамина" у різних відмінках (ця *фігура* має назву *поліптит[он]*).

Парою до *анафори* постає **епіфора** (*visword* — *додаток, повторення*) — "єдинокінцівка", повтор слова чи виразу (іноді сюди долучають і *звукосполуку*, тобто — *риму*) наприкінці *віршорядків, строф, речень*.

Збирає ранок Тонкі	До дому, дому	Іду садами, А пам'ять
полотна туману	Садами в'ється дорога..	повна тобою. Пахне
Пахне черешня,	Як твої очі Юно	черешня, Біла
Біла черешня.	світились.	<u>черешня.</u>

(В. Свідзинський).

У першій і третій *строфах* (для економії місця їх подано колонками) — *епіфора* "черешня". Крім того, *фразовий повтор* "Пахне черешня./Біла черешня" у тих-таких *строфах* можна розглядати і як **рефрен**. Є тут і найпростіший вид повтору: "До дому, дому...". Таке **подвоєння** на початку рядка чи речення називають **кондублікацією** (префікс *со[п]*-означає *сумісність, об'єднання, спільність*). Кількаразове, без інтервалу, повторення слова в *реченні* чи *віршорядку* має й іншу назву — **епімона** (префікс *ini-* означає перебування *ти*) чимось, рух *проти* чи *до*, *надмірність, наступність*,

послідовність; \iovac, [iiova5oi:] — *одиниця*): "Цілуй, цілуй, цілуй її..." {Олександр Олесь}. А в ширшому значенні *епімона* — це повторення *віршорядка* чи *виразу* і в більшій ритмічній або синтаксичній групі (*строфі*, *абзаці*). І в такому разі почасти перекриваються вже терміни *рефрен* та *епанастрофа*. Тому опускаємо ширше значення *епімони*.

Загалом термінів на позначення різноманітних *видів повторів* більше, ніж самих цих *видів*. Звідси — неминуча плутанина. Так, повторення *рядка* чи *фрази* — як розгін для *фрази* наступної і як чинник зворотного зв'язку — називають епанастрофою (sTavacTpoqxо — *повертаюсь назад*). Цей вид *повтору* характерний для народної пісні: "Ой у лузі калина стояла (*двічі*)//Ту калину дівчина ламала.//Ту калину дівчина ламала(*двічі*)//Вона всіх козаків чарувала". Такий *повтор* І.Качуровський називає лейкасапреном. Можна додати — і рефреном.

Деякі автори ставлять знак рівності між *епанастрофою* і анадиплозисом (avaSiTcXcoaiq — *здвоєння*); інші — між *анадиплозисом* і паліологією (*словоповтор*) та епанале'писом (sTcavaA.T]v(is — *повторення, повернення*); І.Качуровський називає ту ж таки *фігуру* епанадиплозисом, епанастрофою та енкатенацією (є ще термін конкатенація від сопcatenatio — *зчеплення*). На підставі не вельми доладного російського відповідника "стык" з'явилися ще недоладніші українські кальки — *стик* та *зіткнення*.

Суть же цієї *фігури* зводиться до *підхоплення*, повтору останнього *слова* (*фрази*) *віршорядка* чи *речення* на початку наступного. "Щоб моє притаєне зітхання//По каменю цвітком ожило//Ожило і зваду попросило..." (А.Малишко). Тож і варто було б зупинитися на терміні *підхоплення*, а з іншомовних — на епанадиплозисі. Тоді парюю до останнього буде анадиплозис — кільцева будова *віршорядка* (чи кількох *рядків*) або *речення*, коли вони починаються й закінчуються тим самим *словом* або *виразом*: "В мого роду сто доріг,//Сто століть у мого роду" (І.Драч). Якщо ж перед нами — ціла *строфа*, що починається і закінчується тим самим *рядком*; або якщо наступна *строфа* підхоплює останній *рядок* попередньої, то цю *фігуру* можемо назвати епанастрофою. У такому разі відбудеться остаточне переосмислення *строфи* як певної сукупності *віршорядків*, а не як одного *рядка* (таким

було первинне значення цього терміна, про що — у параграфі "Строфіка").

Із *епанастрофою* не слід плутати **анастрофу** (dvaаTroqyг — *переставляння*) — повтор фрази, рядка чи речення зі зміненим порядком слів: "Я обніму тебе. Тебе я обнімаю" {М.Вінграновський; тут, щоправда змінено й часову форму дієслова). На цій *фігурі* будується так званий **протейвський вірш**. Тут варто мати на увазі саме *вірш*, а не *віршорядок*, оскільки для його завваження потрібні, як мінімум, два *рядки*: "Серед поля попід небом жито жала, // Попід небом жито жала серед поля" і т.д. (Олександр Олесь).

Поєднання *анафори* й *епіфори*, тобто єдинопочатків і єдинокінцівок у суміжних *рядках* або *реченнях* — **симпльока** (аицяХоИт) — *сплетіння, з'єднання*); **комплексія** (complexio — *поєднання, сукупність*, від compecto — *охоплюю*); **сплетіння**, хоч ліпше було б **охоплення**:

Іа_НіjjaіМ, матінко, аотанщоваш,
Та ні з ким, серденько, потанцювати!

(Т.Шевченко).

Ця *фігура* часто зустрічається у *фольклорі* та *стилізаціях* під нього, а також у *перекладах* чи *імітаціях* східної поезії:

Роками я шукав свого ІСоня, Роками я
гнуздав свого Коня. Як впокоривсь Пегас,
зачулись крики, Щоб я — "На мило!" —
здав свого Коня.

(Ю.Хабатюк. Із циклу "Рубаї").

Безсистемні повтори, слідом за О.Бургартом, означимо терміном **епізевксис**:

Яка ж гірка, о Господи, ця чаша, Ця
старосвітчина, цей дикий смак, Ці
мрійники без крил, якими так Поезія
прославилася наша!

(М.Зеров)

Розрізняють також **етимологізацію** (figura etymologica) - *повтор однокореневих слів* з нетотожними сучасними значеннями і схожим звучанням: вік вікувати, город городити, літо — літепло, весела веселка, гірке горе, голуби голублять голубінь, світлолиця світли ця... Приклади наводилися і в розмові про *етимологічне коріння експресії слова* (с.218-221). Йшлося також про "народну етимологію" та її *стилістичне* ни користання, і про *художню* або *псевдоетимологізацію*

(її ще називають **парехезою**). Остання дуже близька до поширеної *стилістичної фігури паронімії, паронімічної атракції* або **парономазії**. Префікс зтар[а]- означає *суміжність, переміщення, відступ, відхилення, зміну*. **Пароніми** (від лар- і оVuu.a — ім'я, назва) — слова, близькі звучанням, але різні значенням. **Атракція** — *гра, видовище* (звідси — атракціон). Отже, *паронімічна атракція* означає *перегру паронімами*. Те ж саме й **парономазія** (овоїмасо — *називаю*). Власне, йдеться про *перегру схожою формою і різним змістом слів*. Випадкові *паронімічні* подібності набувають у художньому тексті значення *оказіональних асоціативних зв'язків*, викрешуючи несподіваний ефект, що може давати певну естетичну насолоду.

"Забалотуйте болота, // бо знову буде істина не та", "Життя — це пастка і життя — це пуста", "Політика — як танці паралітика" (*Ліна Костенко*); "Колись причинився причинний був нин, // І то шкереберть пішов не без причин!", "Та й губи в чаді згубимо, // Цізіт вихором загубимо", "В руці — горіх, а в оці — гріх", "Ще літа мої літання..." (*/.Драч*); "Веретен теревені у веретах матерів", "Господи, в господі — господа // Гаспиди із глинищ, а не гості", "І графин з горілкою — графиня", "Qко лица — це околшш" (*І.Іов*); "не герб ягодина // не губи ятагана" (*І.Андрусак*).

Вокалічний різновид парономазії (КОЛИ слова розрізняються лише голосними звуками) може збігатися з *римуванням*: віти — вिति, сина — сина, зорею — зораю. У **метатетичному різновиді пароніми** утворюються переставлянням *приголосних* чи *складів*: голос — логос, дуби — були, маса — а сам (*межи - Швна метатеза*).

Спільна назва для *парономазії, парехези* і *поліптома* (вживання одного слова в різних відмінках) — **аномінація**.

Сюди долучається й **перевертень** — слово, що читається також іззаду наперед: поіоп, око, вижив. На цій основі складають і **паліндроми** (jtaXivSponxo) — *біжу назад, лаХіуброцов — той, що вертається*). Ще наприкінці XVII ст. І.Величковський вмістив у своїй збірці кілька "раків літеральних":

Анна пита мя я мати панна. Анна
дар и мнь сьнь міра данна. Анна ми
мати и та ми манна.

Сучасні автори укладають із *рядків-паліндромів* і більші конструкції, які дехто називає **паліндромонами**. Іноді це досить штучні утворення, тоді як окремі *рядки* в них постають геніальними знахідками, підка-

заними самою мовою: "Ялова воля", "вік табу у батьків", "Вір і в звірів", "Це — див очевидець", "Абревіатура. А рута і верба?" (І.Іов); "Жарт — суму страж", "Козакою у казок", "Ерот і Всесвіт оре", "Я сватався", "І зараза на заразі!" (А.Мойсієнко); "І жар, і минулі луни — міражі", "зором у мороз" (М. Мірошніченко).

Є тут і щось від кабалістики та "зауму", і часом — абракадабра. А проте, як віджартовується І.Іов, "Абракадабра — верба да корба". Це — роздивляння словосвіту в іншому, одивненому дзеркалі означальності звуків, символів, закономірних випадковостей.

Близькою до метатетичної параномазії та перевертня, іноді й адекватною їм є анаграма (ауаурацца — переставляння літер). Це повторення звуків певного слова, що дає нове слово чи слова: шати — тиша, сосна — насос, банка — кабан, дома — мода, жінка — ніжка, храми — хмари. Такі словесні та фразові переставляння (межислівні метатези) характерні для фольклору ("Магуй мене, рятусенько, животить у булькоті"), для різноманітних "шифрувальних" забав (спади штаняють), кодизованої мови (кофікодоколог — коце кодикоакошоз).

Частина розглянутих раніше фігур (переважно — повторів) належать до так званих фігур накопичення або ж плеонастичних чи тавтологічних. Плеоназм (Πλεονασμος) — надмір, перебільшення. У багатьох випадках його ототожнюють із тавтологією в її найширшому розумінні — повторювання. Навряд чи така термінологічна тавтологія доцільна, тому відтинаємо це тлумачення. Про тавтологію — далі, що ж до плеоназму, то лишилося ще двоє основних трактувань, які спробуємо помирити. 1). Стилістичний зворот мови з подібними за семантикою словами, нібито зайвими, а насправді художньо виправданими (нагнітання почуттів, підкреслення, перебільшення, посилення чогось тощо). 2). Надмір, крайність, перевитрати певного стилю, що стають його вадю.

Як бачимо, це майже протилежні визначення. Спільне в них лиш аксіоматичне вихідне положення, пов'язане з етимологічною основою, — надмір. Що ж до його художньої вмотивованості, то тут багато чого залежить від естетичного смаку доби, домінуючого стилю (наприклад, те що для бароко є нормою, для класицизму — неприйнятне), особливостей кожного конкретного твору та вподобань його поціновувачів тощо.

Отже, лишаємо аксіоматичне значення — плеоназм як фігура стилістичного надміру з двома опозиційними варіан-

тами її прояву а) *художня вмотивованість* і б) *перевитрати стилю*. У *синхронному* та *діахронному* аспектах обидва варіанти є рухомими і взаємозамінними.

Загальномовні плеоназми, до яких ми так звикли, що й не помічаємо: на власні очі бачив (а на чиї ще можна?), власними вухами чув (а чим ще?), *Фольклорні*: словами говорить-промовляє, клясти-проклинати, рости - виростати, чужий-чуження, мало-немного, тіший-пішанийя, рано-пораненько, слава не вмре, не поляже, посікти-порубати, думає-гадає. Певна, здавалось би, *тавтологічність* цих кліше виправдана потребою речитативного наспіву.

Складніше — з *літературними* "надмірами". Тій-таки *бароковій поезії* закидали неприродність, переобтяженість дрібницями, штучність, нездорову витонченість тощо, але, як переконливо довів Д.Чижевський, то була досконала система, хоч би її закони та норми не відповідали смакам інших часів. До того ж чимало її знахідок (*фігурна* або *візуальна поезія*, *паліндром* тощо) оновлюють сучасні *необарокові* автори.

Не все надається до *одностайних* присудів і щодо *плеоназмів* у *прозі*. Так, багатьом критикам видається — і не без підстав — стилістично надмірно багатослівність М.Стельмаха чи П.Загребельного. Інші — теж не без підстав — уважають таку *плеонастичність* органічною для *індивідуальних творчих манер* названих прозаїків.

А втім, у конкретних *текстах* ці надміри постають досить наочно. Уже цитувався початок "Левиного серця" П.Загребельного. Перечитайте уривок (с.258), і побачите, що навіть після неевфемічних скорочень, окрім хвацької першої фрази, все інше можна було б опустити.

М.Стельмах: "Ніхто не знає, де його доля: попереду, позаду чи збоку. Він вірив, що попереду — в роботі, в невсипущій роботі, в любові до землі, до колоса, до людини".

Підкреслені слова — не вельми вмотивований *плеоназм*.

Тавтологія у вужчому розумінні — *буквальне повторення (тайго — те саме)*. Випадків *повсякденної тавтології* багато. Це не тільки штучно придумане (для прикладу) масло масляне, а й цілком буденне чорне чорнило, *тавтологічність* якого проступає тільки на тлі *катахрези* червоне чорнило. Особливо часто вживають *тавтологічні* поєднання рідної та запозиченої лексики: "У своій автобіографії", "немає іншої альтернативи", "зійшлися на такому консенсусі" тощо.

Трапляються випадки використання *тавтології* з художньою метою. Так, М.Вінграновський, пародіюючи канцелярсько-судовий стиль, де не вживають *слова* "справді", а тільки кальку з російської — "дійсно", відкидав звинувачення:

Я формаліст? Я наплював на зміст?

Відповідаю вам не фігурально: Якщо народ мій числиться формально, Тоді я дійсно дійсний формаліст.

До стилістичних фігур **накопичення** належить також "**підкріплення**" з синонімічними переліками (варіаціями). Окрім суто лексичних (прикметникових, дієслівних, іменникових, прислівникових, дієприкметникових дієприслівникових) синонімічних підкріплень, у художніх текстах роль контекстуальних синонімів відіграють і фразеологічні звороти:

"До чого ж тепер довірливі пішли дівчата! Нафасонишся увечері, підкрутиш цвяхом чи веретеном чуба — і чешеш на куток, де місяць вибілює дівочі коси; надзиглюєшся біля якої, щеднеш се, те в одне, в друге вухо, позітхаш, скажеш, що вона найкраща в світі, та й прибийся тихцем до верби чи в садочок, і знову ж не мовчи — шяайзіком, як помелом, але рукам попервах волі не давай, бо обпечешся. Найголовніше в залицянні — це втовкмачити чорнявій чи білявій, що вона найкраща вся або очима чи ніжками і що ти без неї сохнеш, як трава на сонці. А решту вже довершить нічка-зводниця та хміль поцілунків. Отак Стьопочка і входив у любові, а з них вишулювався зайцем, найбільше боячись дівочих сліз. Де вони тільки беруться в них?" (М.Стельмах, "Чотири броди").

Розкішні синонімічні ряди в "Енеїді" І.Котляревського: **лигав**, **кружав**, "Утер трохи не з піввідерка", "почастовавсь", "По саме нільзя нахлистався"; "моторний, // Даґкавий, гарний і **проворний** //Л гострий, як на бритві сталь".

Останній приклад є також зразком іншого виду **накопичення** — **полісиндетону**, або ж **багатосполучниковості** (*покоя* — численний і *СТУВЪТОВ* — зв'язок). Найчастіше, як і тут, це буває сполучник і. Він сприяє створенню *епічної тональності*, *враження безперевності дії*, *різнобічності характеристик* (не сам сполучник, звичайно, а як єднальна ланка, зачин тощо).

Увесь "Старий заповіт" ніби цементується на полісиндетоні "і", ця традиція зберігалась і в подальшій релігійній літературі. А також і в пародійній та загалом світській. Ще один приклад із М.Стельмаха:

"До цього страшного вечора він мав дуже багато любові: і до вірних дівочих очей, що чаїли в собі знаду і чари, і до сивої мудрості, в надбрів'ї якої сходилося два віки, і до материнства, що біля персів несе не білі вузлики, а наше мабутне, і до того далекого орача, що під обрієм ішов за плугом, і до тієї жниці, що тримала на руках снопи і літо, і до тих лелек, які вдосвіта будили його, аби він будив їх".

Тут повторюється не тільки сполучник сурядності *і*, а й прийменник до та сполучник підрядності *иц*.

Полісиндетон може охоплювати й інші *сполучники* — *прості* (а, та, бо, чи), *складні* (щоб, якщо, ніби, якби), *складені* (тому що, через те що, для того щоб); *єднальні* (і, ні... ні, як... так) *протиставні* (а, але, проте, зате, однак, усе ж), *розділові* (або, чи, або... або, чи... чи, то... то, чи то... чи то), *пояснювальний* (тобто).

Структурно опозиційними до *фігур накопичення* є *фігури уникнення*. Серед них — *полісиндетонова* пара — асиндетон (*безсполучниковість*), що надає викладові динамічності, стислості, насиченості:

...Ввссні
їхати в Київ вечірнім
(станція; вогкі вагони)
мов у столітнім сні
сичить — 104
ясокорі шумлять, снить потяг про
те, що ген! за полями онде
у синедалі сумирній
з берегів
виходить
Дніпро.

(Майк Йогансен).

На весь *віри* тут лише раз ужито *сполучник* — "шо", і саме там, де без нього вже не можна обійтися, бо мова пішла про потягів сон, отожд і сповільнилася. А перед тим — *безсполучниковий* перебіг асоціацій, в унісон із рухом поїзда.

У цьому прикладі є й основна *фігура уникнення* — еліпс [ис] — пропуск слова чи *словосполуки*, зрозумілих із *контексту* (ЕХХВЩІС; — *опущення, випадіння*). У другому *рядку* опущено "потягом", що спричиняє *субстантивацию** прикметника "вечірнім". Крім того, у третьому *рядку* маємо двоє *називних речень*, що їх можна розглядати як *різновид еліпса*. Залежно від ситуації, *еліпс* може створювати ефект лаконічності, "телеграфного стилю", блискавичної дії, діловитості, *ліричної* схвильованості чи розгубленості, побутової недбалості, розмовного *просторіччя* тощо. У "раках літеральних" *еліпс* — майже закономірність. Пропуск нерідко позначається за допомогою тире. Як ось у попередньому реченні, та і в цьому — теж.

Ще одна *фігура уникнення* — силепс[ис] — об'єднання *неоднорідних членів* у спільному *синтаксичному* чи *семантичному* підпорядкуванні (GV\|Zl\|IC, — *підхоплення*).

* *Субстантивација та інші види вживання частин мови у невластивих їм синтаксичних функціях (адвербіалізація, ад'єктивација, вербалізація, кон'юнкціоналізація, прономізація) мають кілька ширших родових найменувань — метабазис, гіпостазис, транспозиція. З-поміж них із літературознавчого погляду оптимальним видається метабазис.*

Силепс із синтаксичною неоднорідністю: "Любив собак і гавкати" (об'єднано додатки, виражені іменником та інфінітивом); із *фразеологічною*: "Я до тебе — з усією душею і заявою" (до фразеологізму "з усією душею" долучається семантично неоднорідна "заява").

Близьким до *степса*, проте нейтральним щодо *накопичення/уникнення** є **анаколуф** (австКоХоуSov — *непослідовність*) — синтаксична неузгодженість у реченні, відхилення від граматично правильних книжних конструкцій і норм.

Одним із хрестоматійних прикладів *анаколуфа* вважається гумористична чеховська фраза: "Подъезжая к сией станции и глядя на природу в окно, у меня слетела шляпа" (виходить, ніби вона сама виглядала у вікно). Подібні конструкції з'явилися в російській а згодом і в українській мові під впливом французького *синтаксису*, де вони не є відхиленням від норми. У побутовому плані *анаколуфи* часто-густо і з'являються внаслідок калькування іншомовних зворотів та *фразеологізмів*. "Я поставлю йому задихання" замість "я його запитаю"; "розберіться і прийміть міри" замість "і вживіть заходів"; "він володіє знаннями" замість "він знає" чи "він має знання" тощо.

Трапляється також, як сказано у словнику В.Лесина і О.Пулинця, що ми у *живій мові*, посередині фрази, забуваємо, як вона починалася, і закінчуємо неузгоджено з початком. А в *художній літературі*, продовжують автори словника, це може бути використано для надання індивідуального відтінку мові персонажів. Наприклад, грибоедовський Скалозуб каже: "Мені совісно, як чесний офіцер..." (замість "мені, як чесному офіцерові, совісно").

Приклад цей не перекоує: по-перше, то *віршована мова*, і *підрядник*, та ще обірваний на півфразі, не годиться для ілюстрації оскільки, не знаючи подальшого тексту *оригіналу*, можна подумати: "А що, як далі там є узгодження?" Наприклад: "Мне совестно; как честный офицер, могу вам заявить..." — і ніякого *анаколуфа*. У "Літературознавчих термінах" В.Лесина вже наведено приклад із Т.Шевченка: "Опухла дитина — голоднее мре...". Так цей рядок друкували в попередніх виданнях "Кобзаря". У новому академічному виданні творів Т.Шевченка набрано: "А онде під тином//Опухла дитина, голоднее мре./А мати пшеницю на панщині жне". Тире між "дитина" і "голоднее" нема. Це дещо змінює акценти: "опухла" можна розглядати не як означення, а як присудок, а "голоднее" — як субстантивований прикметник, що є підметом іншого сурядного речення, — "голоднее мре". І в такому тлумаченні неузгодженість теж зникає.

...Потреба навести переконливіші приклади, а також асоціативна пам'ять (Скалозуб, військо) спонукають поділитися деякими зразками армійського *соціолекту*, записаними з вуст одного бойового *копитана*, незабутнього комбата. Автентичність вимагає мови оригіналу: "Красота

Це — фігура конструкції.

всему создает не для того, чтоб ее похабить"; "Если будет приедет, то будем видно"; "Привыкли за чужими хребтами проверку сдавать и ездить на людей"; "Как нет у него желания в этом, понимаете, на гимнастических снарядах, так у него и не хочет"; "Несение караульной службы несется очень плохо"; "Вы не думайте, что ваше упрямство будет по-вашему"; "Я вам найду место, чтоб для вас место найти!"; "Подготовка умывальника и другого оружейного комната"; "Ни он не манекен, ни я не манекен, ни вы, ни другого, ни третьего"; "Признак смеха без причины вызывает сожаленье"...

Побутові, розмовні *анаколуфи*, різні кумедні об'яви часто публікуються в рубриках "Навмисно не придумаш", "Страшне перо не в гусака" та ін. Студенти цитують *анаколуфи* викладачів і навпаки — чимало їх міститься в творах, курсових роботах.

Художньо вмотивовані, *анаколуфи* застосовують як засіб відтворення психічних станів — хвилювання, радості, затурканості (за З.Фройдом — мовні похибки), потоку неконтрольованих асоціацій, переживань тощо. Вони передають особливості як авторської так і неавторської мови (наприклад, якби наш *копитан* був персонажем твору), зразки *канцеляриту*, *соціолектів* і т.д.

Не вельми владованою з граматичного погляду видається відома фраза з "Енеїди" І.Котляревського: "Но греки, як спаливши Трою, // Зробили з неї скирту гною, // Він, взявши торбу, тягу дав...". Цей текст нібито виграв би від такої, скажімо, перестановки: "Но греки, як спалили Трою, // Зробилиши-"; а ще ліпше зовсім обходитися без нагнітання суфіксів -вш- ("Він торбу взяв і тягу дав..." або: "...як спалили Трою // Ж_зробили...") Але тоді не було б *анаколуфа*, побудованого на *канцеляриті*.

Два поетичні *анаколуфи* М.Вінграновського: "Я скучив по тобі, де небо молоде..." (ніби *граматично* неправильно, зате *психологічно* достеменно), "Нас пам'ятає хліб: Дніпро тече про нас". (Тут — широкий спектр асоціацій: і ніби думає чи розповідає про нас, і з натяком на "проз", тобто "повз" і "крізь"; і у значенні "для", як у приказці "Гарна свита, та не про мене шита"; і в розумінні, протилежному до виразу "Про мене. Семене, бо я сам Іван", тобто в запереченні байдужості; і для словоперегри з Дніпро...

Переконливі зразки *анаколуфів* (*анаколютів*) наводить І.Качуровський (див.: *Фігури*. — С.64-66).

До *фігур накопичення* й водночас *конструкції* належить градація (*gradatio* — *поступовість*, *ступенювання*; від *gradus* — *крок*, *ступак*, *ступінь*). Це може бути:

1) *ланцюжок епанадиплозисів*, тобто повторів останнього слова (групи слів) певного періоду (*віршорядка*) на початку наступного:

"Тече Дніпро через віки //Віки течуть через пороги //Пороги сплять на дні ріки //Ріки любові і тривоги" (АТайний);

2) Будь-який ланцюжок періодів із поступовим

а) *наростанням* значень. Цей вид *градації* називають ще *клімаксом* (кА.Т|ш4 — *драбина*).

Класичний взірєць наводить І.Франко у трактаті "Із секретів поетичної творчості". Прочитавши початок Шевченкового "Заповіту", він коментує: "Вже слово "поховайте" будить в нашій уяві образ гробу; одним змахом поет показує нам сей гріб як частку більшої цілості — високої могили; знов один змах, і ся могила являється одною точкою в більшій цілості — безмежнім степу; ще один крок — і перед нашим духовим оком уся Україна, огріта великою любов'ю поета".

б) *звуженням* значень (*антиклімакс*).

Франко також наводить вірш Шевченка "Хустина" і блискуче його аналізує як ілюстрацію *зворотної градації*, що закінчується пунтом (фр. *pointe*), коли автор "веде нас від цілості до часті відси — до ще меншої часті і так далі, аж до якоїсь дрібної точки, в котрій, власне, чи природно, чи тільки переносно, лежить уся вага його твору". В обох випадках Франко-вчений ілюструє дію одного із сформульованих Штайнталем законів *психологічного асоціювання ідей*. Ми ж, окрім того, можемо зробити висновок, що деякі відкриті ще в античності *риторичні фігури* знаходять у нові часи й *психологічну* мотивацію. І навести приклад *антиклімаксу* вже з Франка-поета: "У долині село лежать, // понад селом туман дрижить, // а на горбі край села // стоїть кузня немала. // А в тій кузні кошдь клепле, // а в коваля серце тепле...".

в) *наростанням* значень до певного рівня з наступним їх *звуженням*, спадом (*зламаний клімакс*).

Вже хмари омивають мої плечі, Уже в самому небі я стою, Уже по груди в небі, вже по пояс, Вже Україну видно мені всю, І світ, і Всесвіт, повний таємниці, І все благословенне у житті З відкритими обіймами чекає, Щоб скочив я до нього унизу!.. І скочив я... І жінка засміялась Прозорою образою мені, Що я для неї так-таки й не скочив Із скирти золотої на стерню...
(М.Вінграновський, "Ми підійшли до скирти і впізнала...").

Клімакс і *антиклімакс* як опозиційну пару *видів градації* можна порівняти з кінематографічним засобом поступового переходу від *окремого плану* до *загального* (панорамного) і навпаки — від *загального* до поступового *викадрування окремого*. При цьому — як у прикладі з Франка — таке "ви-

кадрування" переростає в поглиблене розкриття певних рис об'єкта обсервації. Природно, що *градація*, окрім *просторових* параметрів, може охоплювати *часові*, *психічні* (нагнітання чи згасання інтенсивності почуття), а в поєднанні з іншими *фігурами* давати найрізноманітніші художні ефекти. Так, *антиклімакс* у прикладі з Франка поєднується з *еліпсом*. У його ж вірші "Я не люблю тебе, ненавижду, беркуте!" *клімакс* (*психологічна* наростаюча *градація*) поєднується з **риторичним звертанням** ("беркуте!").

Існують ще **риторичні запитання та вигуки**, про які вже трохи йшлося наприкінці другого розділу. **Риторичні запитання** не вимагають відповіді, а свідчать про особливий емоційний стан мовця. Як і прості запитання, вони здебільшого споряджаються на письмі відповідним знаком (?). Так само й оклики (!). Однак це буває не завжди. На відміну від *традиційного* письма, в якому читацьке сприйняття полегшувалося за допомогою розділових знаків (навіть якщо їх було кілька — !? чи ?! тощо), письмо *модерністське* нерідко опускає будь-які знаки, ніби зневажаючи *риторику* або надаючи змогу читачеві самому розбиратися і співтворити нюанси емоційних станів:

яка ти прекрасна у прощальнім вікні чомусь пригадується як
наша доня називала ікони віконами

(Ігор Калинець)

Устами дитини *автор* ніби підказує нам *асоціацію* "вікно — ікона", куди вписує *образ* коханої *ліричного героя*. А відсутність знака оклику в першій фразі, до якої долучено водноряд "чомусь пригадується", допомагає тамувати вигук — бодай назовні. Це має художнє оправдання, оскільки то — одна з *медитацій* за мурами, що склали цикл "Уривки". У сусідньому уривку також вгадуються притлумлені *риторичні вигуки* та зринають *повтори* (визначіть їхню *стилістичну* роль): сім пнів творіння за цими мурами сім днів мертвоти отут на тиждень зі мною без паперу без олівця без всякого сподівання на окрилену думку Ще один — із *риторичним звертанням та риторичним запитанням*: хіба не з твоєї ласки Боже головний гріх зухвальство стало найбільшою чеснотою для поета

А тут поєднуються *висхідна градація (клімакс)* із прикінцевим *риторичним запитанням-вигуком*:

одного разу
я забув
якесь одно слово

потім я забув речення в якому було те слово	потім я забув мову в якій було те слово*
потім я забув оповідання в якому було те речення	бо зрештою навіщо та мова без того єдиного в світі слова

Така *медитативна притлумленість* риторики — одна з найхарактерніших рис *поетики* автора збірок "Невольнича муза" та "Пробуджена муза". *Риторичні вигуки* часто виступають тут у ролі **риторичних стверджень**:

підстереже нас визволення мови	задля цієї краплі вина задля цієї краплі крові
від несподіванки онімієм	ми так довго мовчали задля цієї
задля цієї краплі води	невимовної мови

І риторичних заперечень:

всього декілька
рядків
зосталися при житті
неопалимими
ти не забудь їх

У прикладі *риторичного ствердження* маємо також **ампліфікацію** (*amplifikatio* — збільшення, примноження) — *стилістичну фігуру*, що полягає в нагнітанні однорідних елементів: *повторів* (як у даному разі), *синонімів*, *означень* тощо; посиленні їх *гіперболами*, *градацією*; введенні *аналогій* і *контрастів*; *розмірковувань*, загалом *розумових образів*. Іноді *ампліфікацією* називають *надмір* названих засобів (подібно до *плеоназму*).

У тому самому прикладі знайдемо й таку звичну для *поезії стилістичну фігуру*, як **інверсія** (*inversio* — *перевертання*, *переставляння*) — відхід од звичного, граматично "пра-

* За послідовної висхідної градації тут на місці "слова" мало б стояти "оповідання". А в наведеному варіанті перед нами зразок зламаного клімаксу.

БИЛЬНОГО" порядку слів з метою їх *емфатичного**, логічного або ритмічного підпорядкування вимогам *формозмістової єдності*.

Є два основні види **інверсії**:

1) *анастрофінна* — переставлення сусідніх слів ("Полунощ Христа вяжет..." — *І.Величкавський*);

2) *гіпербатон* — переставлення та віддалення суміжних слів для виділення їх у фразі ("Я річечку оцю в городі в нас під кленом//Як тата й маму і як мед люблю" — *М.Вінграновський*).

З'ясовуючи особливості *оксиморона*, ми принагідно згадували й антитезу (авхі'ВСТіс; — *протиставлення*), *стилістичну фігуру*, що ґрунтується на протиставленні *образів і понять*.

Різницю між *оксиморonom* і *антитезою* ще раз унаочнять два приклади із В.Стуса:

1) "рідна чужина" (це *оксиморон*, утворений іменником і прикметником, які перебувають між собою в граматичному підпорядкуванні й утворюють змістову *парадоксальну єдність*);

2) Прощай, Україно, моя Україно,
чужа Україно, навіки прощай.

У цій *антитезі* висловлено майже ту ж *образно-парадоксальну ідею*, що й в *оксимороні* "рідна чужина", однак тут є виразний двочленний поділ, котрий збережеться, якщо навіть "стиснути" *антитезу* за рахунок зняття *повторів*. Тобто, якби навіть було "Прощай, моя чужа Україно", то ми мали б справу з двома *антитетичними епітетами* — *ортодоксальним* (тут - звичним) — "моя" і *парадоксальним* (несподіваним) — "чужа". Згадаймо Шевченкове: "На нашій — не своїй землі". Це *рядок із вірша* "Мені однаково, чи буду...", який, окрім підкресленої *антитези*, весь побудований на протиставленні: позірна байдужість до власної долі — небайдужість до долі України. А останній рядок, *риторичне заперечення*, є і суто формальною *антитезою* до висловленої на початку *тези, риторичного ствердження*. Завдяки цьому й композиційно твір замикається *анадиплозисним кільцем-опозицією*: "Мені однаково <...> не однаково мені".

У сучасному літературознавстві терміном "антитеза" позначають і будь-який змістовно-значущий *контраст* чи протиставлення; на відміну від такого розширеного тлумачення, *класична антитеза* будується на відкритому і фіксованому вже на *лексичному* рівні протистоянні (здебільшого через *антоніми*, принаймні контекстуальні):

"У тій хатині, у раю//Я бачив пекло" (*Т.Шевченко*).

Кілька *антитез* І.Франка: "Ти мої радощі, ти моє горе!", "Чом твої устенька — тиха молитва .//А твоє слово острє, як бритва?",

* *Емфаза* (εμφασις — *зображення, виразність*) — *інтонаційне виділення слова або словосполучення за допомогою синтаксису, стилістичних фігур тощо*.

"В твоїх обіймах згинуть і ожить", "Поклін тобі, Буддо!//В темряві життя//Ти ясність, ти чудо..."

На двоє створено Богом вино: Розумним на радість, на згубу дурному; Багатство — на двоє теж дане воно: Нідобро милосердним, на згубу скупому.

Антитеза, посилена словесним або кореневим *повтором*, називається **антиметаболою** (avti|X£xapoXr| — *взаємообмін*). Своєю чергою, **антиметабола** здебільшого виступає як **хіазм [a]** (xíaauos - хрестоподібне розміщення у вигляді літери % — "xí"). Це *зворотний* синтаксичний *паралелізм*, у якому аналогічні частини розміщено в послідовності АВ - В'А':

Не жити, вже ясти;	...ще не було епохи для поетів,
Но ясти, вже жити.	але були поети для епох.
(І. Велчківський)	(Ліна Костенко).

Навівши інший варіант першого *афоризму* — "Треба їсти, щоб жити, а не жити, щоб їсти", — І. Качуровський вважає його "загальновідомою антиметаболою Мольєра" (*Фігури*. — С.73). Втім, її приписують і Сократові. Переказовість *афоризму* дає право скористатися ним для ілюстрації не лише спільного, а й відмінного між *антитезою*, *антиметаболою* і *хіазмом*. Для *антитези* обов'язковим є будь-який змістовий *контраст*; у випадку *антиметаболи* він має посилюватися словесним чи кореневим *повтором*; до того ж "взаємообмін" передбачає і *зворотну* (дзеркальну) *послідовність* контрастованих фраз. Експериментально можна побудувати *антитезу* так, що вона не буде *хіазмом*: їсти, щоб жити, а неїсти, щоб животіти.

Думка видозмінилася, але контраст життя і животіння зберігається, як і словесні та кореневі повтори. Проте не у зворотній, а в прямій *послідовності*: АВ — А'В'.

Якщо послідовність *повторів хіазматичних*, а слова *змінюють свої граматичні категорії*, то такий різновид *антиметаболи* називають ще *антиметатезою*:

їсти для життя, а не жити для їжі.

Відповідно змінюються й *синтаксичні* функції та зв'язки повторюваних слів з їх оточенням: в обох реченнях дієслова виконують роль підметів, а іменники — додатків; тоді як їх *семантичні* основи міняються цими ролями завдяки *граматичним* змінам і переміщенням.

Що ж до власне **хіазму**, то в своєму "чистому" вигляді він не мусить бути ні *антитетичним*, ані *антиметаболічним*

чи *антиметатетичним*. Тобто, для нього не конче обов'язковими (хоч і досить характерними) є змістова *контрастність*, словесні та кореневі *повтори*, *зміна граматичних категорій*; зате неодмінний — *зворотний синтаксичний паралелізм*. Тож його розглядають і як різновид *синтаксичного паралелізму* та *образного паралелізму* загалом.

Із суто *граматичного* погляду найчастіше зустрічаються *хіазми*:

а) іменниково-дієслівні — змінюється розташування переважно головних членів речення:

Якраз весна була, йшла крига під мости.
(В. Мисик)

б) іменниково-прикметникові:

Та от — невідомо для чого — дано
МГЖЙКЖ ДШІЯІ С&WS
Ш№§іЩ°^в "ТУДИ Б'є
ненастанно.

(В. Мисик)

Стилістичні хіазми можуть включати не лише 4, а й 6 та більше членів. Так, І. Качуровський наводить приклад із вірша "Гойдалка" Д. Кулиняка:

Гойднись назад — і зазирну в минуле,

Вперед злечу — в майбутнє зазирну...

Утім, цей приклад можна розглядати не як *складний хіазм*, а як два прості, "запаралелені" з двома іншими, також *простими*. Паралель проходить через тире. "Формула" цієї фігури — X // X. Для того, щоб "перетнути" між собою два *прості хіазми*, потрібно було б переставити місцями синтаксичні періоди другого рядка:

Гойднись_тізад — і зазирну в минуле...

В майбутнє зазирну — вперед злечу.

За аналогією до *синтаксичних* виділяють і *фонетичні хіазми*: "Знову медово і липово//В липні у плині небес" (А. Таїнний).

Запаралелена й ритмізована антитетичність та хіазматичність була досить розвинена в давньогрецькій і почасти давньоримській риторичній, починаючи з III століття до н.е. Прихильники *аттикізму* (від Аттика) вважали, що розгалужений риторичний стиль спотворює еллінські смаки азіатським впливом (звідси його назва — *азіанізм*). Відчувається цей вплив і в пізноантичній прозі, і в середньовічній, відродженській та бароковій літературі. Притому в кожній знаходиться й власне підґрунтя — *дуалізм середньовічного мислення-світовідчуття*. Це втілюється, зокрема, в *чітких антитетичних парах*: добро — зло, високе — нище, світло — тьма, земне — небесне, дух — тіло, істина — брехня, любов — ненависть, правда — кривда, прекрасне — по-

I

творне і т.д. У класицизмі антитетичність використовують як естетичний і філософський принцип наближення до людської природи. Особливо ж виразно це розкривається у поезії романтизму. У XIX і ще більше XX ст., поряд із відчуттям полярності, з'являється і змістове "зняття" чи "погашення", "притлумлення" **антитез**, усвідомлення їх **амбівалентності** (*ambo* — двоє і *valentia* — сила), тобто такої суперечності, що може мати однакові "позитивні" й "негативні" наслідки. Зразок **амбівалентної антитези** — Франкова строфа про двояку (амбівалентну) суть вина і багатства.

Двоякість витлумачень може поставати вже на рівні морфеми, слова і т.д. Так, на основі прадавнього кореня *kop, що означав чин (дію), шляхом поступових морфологічних видозмін утворилися слова з діаметрально протилежними значеннями — *початок* і *кінець*. Розвиток у слові антонімічних значень лінгвісти називають **енантіосемією** (*кванхію* — протилежний і *affīa* — ознака). Наприклад, слово "воля" означає і свободу, і воління (бажання), і веління (отже — неволю того, хто виконує чийсь волю). Якщо скажемо: "Незалежність — воля народу", то матимемо навіть не двоє, а кілька прочитань: свобода, веління, прагнення і все разом.

Стилістична фігура, в основі якої — двозначність певного вислову, йменується **амфіболією** (сдффоХю — двозначність, неясність). Вона постає і як результат *енантіосемії*, *полісемії*, *омонімії слова*, і завдяки пунктуаційним, інтонаційним, композиційним, асоціативним та іншим чинникам художньої мови.

Загальновідомий випадок *пунктуаційної амфіболії*: "Карати не можна помилувати", — від розташування коми залежить життя людини. *Омонімічна амфіболія*: "Не женися". Поза *контекстом* її можна сприйняти і як "не одружуйся", і як "не біжи". У ранньому вірші А.Малишка "День дзвенить, як нива чиста..." не усвідомлена автором *амфіболія* постає, якщо слово "премія" сприймати не в ортодоксально-"виробничому", а в пародійно-іронічному ключі: "Полубила тракториста./Першу премію уз'яв". Зверніть увагу на перші та останні *рядки строф* в одному з віршів І Драча:

Не будьте самовбивцями. Дарма
Схолоне мозок у тенетах жаху,
І кулемети виставить зима
На вас, парадоксального невдачу,
І чергами підкосить жартома.
І ляжете ви трупом серед шляху,
Якому краю ні кінця нема,
І Янус часу з мордами двома

Позаздрить кисло отакому краху, Не
будьте самовбивцями дарма.

Народжуйте себе. Допоки світу
Плисти на галактичному крилі,
Допоки сонце землю обігріту У
пазусі тримає і землі Експерименти
чухають орбіту, Допоки є ще в
пізнання щаблі, Допоки музам не
доволі квіту, — Народжуйте себе,
допоки світу.

Дві *епанастрофи*, що включають у себе синтаксично видозмінені рядки, є водночас двома парами *амфіболій*; кільцева композиція першої *строфи* охоплює *розгорнуте риторичне заперечення*, другої — *розгорнуте риторичне ствердження*; послідовне *обрамлення*, будучи композиційним чинником *художньої форми*, водночас увиразнює *зміст*, ніби підсумовуючи *мистецьку ідею* твору *заключними афоризмами*.

Як і "Лісовий сонет" цього ж автора, як і *притча* І. Муратова про "півнів", твір зроджує алюзію (*alludo* — *натякаю*) стосовно реставрації "зими" авторитаризму, "ночі" реакції, що заходила з другої половини 60-х років. Початкова *двозначність амфіболій* не завадила чітко сформулювати у повторах афористичні заклинання від невинуваних жертв, заклики до самооновлення. *Алюзія* постає на основі багатьох *тропів, фігур, сюжетно-композиційних вирішень, контекстуальних та інтертекстуальних конотацій* тощо. І. Качуровський вважає *алюзію стилістичною фігурою*, з чим навряд чи можна погодитися. Радше це *загальний принцип змістової інтерпретації тексту*, співвідносний із його *алегоричністю* (інакомовністю). Як-от "зима", *образ-алегорія* суспільних "морозів", виступає *інакомовним підґрунтям* подальших *алюзій*.

Наведені вище *антиметаболи* й *амфіболії* постають і як *взірці афоризмів* (аероруюць; — *визначення, стислий вислів*). У *художніх тестах* формулювати афоризми допомагають і *анти тези, гіперболи, мейозиси, паралелізми, інверсії, хіазми, парадокси* тощо.

Уперше "Афоризмами" назвав зведення своїх терапевтичних і діагностичних порад (V-IV ст. до н.е.) Ппократ. Відкривалось воно виразом: "Життя коротке, мистецтво — вічне". Цікавими є метаморфози, яких зазнавав цей славнозвісний *афоризм* протягом тисячоліть. Ще раніше в Гомеровій "Одіссей" вжито фразу "Життя коротке". Отже, вважав Гомер, у пам'яті нащадків маєш лишитися мужнім і шляхетним героєм. Наступники розгортали цей *архетекст* по-різному. В Епікура і його послідовників формулюється висновок жити нинішнім днем; у Геродота — пам'ятати, що ти смертний; у Менандра — щось на зразок "Після нас хоч потоп" (укр. варіант "А там — хоч вовк траву їж"); у

Ювенала з'являється фраза про те, що дехто заради життя втрачає сенс життя; у Лукреція — "Людина гине, справа лишається" (пор. Шевченкове: "А полишаємо діла...") і т.д. Гіпократ своїм висловом хотів сказати, що цілого життя людині замало, аби опанувати медичне мистецтво. У латиномовному формулюванні Сенеки *ars* (як і *techne*) — і *наука*, і *мистецтво*, і взагалі будь-яке *вміння*, людський *чин*, діяльність. Нині Гіпократів афоризм трактуємо "на користь" вічного *мистецтва*, — і в цьому головний сенс. Але не менш "головним" є й інший сенс — людське життя, його самоцінність. Так можна повернутися до наголошення Гомерового *архетексту*: "Життя коротке...", а Пократове доповнення прочитувати з різною інтонацією — і маємо ще одну *амфіболію*. Ідеал же, напевне, в гармонійному поєднанні полюсів. А ідеал на те ж і є, щоб бути недосяжним.

У *фольклорі до афоризмів* належать *приказки* і *прислів'я*. В.Перетц доводив, що ці терміни прийшли на зміну *притчі*. На їх означення вживають також термін *паремія* (ткхрецеСа — *притча*, *приказка*). Але буває, що словосполучу "прислів'я та приказки" теж застосовують як *родовий* термін. Структурно окресленим тут видається той підхід, за якого при спільному *родовому* визначенні *паремія* виділяють і її різновиди, зокрема *приказки* та *прислів'я*.

Приказка — одночленний вислів, що становить собою актуалізовану частину ширшого і зрозумілого для учасників актуалізації *образного контексту*:

"Не так пани, як підпанки", "Сім п'ятниць на тиждень".

Прислів'я — двочленний, здебільшого *ритмічно* та *фонічно* організований вислів, що вживається переважно за принципом аналогії до свого буквального змісту і композиційно збігається з *синтаксично завершеним* періодом:

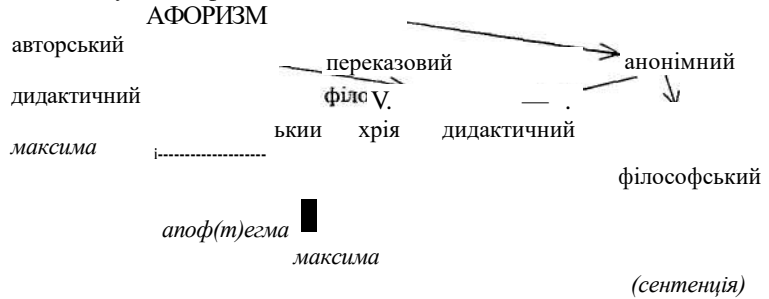
"Сім баб — сім рад", "Хто рано одружиться, той вік натужиться", "Волос сивіє, а голова шаліє", "Адам з'їв кисличку, а в нас оскома на зубах".

Літературні афоризми можна розрізнати за *походженням* — *анонімні* та *авторські*; за *способом* висловлення — *дефінітивні* (близькі до визначень) та *лозунгові* (закличні); за *змістовим наповненням* — *повчально-однозначні* та *парадоксально-багато-значні, практичної і теоретичної спрямованості*.

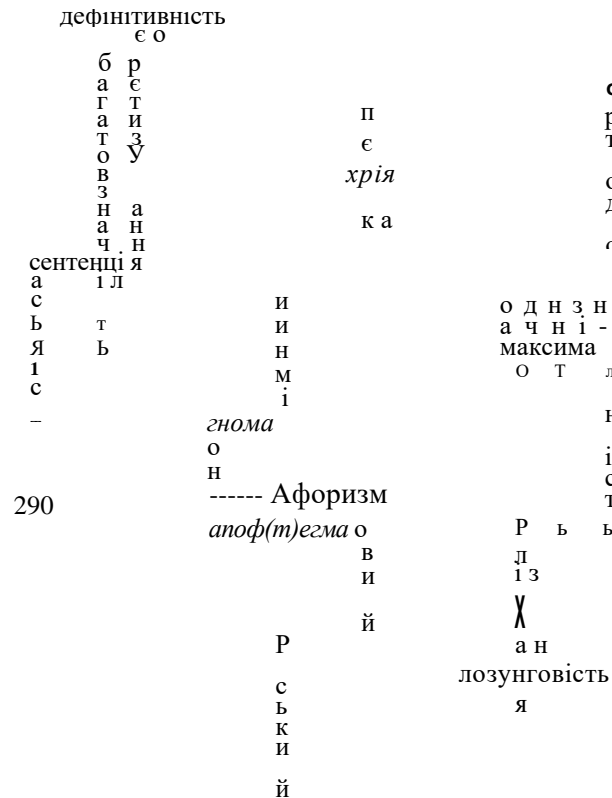
На означення *анонімних літературних афоризмів* М.Гаспаров застосовує давньогрецький термін *гнома* і латинський *сентенція* (обидва етимологічно — *думка*); *авторських* — *апоф(т)егма* (αλβφθευδσο — *кажу прямо*; тобто, це, власне, те саме, що *сила* чи *мораль*, але не обов'язково у *байці*. Наприклад, у Ліни Костенко: "їмо плоди із дерева незнання". *Авторська*, проте така, що становить напівлегендарний, анекдотичний чи документальний матеріал

для нових переказувань і формулювань — хрія (%*ри*® — *сповіщаю, повідомляю*). Афоризм морального спрямування — максима (*maxima regula [sententia]* — *найвищий принцип*).

Такий термінологічний букет (див. відповідні статті у ЛЭС) не в усьому випрозорує структуру *афористики*. Як і твердження, що при посиленні філософського змісту *сентенція* зближується з *гномою*, дидактичного — з *максимою*. Або чому, скажімо, лише *апоф(т)егма* може виводитися з конкретної ситуації, а *сентенція* ні? Тому, що остання нібито буває лише анонімною. Хоч багато хто так не вважає, застосовуючи термін "сентенція" і до *авторських* висловлювань. Тут далася взнаки наявність греко- та латиномовних термінологічних дублікатів. Зводячи воедино названі статті, можна одержати таку класифікацію:



Недосконалість її та, що в одному випадку терміни дублюються (*гнома, сентенція*), в іншому їх недостатньо (адже *хрія* теж може бути і дидактичною, і філософською). Тому є сенс заради структурування *афористики* відмовитись од дублів і універсалізувати схему:



Отже, виділяємо три види *афоризмів*: 1) авторський (*апоф[т]егма*), 2) анонімний (*гнома*), 3) переказовий (*хрія*). Усі вони можуть зводитися до найзагальніших різновидів — *сентенції та максими* — з відповідними характеристиками, до яких ці останні тяжіють. Тобто, можуть бути: *хрія-сентенція* (переказовий афоризм-сентенція) і *хрія-максима*; *апоф(т)егма-сентенція* (авторський афоризм-сентенція) і *апоф(т)егма-максима* \ *гнома-сентенція* (анонімний афоризм-сентенція) і *гнома-максима*.

Наведений вище як *хіазм дистих* І.Величковського є водночас *хрією* (переказовим афоризмом), оскільки вислів "Не жити, щоб їсти, а їсти, щоб жити" приписують Сократові. Ця *хрія* більше тяжіє до *максими*, ніж до *сентенції*.

У *хрії*з Франкової "Притчі про красу", навпаки, більше *сентенційності*, ніж *максималізму*:

Аристотель-мудрець Олександра навчав І
такий у альбом йому вірш написав:
"Більш, ніж меч, і огонь, і стріла, і коса,
Небезпечне оружжя — жіноча краса.<...>"

Максима І.Світличного із *сонетино* "Моя свобода": "Несу свободу в суд, за ґрати, // Мою від мене не забрати — // І здохну, а вона — моя". Його ж *сентенція* із *сонетино* "Відбій": "Куняє варта за дверима, / А вічність — зоряна, незрима — // Пливе, і мить її — твоя". Рясніє *афоризмами* обох *видів* творчість Ліни Костенко: "Правдивій пісні передзвін кайданів — // То тільки звичний акомпанемент" (*максима*), "Народ шукає в геніях себе" (*сентенція*).

Зразки українських *гном* знаходимо, зокрема, в анонімній писемній поезії XVIII ст.: "Ідеш пану жаловац, // Мусиш з собов дари брац..."; "Трудно Дунай переплисти, сили не стомивши, // Єще трудній друга міти, кріпко не любивши"; "Нащо сушиш голову, небоже, // Жура біди порадити не може"; "Бог і тоє знає, хто нас обмовляє"...

Ортодоксальність максими і *парадоксальність сентенції* — то лише полюсні характеристики, що більше стосуються **афоризму** загалом; своєю чергою, кожна з цих різновидних позицій може мати й локальну опозицію (тобто, *максима* може бути і *парадоксальною*, *сентенція* — *ортодоксальною*). А в об'ємних бінарних вимірах перпендикулярно до запропонованої схеми можна уявити площину **парадоксальної афористики**. При обертанні площин відповідні *види та різновиди* і взаємопроникають, і взаємовіддзеркалюються, виповнюючи структурну "кулю" **афористики**. Таким чином **парадокс** постає і *різновидом афоризму*, і його *антиподною парою* (шхрд8o^oq — *несподіваний, дивний*). Здебільшого це дотепні ііислови, що різко розходяться з традиційними, *ортодок-*

сальними, "одивнюють", "перелицьовують", "вивертають навиворіт" старі істини, по-новому їх освітлюючи та знаходячи інші виміри. Правомірними є *генеологічний* і *стилістичний* підходи до *парадоксів* (як і до *афоризмів* загалом): чи то *жанрово* виокремлені, самостійні, чи то у складі більших *структур*, вони лишаються в межах тієї ж таки *стилістичної фігури*.

Анонімні та переказові писемні *парадокси* виявити важче, оскільки вони взаємонакладаються з *імперсональними фольклорними пареміями*. "Не так тії вороги, як добрії люди..." {*приказка* і *рядок* у Шевченка); "Доки сонце зійде — роса очі виїсть" (*прислів'я* і назва *драми* М.Кропивницького). Натомість досить поширеними є *авторські парадокси*: "Напочатку було Слово, наприкінці — Словеса" (С.-Є.Лець); "Зупинись, прогресе, ти прекрасний!", "Якщо я мислю — я існую, якщо не мислю — я живу", "Чим більше нового, тим оригінальніше старе", "Є час — пиши романи, розум — афоризми!" (*Вол.Голобородько*); "Великі поети не вмюють писати віршів" (*Ліна Костенко*); "Народ тебе ніколи не забуде, // Бо він ніколи вас не буде й знати!", "Не вір мені, бо я брехать не вмюю, // Не жди мене, бо я і так прийду", «А живуть століття після смерті // Ті, що роблять те, чого "не можна"» (*В.Симоненко*).

Наведено вірці як *жанрово* виокремлених *парадоксів* (двох перших авторів), так і вилучених із більших *структур*. В обох випадках вони яскраво індивідуалізовані. Притому, що фраза польського афориста "паразитує" на євангелійному *архетексті*; дві перші Голобородькові — на "крилатих виразах" Й.-В.Гете та Р.Декарта. Тож їх можна вважати *інтертекстуальними парадоксами*, що постали на основі теологічного, художньо-літературного і філософського, а ширше — загальнокультурного *дискурсу*.

Є різні ступені залучення попередніх текстів до власного: *парафраз(а)*, *ремінісценція*, *образна аналогія*, *стилізація*, *трансплантація*, *трагедія*, *парадіювання*, *запозичення*, *переробка*, *творчість за мотивами*, *наслідування*, *цитація*, *аплікація*, *трансплантація*, *колаж*... Деякі з цих визначень у чомусь взаємонакладаються. Але так чи інакше вони входять до ширших понять *міжлітературної* та *інтертекстуальної взаємодії* і не розглядаються в традиційних *поетиках* як *стилістичні* чи *риторичні фігури*.

Натомість І.Качуровський відносить до останніх *ремінісценцію* й *аплікацію* (див.: *Фігури*. — С. 100-103). Напевне, з цим почасти можна погодитися щодо *ремінісценції* (пізньолат. *reminiscentia* — *спогад*) — свідомого чи мимовільного залучення до власного художнього тексту чужих, відповідно адаптованих, видозмінених або й ледь угадуваних *образів*, *мотивів*, *ритміко-синтаксичних ходів* тощо.

Ремінісцентними є ті зі щойно наведених *парадоксів*, які відсилають нашу пам'ять до попередніх *текстів*. Тобто *ремінісценція* як *стилі-*

стична фігура бере тут участь у створенні парадоксу — і стилістичної фігури, і жанру.

Вірш Ліни Костенко "Мимовільний парафраз" є ремінісцентним:

Поет, не дорожи любовію народной,
бо не народ дає тобі чини.
Кому потрібен дар твій благородний?
На всякий случай оду сочини.
Пиши про честь і совість, а при етом
вмочи своє перо у каламуть.
Ну словом так. Поет, не будь поетом,
Тобі за ето ордена дадуть.

Обігрується перший рядок пушкінського вірша "Поетові" зі збереженням ритміки й використанням іронічних конотацій русизмів, спрямованих, левна річ, не на архетекст, а на "рідних" пристосуванців.

Парафраз[а] (яар'онрраак; — опис, виклад) передбачає переказування змісту твору або чужих думок іншими словами, іноді скорочено або розширено, незрідка — прози віршами або навпаки. Його не слід плутати також із **перифразом** — розгорнутою метонімією. На парафразі будуються жанри наслідування, пародії, переказу, адаптації творів (напр., для дітей). У музиці парафраз — п'єса на оперні або народні мелодії. У кожному разі, в літературі маємо справу не так із чітко окресленою стилістичною фігурою чи жанром, як із різними способами "переливання" попереднього формозмісту в новий. І з цього погляду "Мимовільний парафраз" Ліни Костенко "вилився" у форму іронічного послання з використанням ремінісценції.

Інтертекстуальні функції **ремінисценції** як стилістичної фігури не обмежуються переміщенням, іронією, пародією, парадоксом тощо. Надзвичайно широко залучається вона і в "позитивний", ортодоксальний риторичний контекст, стає "розпізнавальним знаком" творчої наступності, взаємодії традицій і новацій, розгортання художнього, естетичного, загальнокультурного дискурсів. Уже йшлося про інтертекстуальний полілог довкола мотиву дерев, про шевченківські та вітменівські мотиви й ремінісценції у Б.-І.Антонича. Своєю чергою, Антоничеве вглиблення "У дно, у суть, у корінь речі, в лоно, //У надро сонця і у надро слова" знаходить відлуння у шістдесятників, зокрема в І.Драча, ліричний герой якого прагне мандрувати "По дну роси й по дну енциклопедій", а одна зі збірок називається "Сонце і слово". У творчий перегук вступають ровесники, старші й молодші колеги; ремінісцентні діалогові та полілогі відбуваються як діяхронно, так і синхронно, між представниками різних літературних поколінь. Неминучі авторемінісценції, епігонство та самоепігонство, не є винятком, а радше нормою для літературного процесу*.

Аплікація, як її розуміє І.Качуровський, — неадаптоване пикористання чужого тексту, незадокументована цитата (в розрахунку на читацьку поінформованість). У такому розумінні варто говорити не так про стилістичну фігуру, як

* Докладніше див. у четвертому розділі, а також: у ст.: Ткаченко А. "Художнику немає скнутих норм. .."//Вітчизна. — 1986. — № 11-12.

про композиційний (архітектонічний) засіб, що, певна річ, позначається й на загальних принципах організації *формозмісту*, тобто на *стилі*.

Коли в І.Світличного, поряд із *ремінісценціями*, з'являються й прямі (хоч і без лапок) цитати з Т.Шевченка, М.Лермонтова, І.Драча, то вони здебільшого виносяться і в *епіграфи*, що дає змогу розмежувати "своє" і "чуже" й витворювати на цій основі *інтертекстуальний полілог* духовної еліти, компенсуючи "камерною лірикою" брак живого спілкування.

Коли один із "бубабістів", В.Неборак, завершує свій нібито безтурботний вірш рядком "Та не однаково мені", то художній ефект досягається зіткненням опису гедоністичного способу життя і пам'яті про болючий *контекст архетвору*.

Змонтований лише з фрагментів раніших *віршованих текстів твір* називається *центвом* (cento — *одяг ни ковдра з кольорових клаптів*). І.Качуровський називає кентоном "твір, складений із самих лише аплікацій" (*Фігури*. — С.103). У такому формулюванні *аплікація* трактується вже тільки статично, як *чужий текст*; а вона має і динамічний аспект — *складання, компонування, монтаж* (applicatio — *прикладання*). Тож достеменніше було б визначити кентон як твір, складений (*аплікований*) із фрагментів *віршованих прототекстів* (бодай і власних, але попередніх). Ще інакше визначається *дентон* в *ЛС-Д*: "...стилістичний прийом, який полягає в уведенні до основного тексту певного автора фрагментів із творів інших авторів без посилання на них" (С.734). Це формулювання, як і наведені приклади з Юрія Клена, М.Зерова, Олега Ольжича, з цілковитими підставами можна віднести до аплікації (на місці *русизму* "прийом" ліпше вжити "засіб"). У принципі *центон* і є *аплікацією*, тільки "основний текст" у ньому "зшивається" цілковито зі старих "клаптів".

Як "своєрідний віршовий фокус, коли новий твір складається внаслідок об'єднання окремих рядків, насмиканих з різних творів якого-небудь автора", тлумачиться *центон* у словнику В.Лесина і О.Пулинця (С.421). Із таким тлумаченням можна погодитися, за винятком негативних *конотацій* та обмеження *прототексту* творчістю *одного автора*.

Відомі пізньоантичні *центони* Авсонія та ін., укладені з *рядків* Вергілія, візантійський "Христос страдник" з Еврипідових *рядків*. У добу Бароко аплікувалися *центони* як серйозного, так і жартівливого змісту; згодом — переважно гумористичні та пародійні (зокрема як підкреслення плагіату чи бодай неоригінальності). Так, тематичну, стильову, образну, ритмічну одноманітність демонструють укладанням *центонів*, де "тасуються" *рядки* чи *строфи* різних авторів, схожі між собою названими параметрами, *змістовою* невизначеністю та *формальною* невігядливістю. Останнім часом означилася тенденція до повернення *центонові* й серйозної функції. Так, *необароковий* поет І.Пов подає "Мозаїку слухової пам'яті" — низку *центонів драматичної тональності*. Ось один із них, у якому вгадуються й саркастичні нотки:

Сміються, плачуть солов'ї	(О. Олесь)
Там крізь минулого тумани —	(П. Филиповт)
Ми йдем і йдем, несем вогні,	(В. Чумак)
Як п'яна покритка від пана.	(П. Гірник)

Очевидно, за аналогією з *вирішуваними центонами*, можна аплікувати й *прозові*, та ще з використанням не "слухової", а комп'ютерної пам'яті. Іноді на позначення таких *текстів* (як *поетичних*, так і *прозових*) вживають запозичений із малярства термін **колаж** (фр. collage — *наклеювання*).

Від творчого використання й *переакцентування чужих текстів* слід відрізняти випадкові *збіги*, типологічні *подібності*; зрештою — позбавлені оригінальності **копіляцію** (сoprilo — *грабую*) чи **плагіат** (plagiat — *викрадений*).

До забутих і нині спрIMITIViзованих фігур належить **імпрекація** — *прокляття*. Згадаймо славнозвісні *прокльони* до-вженківської баби-прабаби із "Зачарованої Десни", що їх і досі часом наводять як приклади вживання *вulgаризмів*. А тим часом *vulgаризмів* як таких там нема. Є стилізовані у фольклорному дусі (як *своєрідний жанр*) *прокльони*, виголошувані, сказати б, високим речитативом, із вживанням *пестливих суфіксів* (*український димінутив*: у нас навіть вороги — "воріженьки").

"Як повисмикував він з сиріої землі оту морквочку, повисмикуй йому, цариче небесна, і повикручай йому ручечки і ніжечки, поламай йому, свята владичице, пальчики й сугавчики. <...> Щоб не вийшло з нього ні кравця, ні шевця, ні плотника, ні молотника..."

Далі баба почала творити про мене пісню, виспівуючи її, як колядку:

Та ні орача в полі-і-і, ні косарика в лузі, Не
дай бо-оже.
Та ні косарика в лузі, ні купця в дорозі, Ой
ні купця в дорозі, ні рибалочки в морі.

Потім, коли голуби посідали на стріху, вона знову перейшла на урочисту прозу:

— Покарайте його, святі голубоньки, і ти, мати божа, такою роботою, щоб не знав він ні сну, ні відпочинку, і пошліть йому, благаю вас, такого начальника...

Докладної характеристики майбутнього начальника я вже не чув. Мені було не до начальства".

Чув чи не чув, але справдилась бабина **імпрекація** — з *риторичними звертаннями*, *полісиндетоном*, *анадиппозисом* (у "колядці"), **кумуляцією** (накопичення однорідних прикмет, ознак, явищ; перелік осіб чи опис їхніх дій), *градацією* ("пальчики й сугавчики"), *синонімічними вараціями* ("повисмикуй... повикручай... поламай"), **ізоколоном** (подібність у розташуванні компонентів — у "колядці"), **симілікаденцією** (вживання логічно наголошених слів у тому самому числі й відмінку — "полі... лузі... дорозі...)

морі", "орача... косарика... купця... рибалочки", "рученьки і ніженьки", "пальчики й суставчики" та ін.), **ретардацією** (гальмування розвитку дії; тут — завдяки повторам), **синойкіосою** (одночасне вживання слова, образу в *символічному* і *конкретному* значеннях), **традукцією** (різні форми того самого дієслова у суміжних реченнях або рядках — "повисмикував... повисмикуй"), *еліпс[ис]ами, інверсіями, гомеотелевтоном* * — звуковим збігом закінчень слів або синтагм, прообразом *римування* ("кравця... шевця", "плотника...молотника", "лузі... дорозі"), **гомойарктоном** (однакові префікси; тут — nflz); **апосіопезою** — незавершеністю речення, до якої теж оце доведеться вдатися, *фігурно* уникаючи подальших переліків»

І все ж, завершуючи розмову про *стилістичні фігури*, слід сказати, що їх класифікація розпочалася ще в античній *риториці*, де розрізнялися фігури думки і фігури слова за тим критерієм, що при переказі перших думка не змінювалася, других — змінювалася.

1. Фігури думки поділяли на такі, що з'ясовують: а) *позицію оратора* — застереження, поступка, стоїцизм тощо (у літературі — це теж публіцистичне з'ясування позиції: "Караюсь, мучуся... але не каюсь!.." — *Т.Шевченко*); б) *зміст предмета* — визначення, уточнення, антитеза; в) *ставлення до предмета* — від власної особи, уособлення від іншої; г) *контакт із слухачами* — звернення чи запитання. Словесне вираження їх посилювалось або *ампліфікацією*, або *фігурою замовчування* ("Я вже не кажу, що ти п'яниця, але ж ти ще й ледар" — насправді сказано і те, і те).

2) Фігури слова поділяли на три види: А) *фігури накопичення*; а) різноманітні *повтори*, б) синонімічні "підкріплення", в) багатосполучниковість; Б) *фігури уникнення* — *еліпс, силепс, безсполучниковість*; В) *фігури переміщення* (розміщення) — *інверсія*, різні види *паралелізму*: прямий і зворотний, буквальний і небуквальний, заримований (*гомеотелевтон*) і незаримований.

Сюди ж, на думку М.Гаспарова (*ЛЭС.* — С.466), можна додати як четвертий вид — Г) *фігури переосмислення* — *тропи*: з перенесенням значення (*метафора, метонімія, синекдоха, іронія*), звуженням значення (*емфаза*), посиленням значення (*гіпербола*), деталізацією значення (*перифраз*).

Переважає наявність тих чи тих *фігур* визначає характеристику *стилів*, які можуть мати такі нетермінологічні назви: *об'єктивний* (переважання фігур 1б), *суб'єктивний* (їв), *лірич-*

* За іншою транскрипцією — *гомоіотелевтон*.

ний (1Г), розлогий (2А), лапідарний (2Б), образний, метафоричний або троповий (2Г) тощо.

Відповідно до цієї класифікації, скажімо, для В.Симоненка та І.Світличного доміантними є фігури 1, а, в (ораторський, публіцистичний, суб'єктивний стиль); для В.Стуса, І.Калинця — 2Г (образний, метафоричний, троповий стиль).

Є й інші класифікації. Так, Володимир Домбровський, автор підручників, що ними користувалися в 20-30-х роках по українських середніх (!) школах Галичини¹, поділяє **фігури** на **ітеративні** (повтори): *епаналепса*, *епанастрофа*, *анафора*, *епіфора*, *цикль* (у нас — кільцевий *анадиплозис*), *рефрен*; **фонетичні**: *алітерація*, *асонація*, *рим[a]*, *парономазія*, *анномінація* (*figure ethymologica*), *поліптон* (повторення різних граматичних форм одного слова); *ономатопея* (звуконаслідування); *музика поетичного слова*; **синтаксичні**: *паралелізм*, *інверзія*, *хіязм*, *парентеза* (вставне речення чи фраза), *еліпса* (опускання, стягнення), *ярмо* або ж *зевгма* (один присудок на кілька сурядних речень — синтаксично він належить до одного з них, але "впрягає" у змістове "ярмо" підмети з наступних — *протозевгма*, *обабічних* — *мезозевгма* чи *попередніх* — *гіпозевгма* — сурядних речень), *анаколют*; **емфатичні**: *антитеза*, *оксимора*, *парадокс*, *ступенування* (*градація*, *клімакс*), *епексегеза* (пояснення загального конкретним), *дисреза* (також конкретизація, унаочнення абстрактного розщепленням на зримі образи); **патетичні**: *оклик*, *апострофа* (звертання), *риторичне питання*, *сумнів*, *апокриза* (запитання — відповідь, діалогізм); *апосіопеза* (зумисне замовчування, обривання думки, про закінчення якої можна здогадатися), *епанортоза* (самокорекція, виправлення аж до протилежного: "Хрести дубові посхиляло,/Слова дощем позаливались./І не дощем і не слова/Гладесенько Сатурн стирає" — Т.Шевченко).

І.Качуровський, ідучи переважно за іспаномовними джерелами, поділяє **фігури** на три групи: **плеонастичні** (накопичення), **фігури конструкції** та **фігури мислення**.

До плеонастичних він відносить *анафору*; *гемінацію* або *редублікацію* (повтор слова чи фрази у другій частині довгого речення, щоб не втратити думки); *кондублікацію*; *епімону*;

¹Див.: Домбровський В. Українська стилістика й ритміка. Українська поезика. — Перемишль, 1923 і 1924/Фотопередрук зі ст. Є.Пишеничного та післясловом О.Горбача. — Мюнхен, 1993.

епанод (повторення розокремлено слів, які спочатку стояли поруч або навпаки); *анадиплосис* або *епаналепсис*; *енкатенацію* *епанадиплосис* або *епанастрофу*; *епанафору* (повтор слова всередині суміжних віршорядків); *епіфору*, *антистрофу* або *конверсію*; *симплоку*, *комплексію* або *сплетіння*; *рефрени*; *епізевксис-спіраль* (кільцевий *анадиплосис*); *ланцюгові повтори* у строфіці; *метатезис*; *подвійну симплоку* (поєднання *анадиплосиса* з *епанадиплосисом*); *симілікаденцію*; *гомоарктон*; *гомоіотелевтон*; *кумуляцію* або *ампліфікацію*; *синонімічну варіацію*; *полісиндетон*.

До *фігур конструкції* - *апосіопезу*; *парентезу*; *інверсію*; *атанакласис* (використання *омонімії*TM *полісемії* слова, подібна до *амфіболії*); *парономасію*; *парехезу*; *анномінацію* чотирьох видів -1) *політот[он]* - іменник у різних відмінках, 2) *етимологічна фігура*, 3) *традукція* - дієслово в різних формах 4) *парегменон* - прикметник у різних числах та відмінках; *фігуру паралелізму* та її варіант *ізоколон*; *клімакс* або *градацію* (як синоніми); *хіязм*; *тмесис* - розрив слова і вставка в нього (ін- вибачте, -ститутція), незрідка внаслідок цього виникає *какемфатон* - непристойне закінчення; *анаколют*; *епета kat' arsin kai thesin* - увираження через контраст (не мед, а дьоготь). ■ з 1

До *фігур мислення* - *апосіопезу*; *антиметаболу*; *еліпсис* та *фігуру називного речення*; *катафору* (зачини типу "гей , "ой" "оце"); *зевгму*; *плеоназм*; *перифразу*; *епанортозу* або *коррекцію*; *апофазію* (повне заперечення свого ж попереднього твердження: "Прекрасне слово, адб що в ньому, як не від серця йде воно?" - *В.Мисик*); *епіфонему* (заклучна *сентенція* чи підсумкова фраза, *кінцівка*), переважно сумна *пуанта*. "Усьому на світі приходить кінець" - *Н.Кобринська*, "*Духнаоу*"% *дубітацію* або ж *апорію* (у *В.Домбровського* - *сумнів*. "А цей парень. ^ндши ШшииЖЗііШІ? Общім, назло їй почав пить, щоб вона єго заметіла" - *Б.Жолдак*, "*Яловичина*"); *гіпалагу* (переміщення *епітета* від слова, якого він стосується, до іншого: "...девушка вдруг починає розуміти, що такої оборот для неї набагато небезпечніше, чим озцішшіші^б'я команда...". - *Там само*); *контраст і антитезу*, *металепсис* (заміна попереднього наступним і навпаки або наслідку - причиною: "Мій син фотографує мою матір - //Вона ж мене тримає в пелені" - *І-Дрм*- це також приклад *одивнення*); *гендіадис* (вираження єдиного складного поняття чи ідеї конструкцією з двома однорідними членами: "І сміх, і гріх"); *діялогізм* (уявна

розмова з самим собою: "Чого ж тепер заплакав ти?//Чого тепер тобі, старому,//У цій неволі стало жаль <...> Що ось як жити довелося, —//Чи так, лебедіку?! — Еге..." — *Т.Шевченко*), *комунікацію* (порада з читачем, звертання до нього: "Пробачте, любі читачі, що я вже вживаю методи кінонапливу і повертаюсь усе назад, але це не від того, що я забудько, а щоб краще іти вперед і ясніше було те, що буде". — *В.Сосюра, "Третьякота"*); *гістерологію* (забігання вперед у викладі подій: "Тільки народ мій витримав, а я — ні, бо захворів психічно. Про це потім". — *Там само*); *ремінісценцію*; *аплікацію*; *омісію* або *пертерцію* (псевдозамовчування: "Я не говоритиму про його розпусність, нічого не скажу про його ледарство, нічого про підлість і тупість, говоритиму лише про його лихварство та здирництво" — *Ціцерон*); *ретардацію*; *алогізм* ("...і це вона також отлічно розуміла, хоча й не хотіла нікак розуміти" — *Б.Жолдак*); *пресумпцію* або *прокаталепсис* (упередження сподіваних закидів чи заперечень: "Ви схоплюєтесь, продираєте очі й кажете: — їй-богу, я не боюсь! ...Одягаючись, ви думаєте про те, що сьогодні ви перший раз летите на аероплані, натягаєте сорочку на ноги, а голову намагастесь усунути в ліву штанину" — *Остан Вишня*); *ексклямацію*, *екфонесис*, або *реторичний вигук*; *прозіопесис* (випадіння початку речення, фрази чи назви: "А хазяїн, сидючи на возі, дуже голосно й високо-високо виводив: „нсьльо-о-з-о-о-о-о-ю!" — *Остан Вишня*); *апологізм* (визнання рації опонента в неістотному: "—Та ви ж подивіться; картина — не корова! — Та то так! Тільки ж інша дівка як на піку, так така ловка, що хоч воду з лица пий, а там погляди — вона й твердувата! — *Остан Вишня*); *етопею* (удавно чужа пряма мова, "...Щоб не сказали//Про вас грядущі://—їх на землі не було..." — *В.Симоненко*); *епексегезу* або *експлікацію* (прикінцеве тлумачення, авторський висновок: "Отак живіть, недоуки,//То й жити не остине" — *Т.Шевченко*); *апострофу* або *реторичне звернення*; *еротему* або *інтеррогацію*, простіше *реторичний запит*; *апокризу* (оповідач запитує і сам відповідає; повторена *апокриза* переростає в *діалогізм*); *сентенцію*; *афоризм* (виділена з *контексту сентенція*); *парадокс*; *учуднення* (термін В.Шкловського; у нас — *одивнення*); *пермісію* (фіктивний дозвіл на якийсь учинок, заклик ДО нього: "Судіть мене. Судіть без знижки //Судіть — я винен — хоч до "вишки" //Мене, а заодно — й себе" — *І.Світличний*); *метабазис* або *транспозицію*, а ще інакше — *еналагу* чи *іммутацію*, притому кількох видів: а) *антимерія* (зміна частин мови; завдяки цьому граматичному явищу, яке не вважаємо *стилістичною фігурою*, утворено, зокрема, більшість наведених на с.230-231 *оказіоналізмів* М.Вінграновського; див. також

виноску на с.278), б) *гетеросис* (відхилення од відмінкових норм, яке вчений слушно називає не стільки *фігурою*, скільки "поетичною ліцензією", тобто певним допуском задля збереження *ритму* ЧИ *рими*: "Ні від батька, ні від мати, // Ні від сестри, ні від брата"); в) розбіжність між граматичним *родом* і фізичною *статтю* (лікар виписала рецепт); *імпрекацію*; *комбінацію* (погроза, пересторога: "Оці самохвали, запишнені півні — // на патріотичних задвірках вельможі, // — нам душі вбивають осиковим клином! — // — оце нам грозить!" — В.Лесич); *етимологізацію* (включно з *парономазією*, *фальшивою* чи "дикою" *етимологізацією*, яку ми назвали *псевдоетимологізацією*).

Наведено три з багатьох можливих *класифікацій фігур* — зі збереженням авторської орфографії та додаванням у необхідних випадках власних стислих формулювань і нових ілюстрацій. Як бачимо, починаючи з тієї ж таки орфографії і закінчуючи систематизацією, термінологічною уніфікацією, тут ще багато слід зробити. Так, у класифікації І. Качуровського *апоіопеза* належить і до *фігур мислення*, і до *фігур конструкції*; до перших віднесено й *плеоназм*, який мав би бути ядром *фігур плеонастичних*. У класифікації В. Домбровського серед *фігур* є і *фонетичні*: такий підхід теж може бути плідним, хоч у даному підручнику розглядаємо названі явища і на *лексичному*, і на *фонічному* рівнях організації *художньої мови*. У пропозиції М. Гаспарова одним із різновидів *фігур* стають і *тропи*. Перші розглядалися в античних *риториках*, другі — в *поетиках*. Оскільки взаємопроникнення сучасної *прози* і *поезії* майже стерло таке розмежування, то можна погодитися і з цією пропозицією. Однак варто зберегти ключові характеристики *тропів*, тобто вважати їх не *фігурами переосмислення* (тут виділено раціоналістичний аспект), а *фігурами асоціативності* чи *перенесення*.

В. Державин у розвідці "Вчення античної реторики про фігури сенсу" (Мюнхен, 1956) гіпотетичним творцем цієї рубрики (за І. Качуровським — *фігури мислення*, за М. Гаспаровим — *фігури думки*) називає Теофраста (помер 287 р. до н.е.). Пафос цієї розвідки — прагнення довести фантомність, надуманість, штучність *фігур сенсу*.

Починаючи від уже згаданого *азіанізму* в античності, а далі в добу Відродження, у стилі *бароко*, *фігури* широко і свідомо застосовували; насиченість ними тексту вважали ознакою

високого стилю; їм приділяли багато уваги в навчанні, як і *поетиці* та *риториці* загалом. І лише в епоху *романтизму* утвердилося дещо зверхнє ставлення до "схоластики", "ремесництва", оскільки головне в літературі — натхнення, дар Божий, якого не можна навчити. Поет, письменник — це Пророк, і що йому до якихось нудних догм та правил, коли диктує вища сила. Це було природною реакцією на регламентацію сфери творчості. Але *романтики*, за всього нехтування старих приписів, здебільшого мали добру класичну освіту і на її ґрунті могли собі дозволити зневагу до технічного боку творчості.

Надалі *фігури* і культивовано, і досліджувано без особливої системності, хоч, як засвідчує підручник В.Домбровського, підготований на основі німецьких, польських, українських та російських джерел, зберігалася й певна традиція класичної *філології*, яку навряд чи вдасться перервати. Адже це також наш хрест і наш хліб, значно питоміший, аніж *соціологізм* чи *психофілософізм*.

Видаються плідними спроби сучасних літературознавців опрацювати теорію *фігур* на базі досягнень *лінгвістики* та *структуралізму*. Тут — широке поле і для з'ясування національної самобутності, індивідуальних *стильових* уподобань, як *феноменологічних*, так і *типологічних*, як відносно сталих (*константних*), так і рухомих, еволюційних, *динамічних*...

Фігури і *тропи*, поряд із раніше розглянутою *номінативною* ("простою" та "маркованою") *лексикою*, входять до структури *художньої мови*. А вона, як зазначалося, починається вже на рівні *звуку*.

Фоніка

Звукову організацію художньої мови опрацьовано в нашому літературознавстві дещо вибірково. Традиційно **фоніку** зводять до **евфонії** (єіхрсоних— *милозвучність*) та кількох її засобів (*асонанс*, *алітерація*, *звуконаслідування*). В.Домбровський, окрім того, відносить до "фонетичних фігур" *парономазію*,

анномінацію (етимологізацію) і рим[у]. Дещо ширше витлумачує фоніку І. Качуровський - як *галузь літературознавства*, що досліджує естетичну вартість звуків у художньому творі (переважно - віршованому) та аналізує й класифікує їх відповідно до цієї вартості. Об'єктом аналізу автор вважає добір *фонем*, їх *фреквентність* (повторюваність) та *послідовність*, а поняття *евфонії* слушно доповнює опозиційним - *какофонії* (наЙо₅ - *поганий*, срал-т, - вимовляю, звучу).

У цьому підручнику пропонується ще ширше розуміння **фоніки- 1)** як *загальної звукової організації художньої мови*; 2) як *розділу поетики, що її вивчає*. Звукова організація художньої мови включає в себе і її *інтонаційну* (intono - *голосно вимовляю*) побудову - на рівні синтаксичних періодів, фраз та значущого поділу на *синтагми*. Із *синтаксичного* аспекту і почнемо.

В ідеалі *художня мова* має сприйматися не тільки візуально а й на слух, у живому *інтонаційному звучанні*. Це значно посилює обсяг естетичної інформації, додаючи до неї емоційне ставлення мовця і навіюючи його слухачеві. Своєю чергою ставлення *виконавця тексту* більшою чи меншою мірою програмується *інтонаційними імпульсами*, закладеними *автором* і закріпленими за допомогою розділових знаків або й без них.

Загалом кажучи, *інтонація* - іронічна, урочиста, сумна, гнівна та ін - може поставати і поза *лексичним* складом певного тексту, як загальне звукове тло, але в процес, його актуалізації на *лексичному* та *фразовому* рівнях вона аоо відповідає змістові інформації, або суперечить йому (*підтекст, іронія пародія, гротеск, поетика абсурду* тощо). Тобто, можливі випадки озвучення *тексту* в зовсім іншому, ніж авторський, *інтонаційному* ключі - аж до пересмішництва, фонічного переосмислення, заміни риторичних *окликів запитаннями* і навпаки.

У цьому легко пересвідчитися, виконавши, приміром, вірш В. Сосюри "Так ніхто не кохав..." у тональності зарозумілого самохизування "Холодним душем" для сучасної ура-патріотичної риторики звучить і пародія О. Ірванця "Любіть Оклахому", за якою вгадується *архетекст* - "Любіть Україну" В. Сосюри. Певна річ, усі *риторичні інтонації в пародії* набувають зовсім іншого звучання.

Див- •.; Качуровський І. *Фоніка*. - К., 1994. - С. 5, 18.

Інтонація — один із найменш фіксованих на письмі аспектів *художньої мови*, що не завжди надається до механічної чи навіть граматичної "обробки".

Як слушно зазначає Л.Тимофєєв, фразу "дощ пішов" селянин вимовлятиме по-різному під час посухи і під час збирання сіна. А в художніх текстах *мотив дощу* постає в найширшому інтонаційному діапазоні. Згадаймо приклад із повісті М.Коцюбинського "Fata moigana":

"Ідуть дощі. Холодні осінні тумани клубочать угорі і спускають на землю мокрі коси. Пливе у сірі безвісті нудьга, пливе безнадія, і стиха хлипає сум". Синтаксична і фразова *фоніка (інтонація)* тут підпорядкована загальній *емоційній тональності* — меланхолії, суму, безнадії. Текст перейнято *імпресіоністичним* (враженнєвим) ставленням до зображуваного, що відбиває настрій персонажів, Андрія і Маланки, опосередкований авторськими *пейзажними* паралелями.

Є в цій повісті й варіації "дощових" *інтонацій*, пов'язані з іншими *персонажами*. Наприклад: "Небо сіє дрібненький дощик, а Мажуга накрив плечі мішком і ходить селом. Згинається і розгинається, як складаний ніжик". І *темп* розповіді, й *інтонації* на *мелодика* тут жвавіші, бадьоріші, що виявляється, зокрема, в уникненні словесних *повторів*, відсутності *ампліфікації*, меншій частоті *навз* тощо.

Зовсім інші, *мажорні інтонації* чуємо в цитованій на с.270 *ідилії* В.Свідзинського "Ударив дощ, заколихав...". До них додається ще й *ритм віршованої мови*. У Д.Павличка є ціла низка *віршів*, де опоетизовано дощ у найрізноманітніших його виявах і стосунках з людиною (знайдіть їх самостійно, і переконаєтеся в розмаїтті *інтонацій* при, здавалося б, незмінному *мотиві*).

Які ж об'єктивні чинники (окрім суб'єктивного авторського чи будь-чийого озвучення) визначають, бодай орієнтовно, "камертонно", інтонування художнього тексту? Систему "інтоном" як структурних одиниць мови поки що остаточно не з'ясовано, але вже описано основні типи інтонаційних контурів багатьох мов. Кожна з них має свої особливості акцентування, які називаються *просодією* (яроасобіа — *наголос*). *Інтонація* має справу з видозмінами основного *тону* викладу (*мелодика мови*), а також *фразового наголосу*, *тривалості*, *темпу*, *павзації*, *ритму* та інших *просодійних елементів*.

На відміну від *музичної мелодії*, *мовна мелодика* не має чітко регламентованих *темпу* і *тональності*. Та оскільки в ній певною висотою звучання вирізняються *голосні звуки* слів (особливо якщо на них припадає *наголос*), то *співвідношення й послідовність цієї висоти звучання голосних*, а також *протяженість чи стислість їх вимовляння* й утворюють *мелодику мови* загалом та *художньої* зокрема.

Перерви у *мелодиці* називаються **павзами** (pauois — *припинення*). На письмі вони здебільшого позначаються розді-

ловими знаками - крапкою, комою, середником (;) тощо. Але в живому мовленні часом виникають і такі *павзи*, які не виділяються в *писемному тексті* розділовими знаками, проте виразно відчуються.

"Плачуть голі дерева, плачуть солом'яні стріхи, вмивається сльозами убога земля і не знає, коли осміхнеться" (М.Коцюбинський). *Літ павз* позначених комами, тут є й одна не позначена - перед і. Ця **логічна ювза** розмежує в даному разі два дієслівні присудки, з'єднані сполучником "і". Утворюються *логічні павзи* й тоді, коли в *реченні* до шдмета і предка належать великі групи слів: "Найчастіше припливав / молодий козак Семен, уродливий парубок, хисткий, як очеретина, смілий, як сокіл - і широко покохала його / наша гордовита Катря (Марко Вовчок) Похилими рисками позначено дві *павзи* у двох сурядних реченнях. Буває і навпаки: розділові знаки не обов'язково позначають *павзу*.

У щойно наведеному прикладі порівняльні звороти хисткий, як очеретина", "смілий, як сокіл" можна прочитувати і з *павзою*, і без неї (залежно від *темпу* читання).

Окрім *темпу*, і прочитання з *павзою* чи без неї залежить від *емфатичного наголосу*. Якщо *емфатично* наголосити слова "хисткий" та "смілий", то це зумовить потребу в підвищенні на них висоти звучання голосних / і в подовженні поляслівних *павз* (на місці ком). *Емфатичні наголоси* можуть як збігатися, так і не збігатися з *логічними*.

"Н у т о с в ^ т а й О д а р к у Х о д а к і в н у : ц я т о н е н ь к а , я к о ч е р е т и н а , в н у ч к а с т а н о м , я к т о п и ш ; л и ч к о м а л ь н ь к е ^{апоН;''Л'} м о в ш о в к о в а н і т к а ; г у б и м а л ь н ь к і , я к р у т я н и й л и с т . З м а л ь н ь к о г о л и т а І х о ч в о д и н а п і я с , а с а м а п и ш н а , я к у с а д у в и ш н я , а т и х а ,

н е н а ч е ^ е о К а й д а ' ш а ж н а б і к с п л ю н у в . а К а р п о п р о м о в и в : н а ч е

— В ж е й з н а й ш о в к р а с у н ю ! Т а в н е ї л и ц е , я к т р і с к а ^ с т а н ,

н а ч е к о п и с т к а , р у к и , я к к о ч е р г и , с а м а , я к с в а т а й Х о т и н у в д о ' ш к а , а я к і д е , т о а ж

к і с т к и т о р о х т я т ь . в і к н о , т о н а в і к н о

— А л е ' ж т и й в е р е д л и в и и \r І о К о р ч а к і в н у . - с к а з а в Л а в р і н і з а с м і я в с я

г р и д н і с о б а к и б р е ' ш у т ь , а н а в и д у ' в н е ї / н е н а ч е ч о р т с і м к і п г о р о х у з м о л о т и в " (І . Н е ч у ї - Л е в и ц ь к и п) .

У цьому тексті розрядкою виділено слова, що становлять його логічну доміанту, *курсивом* - слова, на які припадають *емфатичні наголоси* що супроводжуються значними голосовими модуляціями. Іам, де р о з р я д к а з б і г а є т ь с я з к у р с и в о м , л о г і ч н і наголоси накладаються на *емфатичні*. У взаємкорекції зі словесними наголосами і актуалізації- всіх чинників *мовної мелодики* і постає загальний *фоноритм.чиии лад* уривка На підвищення *мелодійного тону* припадає і привидшення *темпоритму*, на пониження - спад. *Репліки* Андрія плінуть у мовному потоці жвавіше, Карпа - дещо повільніше, *авторські ремарки* - ще

розважливіше. Разом із *павзацією*, яка, крім двох позначених похилими рисками випадків, зафіксована авторськими розділовими знаками, це витворює неповторну *ритмомелодіку* "Кайдашевої сім'ї", взорованої на *фольклорну* ритмо-інтонаційну, загалом **фонічну** структуру та достеменне відтворення *розмовної мови* жителів Надросся кінця XIX ст.

Ритм (роФцб'с; — *розміреність, узгодженість*) у найзагальнішому розумінні — вияв організованості, впорядкованості будь-якого руху в *часопросторі*. Ритмічно пульсують сонце і серце, змінюються пори року і доби. Підвладна загальній ритмічній організації Всесвіту, людина дістає естетичну насолоду і в ритмізованих виявах *мистецтва* — *музиці, танці, співі, віршованій мові*.

Ритм прози створюється відносною співмірністю в часі певних мовних *тактів*, що відділяються один від одного *інтонаційними павзами*. Ці **такти** (tactus — *дотик*) утворюються простими або не дуже поширеними реченнями, групами підмета і присудка в поширених реченнях, різними відокремленими групами слів і додатковими реченнями у складних реченнях, вставними конструкціями тощо.

У наведеному прикладі з "Кайдашевої сім'ї" на *такти* припадає відносно однакова кількість сильних *словесних наголосів*: 3, 2, 2, 2, 2, 3; 2, 2, 2, 3 (перший абзац, *репліка* Лавріна); 4, 2 (*ремарка* автора); 2, 2, 2, 2, 2, 3 (*репліка* Карпа); 2, 3 (Лаврін), 3 (автор); 2, 3, 3, 1, 3 (Карпо). Така *відносна ритмізація прозової мови* уможливується тим, що не на всі слова *тактів* припадають *наголоси*.

Можна вирізнити три основні *просодійні групи слів* української мови.

1. **Слова, на які завжди ставиться наголос.** Це — *іменники* (крім тих випадків, коли вони ніби віддають свій *наголос* іншим частинам мови, як-от у даному разі: личкомаленьке, губимаденькі, сімкшгорі&у), *прикметники* (за подібними винятками), *числівники* (крім кількісних односкладових — два, три, сім, сто і т.п., — коли вони поєднуються з *іменниками*: сімкіп, трійдні), *дієслова* (за винятком односкладових допоміжних — є, був), *шійменники* (крім односкладових: я, ти, мш, той тощо та двоскладових: вона, вони), *прислівники* (за винятком односкладових: десь, геть)

2. **Ненаголошувані, переважно допоміжні слова.** Це односкладові та більшість двоскладових *прийменників* (від, до, за, об, при, коло, біля і т.п.), *частки* (не, же, хоч, аж, ні, чи, ба і т.п.).

3. **Факультативно наголошувані слова.** Сюди входять *винятки* з першої групи — *односкладові числівники*, а також ті

прикметники та *шенники*, що під впливом загальної *ритмомелодики тексту* втрачають свою наголошеність і стають або частково, або й зовсім не наголошеними.

Знайдіть у наведеному тексті ненаголошені слова та визначте, до якої *просодійної групи* вони належать.

Темпоритм прози різних авторів, тієї чи тієї національної літератури має спільне коріння — *просодію рідної мови*; однак він і відрізняється — довжиною *тактів*, частотою *павз*, розлогістю чи стислістю *фрази*, *інтонаційною* пристрасною чи безпристрасною, плавністю чи уривчастістю тощо. У цьому легко переконатися, порівнявши між собою, наприклад, *тексти* В. Стефаніка, М. Коцюбинського, І. Франка; Вал. Шевчука, Є. Гуцала, В. Дрозда, Гр. Тютюнника та ін.

Ось характерний зразок витриманого в *бароковому стилі* письма О. Льченка з роману "Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця":

"Знавіснівши від любові, вони співали та й співали, п'яш співуни, - просто від кохання співали, а не оспівували його, свого кохання, як те часом роблять / декотрі версифікатори (про віршомазів річ, а не про щирих поетів), забуваючи, що любов речена / ще й заримована - в ту ж холоднісіньку мить / уже не є любов, а тільки щебетлива лжа, якої ненароком скуштувавши (тобто де'котрих наших пісень про кохання попустихавши), хутенько повиздихали б (од природного почуття осоруги) не тільки справжні соловейки по садах, а й найостанніші між горобцями горобці, бо ж усі" вони цвірінькають лише тому, що й жити без пісні не можуть (як і справжні поети), а зовсім не тому, що пані Дбля тим горобчикам - за досконале цвірінькання / трішки більше підсипає / на второвану дорогу поезії / з-під пишного хвоста Пегаса / тепленьких кізячків...".

Кількість *сильних наголосів* у *тактах* цього довгого періоду роз поділяється так: 2, 2, 2, 3, 1, 1, 1, 2, 1, 2, 1, 1, 1, 3, 2, 3, 2, 4, 2, 3, 4, 3, 3, 3, 2, 2, 3, 2, 2, 3, 3, 2.

Порівняймо з *мелодикою* Стефанікового тексту (^ У корчмі). "Коло довгого стола сидів Іван та й Проць. Котили по столі завзяті слова' і, схилившись, слухали, що' стіл говорить. Нарікали та и пили Прбця жінка біла, а Іва'н його вчив бути паном жінці".

Тактові наголоси: 4, 4, 2, 3, 2, 3, 4. Спочатку може видатися дивним, що в такому уривчастому, "рубаному" стилі письма *такти* назагал охоплюють більшу кількість *наголосів*, ніж у розлогодному і плавному *ритмомелодичному* варіанті О. Льченка. Але нічого дивного в тому немає. Навпаки, це якраз відбиває характерні особливості *ритміки* двох *текстів*: вони різняться між собою, як *ритміка* українського степового та гуцульського танків. При однаковій кількості часу (*Бохронізм*), потрібного для озвучення одного *такту*, в другому випадку до нього входить більша кількість *слів*, які, відповідно, промовляються у швидшому *темпі*. Перше речення

■

Стефанікового тексту, в принципі, можна було б поділити на два *такти*: "Коло довгого стола / сидів Іван та й Проць". Але то був би вже не зовсім Стефанік, оскільки він сам означає *павзи* свого тексту короткими *реченнями*. Навіть виділення комами дієприслівника після "схилившись" лише улягає правилам *граматики*, але не означає *павз*.

Дібрано ілюстрації різко відмінних *ритмомелодичних* малюнків двох авторів. Буває, що ці відмінності не такі виразні. І навпаки, у творах одного й того ж автора, залежно від їх змістового *темпоритму*, можна зустріти досить контрастні інтонаційні періоди (*авторська мова, мова персонажів, непряма мова, динамічні та описові уривки* тощо).

Немає різкої межі поміж *прозою* і *поезією*: існує цілий масив *римованої та ритмізованої прози*; як перехідні форми можна розглядати *тонічну говірну поезію, верлібр* та інші межові явища, про які мова піде далі.

Віршована мова має складнішу звукову організацію порівняно з *прозовою*. В ній є не тільки *логічні та емфатичні наголоси* і *павзи*, а й власне *ритмічні*. Оскільки джерелом *віршованої мови* були синкретичні масові дійства, ритуали, де *слово* існувало в неподільній єдності з *мелодією* і *пантомімою*, то й віршові *ритмічні такти* і *павзи* далеко не завжди збігалися і збігаються з суто *логічними та емфатичними*.

На панцині пшеницю жала,
Втомилася; не спочивать
Пішла в снопи, пошкандибала
Івана сина годувать.

(Т.Шевченко)

Логічні *наголоси* тут виділено розрядкою, *емфатичні* — курсивом. **Ритмічні** наголоси або ж **константи** (*соп-stantus* — *усталений, постійний*) завжди припадають на останній *такт віршорядка*. Якщо керуватися лише *логічними павзами*, то цей текст наблизатиметься до *прозового*, в якому дещо губитиметься *віршований ритм*: "Втомилася; не спочивать пішла в снопи...". Якщо ж зважати лише на суто *ритмічні павзи*, то це призведе до *логічної та емфатичної* накладки: "Втомилася не спочивать..." (так іноді й читають школярі). Особлива ж *мелодика, інтонування* цього уривка якраз і полягають у поєднанні *логічних, емфатичних* і суто *ритмічних павз і наголосів*. Шевченко досить часто і вдало користувався таким способом *опрозовлення віршованої мови, зміни її ритму*.

Незбіг логічних і ритмічних павз називається **ритмічним перенесенням** або **енжамбаном** (фр. enjambement від enjamber - *переступати, переходити*). До нього охоче вдається і поезія ХХ ст., причому незрідка це знаходить і графічне оформлення — у розбивці *віршорядків* на коротші відтинки, завдяки чому візуально підкріплюється пошук логічної, *емфатичної* та *ритмічної* гармонії:

На прощу скаче шпарко дух — в
очах розщеплений, потух осінній
день, останній галас. Рись оленя
так загнула (від спини аж до
ніг), що далі нікуди. Хоч далі
продовжився і гон, і біг...

{П.Мовчан, "Олень і рись"}.

Олень тут виступає *індивідуально-авторським символом* людського духу, рись — полоті, *ритмічні переходи* сприяють виясненню цієї споконвічної *колізії*.

Фоніка віршованої (як і *прозової*) *художньої мови* базується на фонетичних ресурсах *загальнонаціональної мови*: виражальних можливостях *звуків, звукосполук, ритмічній структурі, мелодиці рідного слова*. В українській мові спостерігається незначне редукування голосних у ненаголошеній позиції (е" — и"), вона має близько сорока *фонем* (враховуючи палатальні приголосні та іллітерати — дз, дж, гм, угу, **тсс, тпрр, тпру**), приголосна в у певних позиціях звучить як у; спостерігається порівняно однаковий розподіл енергії видиху між *складами* та майже однакове кількісне співвідношення між *голосними* і *приголосними звуками*.

Свого часу автор "Науки віршування" (1922) Б.Якубський порівняв українську мову з італійською за милозвучністю, підтвердивши цю тезу аналізом співвідношення "шелестівок до голосівок" (*приголосних до голосних*) у вибірково взятих рядках із "Кобзаря". Виходило, що на кожен приголосний звук припадає по голосному.

І.Качуровський дещо спростовує такий високий "коефіцієнт прозорості":

"Розкривши, за прикладом Якубського, Шевченкового Коозаря" там, де розкрилося, читаємо:

Я викресав огню, до неї...	9	голосних	11	приголосних
Од неї пахне вже землею,	9	"	12	"
Уже й мене не пізнає.	8	"	9	"
Я до попа та до сусіди...	9	"	9	"

На 35 голосних у цих рядках припадає 41 приголосна. Звісно, це не та пропорція, яку добачав Якубський, але в кожному разі коефіцієнт прозорості тут надзвичайно високий. І з цілковитою певністю можна ствердити: щодо прозорості вірша Шевченкові належить одне з перших місць у світовій поезії" (*Фоніка*. — С.11).

Тут не враховано того, про що так переконливо говорив І. Качуровський за 3 сторінки раніше, слухно вважаючи одним із наслідків русифікації нерозрізнення в і у. Крім того, йотовані теж мають у своєму складі *напівголосний* звук й. Разом із *напівголосним* у їх у наведеному уривку — 10, *приголосних* — 31, *голосних* — 35. Таким чином, у виведенні *коефіцієнта прозорості напівголосні* можна або не брати до уваги, або поділити порівну між *голосними* і *приголосними*. Вийде або 35:31, або 40:36 на користь *голосних*. Справді, не та пропорція, яку добачав Якубський, а *вища*.

Звичайно, це повноголоса Шевченкова *віршована мова* середини ХІХ ст. У Франка *коефіцієнт прозорості* буде меншим. Слушно стверджує І. Качуровський, що в кожній мові можна підібрати слова і побудувати з них текст, який не відповідатиме загальному коефіцієнтові прозорості. Й ілюструє це власним прикладом:

Брил-скель гурт,	Враз пструг плесь!
Злих хвиль нурт.	Стриб вздовж плес.

Без підрахунків видно, що *приголосних* тут удвоє більше, ніж *голосних*, тобто, що затемненість переважає навіть німецьку. Однак, рахуючи, автор і в словах "враз" та "вздовж" не зважає на початкове у.

У ХХ ст. наша мова назагал дещо поглухішала, особливо м офіційних текстах, у зворотах, калькованих із російських, без урахування *фонічної* самобутності. У *поезії* також не завжди митримується принцип *милозвучності*, зокрема у вживанні тихіаки у — **в**, **і** — **й** — **та**, **з** — **зі** — **із**, **цей** — **оцей** (під впливом російського "вот эту" часто-густо вживають *какофонічне* "асьцю" замість природного "оцю", "оту") тощо. Дається взнаки ненормальне функціонування нашої мови в містах та вже і в селах, брак системної філологічної освіти у поетів, їхня часом віддаленість од батьківщини.

Перечитайте збірку поезії М.Семенка і зверніть увагу, як багато в мій оригінальних *мистецьких ідей* і якою кострубатою мовою з неприродними збігами *глухих, зубних, шиплячих звуків* вони висловлюються. І і о на кожному кроці, надто ж у *віршах* владивостоцького періоду. Ось ильки дві *строфи* з *вірша* "Обезженщенна пустеля" (певна річ, ліпше і>уло б — "знежіночена"):

Не знаю може ждеш і досі	І я в обіймах цієї пустки
І мнеш зів'ялі вже троянди	Дивлюсь на море і струмксстелі
Троянди уплітаєш в носи	А серце б'ється хутко-хутко
Троянди палиш в серця гарті	В цієї обезженщенній пустелі.

Наша мова питома *евфонічна*, "секрет" її *милослухності* дуже простий: так само: як у *словах* немає важковимовного поєднання *звуків*, їх не повинно бути і в *мовному потоці*, тобто *міжмковками* (а краще сказати *межи_ейовами*: тоді на межі лишаються не три, а два *приголосні звуки*). Навіть такі *слова*, як *тпру*, звучать не глухо, як їх передано на письмі внаслідок відсутності адекватних *літерних* відповідників тому поєднанню *губних* і *сонорних звуків*, що насправді видобувається з мовного апарату. Тпруті, тпруськи, ш, умгу тощо — тільки приблизна *літерна* передача того, що звучить насправді.

Фольклорне віршування (див. далі) культивувало *милослухність* ще й тому, що поставало здебільшого водночас із *мелодією*, або, як-от у *приказках*, *прислів'ях*, *забавлянках*, *лічилках*, було зорієнтоване на запам'ятовування і постійно шліфувалося при передачі з уст у уста. На нього багато в чому взувалося і *літературне віршування* XIX ст. Натомість у XX ст. зріс обсяг інтелектуальної інформації, наукової термінології, що неминуче вторгається і в *поезію*. Щодо *футуристів* (того ж М.Семенка), то вони ще й підкреслено епатуюче намагалися відкинути "шароварну" традицію, часом і справді доведену до крайнощів епігонами, в тому числі Шевченковими.

У вірші "К другу-стихотворцю" М.Семенко відверто брутальний:
Пане Вороний! Пора вже скинути онучі, бо вже по
містах хоч яких — все ажур, і так нудні Ваші гаї та
дніпрокручі, як почуття щирих українських ЛШУР-

Підкреслені *какофонічні збіги приголосних звуків* поєднуються тут із калькованим з російської зворотом "так нудні" (ліпше — "такі нудні"). Водночас у цьому тексті можна добачити й елементи *алітерації*, яку традиційно відносять лише до засобів *евфонії*.

Алітерація — повторення однорідних *приголосних* звуків у поетичному чи прозовому тексті [від *ad — до, при* і *lit(t)era*] У даному уривку за рахунок повторення ж, с, ч, ш, щ, *символіка* й *містика* яких пов'язана з шипінням та сичанням, створюється досить гнітючий звуковий ефект, посилений глухою *какофонією* на х і к, а також дратівливою алітерацією на р. Крім того, *константні наголоси* всіх чотирьох *рядків* створюють вертикальний *асонанс* на у, посилений горизонтальними ненаголошеними "уканнями" (глибинна, архетипна *символіка* і *містика* цього звука пов'язана з ауканням, пугутьканням, завиванням, сумом, журбою, нудьгою).

Асонанс (фр. *assonanse* — *співзвуччя*, від лат. *assono* — *відгукуєсь*) — повторення однорідних *голосних звуків*, переважно *наголошених*. *Асонанс* традиційно теж відносять лише до *евфонії*.

У тій-таки *строфі*, особливо в третьому *рядку*, педалюється і (ї =йі) — двічі в сильній *наголошеній* позиції, двічі — в *напів-* і двічі в *ненаголошеній*. Створено пронизливу опорну горизонталь, яка перетинається з дещо слабшим вертикальним *асонансом* на і. Цей івук пов'язується не лише з молитовністю, як стверджує І. Качуровський. Асоціативне поле його включає і високу, тонку, щемливу "комарину" ноту, і плінність та пронизливість літа, літепла, літання, і от, серед іншого, "дніпрокручі" з гаями, посадженими в такий *дражливий контекст*.

Отже, *алітерація й асонанс можуть бути не тільки евфонічними*, як традиційно вважається, а й *какофонічними*, — залежно від *художніх функцій у тексті* (поетичному чи й прозовому). Причому ці функції видобуваються з *фонічного* арсеналу *мови* і закладаються в той чи той конкретний текст як підсвідомо, так і свідомо — на стадіях спонтанного творчого акту і/або наступного "технічного" доопрацювання. У Шевченка ці дві стадії майже сплавлялися воедино, особливо в найкращих *стихло-вибухових* його творах. У випадку Семенка стадія "техне" якщо й існувала, то не на рівні *фоніки*.

В останній третині ХХ ст., внаслідок засилля в ефірі чужомовних засобів масової інформації та розваги, прогресує *фонічна глухота* українських літераторів, надто ж початківців.

До *фонічних елементів художньої мови* належить також *звуконаслідування*, яке називають ще *ономатоп[о]еєю* (оуоцатогозіа — *словотворчість, звуконаслідування*). Втім, є підстави, слідом за І. Качуровським, розрізнити два *види звуконаслідування* :

1) *вживання слів*, що буквально відтворюють звуки до *вколишнього світу* — свист вітру, гуркіт грому, крик птаха тощо;

2) *імітативне витворення* потрібних звукових ефектів шляхом *добору певних слів*, які самі з себе не є *ономатоп[о]еями*.

У першому випадку маємо справу зі *словами*, що ніби підтверджують гіпотезу *звуконаслідувального* походження *мови* загалом: *ку-ку, ку-ку-рі-ку, пурх!* (крило), *брязь, дзень* (скло), *іур-гур, шурх, шелесть, бух, бам* і т.п. Вони просто вмонтовуються в авторський текст:

Чути: кру! кру! кру!
В чужині умру...

(Богдан Лепкий)

До другого випадку застосуємо паралельний термін — *звуконис*. Коли ми скажемо "*кум — кума*", наслідуючи *кумкання жаб*, то це вже не буде проста *ономатоп[о]ея* (відтво-

рення звуку), а й переосмислення її в метафоричному *антропоморфному контексті*. Складніші випадки *імітативного звукопису* постають у текстах, де нема простої *ономатоп[о]еї*, але вона непрямо витворюється на основні звучання словесних рядів з відповідними *фонемами*:

Вітер в гаї не гуляє —
Вночі спочиває,
Прокинеться — тихесенько
В осоки питає:
"Хто се, хто се по сім боці
Чеше КОСУ? Хто се?..
Хто се, хто се по тім боці
Рве на собі КОСИ?..
Хто се, хто се?" — тихесенько
Спитає-повіє,
Та й задріма, поки неба
Край зачервоніс.

Тільки в першому *рядку* тут немає *свистячих приголосних* с і з, зате є два в і два г, — ніби на зачин мови про вітер (та ще асонанс на і, *звуконаслідувальне у — ту*). А далі за допомогою *звуконаслідувальних* поєднань се, сі, су, си, ос, че, ше, хе, **спи** та інших комбінацій цих звуків у майстерно дібраних словесних рядах витворюється не тільки імітація розмови вітру з осокою, на що здебільшого звертають увагу літературознавці, а й неповторне *містичне тло* Шевченкової романтичної балади "Утоплена". Тобто *фонічні елементи художньої форми* мають тут функціональне *змістове* навантаження. Притому, що *мова* твору є цілком природною і не справляє враження зумисного, штучного монтажу *звукових ефектів*. Перечитайте з цього погляду весь текст поеми, особливо завершальний фрагмент ("З його часу сівак ~~чистий~~...").

Евфонія і *какофонія* досягаються не тільки *накопиченням*, а й *уникненням* певних *звуків* та *звукосполук*. *Фонічний засіб уникнення* називається *ліпограмою* (ХґґТсо — *нехтую, відмовляюся; уродца — літера, запис*). Відомий він ще з давньоіндійської літератури і культивований у європейській поезії (так, у VI ст. до н.е. Лас Германський написав оду, в якій не вживається звук с).

Не знайшовши прикладів *ліпограмної поезії* в українській літературі, І. Качуровський називає лише десять творів без «брутального -р-», які написав Г. Державін. Очевидно, спеціальні пошуки *ліпограм* (не обов'язково уникнення тільки звука р, а й інших) дадуть ширше коло прикладів, поки що можна навести першу *строфу* одного з *ранніх віршів* М. Вінграновського:

Ходить ніч твоя, ходить ніч моя,
їм не велено ночувать.
Коло кола ти, коло кола я —
Велим-велено начувать,
Що то ніч твоя, що то ніч моя,
Що то ти є ти, а то я.

В окресленні кіл, що обмежують *персонажів*, не дозволяючи їм "перетнутися", автор теж обійшовся без "брутального -р-" (може, і підсвідомо). Однак це стосується лише наведеної *строфи*, бо далі "табу" на -р- виявилось порушеним:

Де рука твоя, де рука моя — Не
живе там ніч золота. Коло кола
ти, коло кола я, Заліта душа за
літа.

Неважко уявити на місці "руки" якесь інше слово, наприклад, "весна", і тоді ліпограма була б витримана до кінця, однак авторіві, напевне, важливіше було подати образ роз'єднаних рук, пожертвувавши задля нього формальною викінченістю. То більше, що *формальних* (отже — і *змістових*) знахідок у цьому вірші не бракує: *заміщені рими, анаграми, повтори*, павза (*цезура*) між окресленням двох паралельних світів — героя і героїні...

А ось приклад наскрізної *ліпограми* на уникнення не тільки -р-, а й -ж-, -б-, -к-, -п-, -ф-, -ц-, -Ч-, -ш-:

Твого сміху луна —	Навіть в снах навісних,
давнина,	навіть в них
далина —	ти не стих
доганя,	(ти не з тих!),
долина,	стиглий сміх:
не	— Ти не встиг,
мина:	ти не зміг.
- На!	- Міг!

(АТайний)

Назагал схему *фоніки як поетичної фонетики* І. Качуровського уявляє так:

евфонія

ебз. 1

s:

1

a:

какофонія

Найменш дослідженими він слушно вважає третю і четверту категорії *фоніки*, себто види *какофонії*, Найтиповішими для української мови випадками *какофонії* — вживання й та в між групами *приголосних* (*верх й низ, вовки клітці*), збіг трьох й (*лий_ й йому*). Всі ці випадки досить легко можна виправити, змінивши й на і або та; в — на у. Так само — й у випадках збігу *голосних* (*мені і інші на менійінші або менітакожінші*). Але іноді такому виправленню заважає *ритм і зміст поетичного тексту*.

Спробуйте, наприклад, виправити какофонічний і наразі небажаний збіг приголосних у відомому Шевченковому афоризмі, "І чужому навчається, // І свого не цурайтесь". Можна було б, напевне, так: "І чужого навчається, // І свого не цурайтесь", але тоді прослабилася б рима із "читайте".

До випадків *какофонії* І. Качуровський відносить також збіг однакових або подібних складів ("То тато та тоталізатор"), у нашому прикладі з *М. Вінграновського* — "велено почувать". Поряд із явищем *несвідомої какофонії*, вчений виділяє чотири випадки її *осмисленого* використання: 1) футуристичні негачії попередніх здобутків; 2) пародії на них (*Едвард Стріха*); 3) для досягнення гумористичного ефекту ("рококо-кокотка" — *Порфирій Горотак*); 4) фольклорні *скоромовки, забавлянки* тощо. Останнє — спірне. Принаймні, наведені приклади: а) "Карл украв у Кляри коралі, // А Кляра в Карла вкрала клярнет" — незважаючи на українізацію, це все-таки приклад із російської словесності, та ще й із великою кількістю *етранжизмів*; б) "Шурх-пурх горобець // Через безверхий хлівець!" — тут *ономатоп[о]ея* поєднується з *алітерацією* на х та *римою* -ець; при швидкісному читанні х накладається на г (луріоробець); завдання — якраз навчити дитину долати подібні збіги *приголосних* (але не *звуків, а літер*); в) "Нашого паламаря ніхто не перепаламарює", — прочитавши цю *скоромовку* кілька разів і запам'ятавши, помітимо, що нічого *какофонічного* в такому поєднанні *звуків* немає. Загалом *уснопоетичній творчості* якнайменше притаманна *какофонія*, — саме завдяки її зорієнтованості на *звучання, а не написання*.

Виходячи з твердження про *амбівалентність* різновидів *фоніки*, тобто про їх контекстуальну належність як до *ев-* так і до *какофонії*, схему І. Качуровського можна деталізувати:



Схема підказує, що *лінограма*, тобто уникнення певних *звуків*, може ніби "підігравати" усім видам звуконакопичення, оскільки вилучення одних *звуків* звільняє певні "валентності" для інших.

Окрім того, *фоніка* тих чи тих поетичних творів досить часто буває нейтральною щодо *посилення/послаблення* звукових ефектів, наближеною до природної, живомовної. Як у цьому

верлібрі В.Свідзинського: Вже ані словом, ні співом,
ні блиском очей не приваблю
Юного серця.
Та є в мене доня, мій паросток ніжний,
Буде любити мене і вечірнього.
Буду їй милий
Навіть тоді,
як затихну під брилами смертної
ночі.

Хіба що в перших трьох *рядках* дещо виділяється с Але поруч у тій же збірці поета (1986) — однострофний вірш, де виразно вчуваються *звуконаслідувальні* гу, ду, *асонанси* і (в трьох перших рядках) та о (видовжує, утривалює сугестію нудної тягучості зимового часоплину): Північний вітер грає на дуду і зграї віхол виганяє в пеле. Снігур гуде, снігур гуде в саду Про тебе, зимо, довгая неволе.

Є тут і *риторичне звертання*, і *повтор*, і підсилювальна *спонтанна рима* "грає — зграї".

Ілюстрацією опонуючої взаємодії *евфонічних* і *какофонічних* ефектів у поезії може бути *вірш А.Малишка "Антитези"*:

Землю тривожать галактик акорди.
Транспозиційних енграмів орди.
Відеотрони. Протони. Фотони.
Кібернетичні кричать Фултони.
Синтези. Тези. Формули стислі
Цереброфантіфікатори в мислі. Тр.
Пр. Гр.Мж!
Тр. Пр. Гр. Мжи! — абрєвіатури. Мов
солов'їні пісні з натури. З кутів і
граней, із мислі й складності Шляхів
шукаєм до невідкладності, А більма
жаху вкривають гору, Термоскопічну,
атомнокору.

(...Рости, рости, тополенько, Все
вгору та вгору!)

Написаний у несподіваному для Малишка стильовому ключі, цей *вірш* є, справді, ніби *антитезою* до його наспівної *поезії*: *залиблений* у

музичність, милозвучність українського слова, поет вбачає в його розщепленні таку ж загрозу світовій гармонії, як і в розщепленні атома (звернімо увагу на *евфемізм* "невідкладність" — синонім апокаліпсису). *Антитетичність* винесено і в *кінцівку* — два заключні пісенні рядки в дужках. Вчувається в цьому вірші, написаному 1968 р., і полемічний перегук із такою новацією тих часів, як уведення технічної термінології в художню тканину *вірша*. Можливо, навіть, маємо справу з *алюзіями*, *ремінісценціями* та *стилізацією* під "Баладу про кібернетичний собор", "Баладу ДНК — дезоксирибонуклеїнової кислоти", інші твори І. Драча, в яких тоді критики вбачали тільки "ушлявлення технічного поступу" і зловживання термінами, ніби не помічаючи їх *амбівалентності*, *гротесковості*, *іронічності* й тих-таки пересторог людству, висловлених досить прозоро і навіть у формі *звуконаслідування*: •Жіхне жах на ножах, На тривожних рубежах, А над жахом виника Ця бадада ДНК, Ламле стан тугим вужем Пересвисіує ножем Над солоним, мегатонним, Безкордонним рубежом.

Завдяки "грайливому" *ритмові*, *порівнянням* із вужем і ножем, *звуконаслідуванню*, *алітерації* на ж, х, с тут створено видовжену по вертикалі картину, в якій уявляється, скажімо, зловісний танок випущеного з колби мікросвіту джина (ДНК), котрий може бути і злим, і добрим, — залежно від того, до чийх рук потрапить.

Те ж саме слід сказати і про так звану *вербальну* (словесну) *магію*, важливим чинником якої є *фоніка*: вона може як виладовувати, гармонізувати, так і розладнувати, руйнувати людську психіку, естетичне сприйняття і чуття (див. с 378 цього підручника). Щоправда, в різні часи і в різних народів уявлення про *милозвучність/немилозвучність* не є та й не може бути однаковим і непорушним, однак ця відносність більше стосується деталей і не переростає в протилежність естетичних принципів *фонічної організації тексту*.

Фоніка в широкому розумінні, як уже зазначалося, включає в себе й ритміку — і *прози*, і *поезії*. У вужчому ж розумінні — як *поетична фонетика* — вона є складником: а) мистецтва *версифікації*; б) науки про це мистецтво (*віршознавства*), що, своєю чергою, становить один із підрозділів *фонетики*. Отже, розглянувши засади *поетичної фонетики*, ми перейшли до специфічно *віршознавчих* відгалужень *поетики*. Поряд із *фонікою*, це *метрика*, *ритміка* й *строфіка* (див. *схему "мисленно-чуттєвого древа"*).

Частина III.

ВЕРСИФІКАЦІЯ.

Ритміку, як і **фоніку**, тлумачать у широкому і вузькому розуміннях. У широкому — це наука про *ритм загалом*, однією з галузей якої є *віршознавство*. У вузькому — це лише одна з галузей *віршознавства*, що вивчає принципи *тактової* та *метричної* організації *поетичної мови*. Так *ритміка* взаємопереплітається з *метрикою* (ідетрітї, від исхров — *міра, розмір*), причому теж у вузькому її розумінні — як основного розділу *віршознавства*, що вивчає системи *версифікаційних* вимірів. **Метр** — це *канон, схема ритму*, тоді як *ритм* — конкретизація *метру в тексті*. Природно, що ця конкретизація може як цілковито збігатися з *каноном* (себто, *ритм із метром*), так і — значно частіше — давати різні відхилення (*ритмічні варіації*).

Як же з'явилися *віршувальні канони*? Ритмічною їх передумовою стала *сумірність* (повна чи приблизна) певних звукових періодів, суміжних або через періодичні проміжки. *Параметри сумірності* були і є у різні часи і в різних мовах неоднаковими. Основні з них — *якісні* (*висота і сила звуку* та побудованих на ньому більших ритмічних одиниць) і *кількісні* (*тривалість звуку, кількість складів і їх поєднань* тощо).

Сумірність звуків (як правило, — складових *голосних*) і *складів* певної *висоти* лежить в основі *мелодійного віршування*, притаманного, зокрема, китайському, в'єтнамському та деяким іншим азійським *фоноритмічним* канонам поетичної мови.

Тривалість у часі звучання витворює *метричне* або *квантитативне* (quantum — "скільки", тобто, *кількісне*) *віршування*, побудоване на *впорядкованому чергуванні довгих і коротких складів*. *Метричним* було *античне віршування* грецької та латинської поезії VIII ст. до н.е. — VI ст. н.е. (за винятком *еолійських ліричних розмірів* та *сатурнійського версифікаторства*, які згодом теж асимілювалися в *метриці*). Одиницею тривалості в *античному віршуванні* була *кількість часу*, необхідна для вимови *короткого складу*. Греки називали її *хро'vos* *лрютоэ* (*первинний час*), латиняни — *тога* (*проміжок часу, павза*). Всі інші одиниці *віршування* містять у собі певну кількість *мор*. У *довгому складі* їх, як правило, дві, тобто на

його вимовляння йшло приблизно вдвоє більше часу. *Короткий склад* схематично позначається дужкою («»), довгий — рисою (-). Повторюване поєднання *довгих та коротких складів* називається **стопою**. В античному віршуванні розрізнялося понад 20 видів *стін*. Найважливіші з них: 3-морні — *ямб* (*-), *хорей* або *трохей* (-»), *трибрахій* (буквально — "трикороткийГ: «»»); 4-морні — *спондей* (--), *дактиль* (-*»), *амфібрахій* (буквально — "навколокороткий": v-«), *анapest* («»-); 5-морні — *бакхій* («--), *антибакхій* (-»•), *амфімакр* (буквально — "навколодовгий": - » -), *неон перший* (-*»*), *неон другий* (v-w), *неон третій* («»-v), *неон четвертий* («*«-); 6-морні — *молоа* або *тримакр* (----), *хоріямб* (- « » -), *антиспаст* (* - - »), /o//k jwa/gmm (« v - -), /onnc великий^ - - » »); 7-морні — 4 спірити, відповідно з першого по четвертий (* - - - , - • - - , _ _ „ _)----.). 2-морна *стопа* з двох *коротких складів* називається *пірихієм* (««). Короткі дво-, три- а іноді й чотириморні стопи об'єднувалися в пари — *диподії*. Це — *диямб* («-•-), *дихорей* (-»-»)• Зустрічалися й *диприхій* («»w) та *диспондей* (----).

Відповідно до кількості *стін* діставав конкретнішу назву і віршувальний розмір: *гекзаметр* (6 *стін*), *триметр* (3 *диподії*), *тетраметр* (4 *диподії*) та ін. Рівноморні *стопи* могли взаємозамінюватися, що поряд із використанням рухомої *цезури* та *логаедів* (рядків зі змінною *стопою*) витворювало надзвичайне багатство *ритмічних варіацій*.

Різновидом *квантитативного (метричного) віршування* є також **аруз** (**аруд**), версифікаційна система, що пошла в арабській *поезії*. Згодом її принципи почали застосовувати і в *поезії* мовою фарсі, а також тюркомовній, хоча для останньої не характерне розрізнення *голосних* за тривалістю *звуку*.

Теорію *арузу* вперше розробив арабський філолог VIII ст. Халіль ібн Ахмет. Пізніше її опрацьовували іранські вчені й поети, зокрема Ватват (XII ст.), Абдурахман Джамі (XV ст.). Цікаво, що трактат Ватвата називався "Сад потаємних тонкощів поезії". Чи не відлунням цієї *символіки стилю азанізму*, як і біблійного *архетексту*, є образ *саду* в давньоукраїнській *поетикальній* (М.Довгалейський) та *поетичній* (Г.Сковорода) традиції?

Як і в *античному віршуванні*, версифікаційна *сумірність* в *арузі* ґрунтується на чітко регламентованому чергуванні *довгих і коротких складів*, різні поєднання яких утворюють *стопи*. Комбінації восьми основних *стін* дають 19 *метрів*. Будь-яка *стопа* кожного *метра* може видозмінюватися, за-

вдяки чому незмірно зростає кількість *метричних* і *ритмічних варіацій*. Сюди ж трохи штучно підганяють і поширений на Сході фольклорний розмір *рубай*. Аж до XX ст. *аруз* був єдиною системою віршування для арабської, персидської, таджицької та ряду тюркомовних літератур.

Що ж до **античного віршування**, то з утратою в Середньовіччі змісторозрізнавальної ролі *тривалості звуків* у грецькій і латинській мовах воно поступилося перед *силабічним* і *силабо-тонічним* візантійським і латинським *версифікаторством*. Щоправда, за традицією *метричні вірші* писали ще досить довго. Крім того, в перекладах на нові мови *метрику* імітують і досі, передаючи *довгі* склади *наголошеними*, а *короткі* — *ненаголошеними*.

Вірш — термін, запозичений через польське посередництво з латини; своєю чергою, *versus* (від *verto* — *повертаю*, що споріднене з праслов'янським **verteti*, укр. *вертати*); звідси — і первинне значення **вірша** — *рядок до повороту*. Нині цей термін уживається в кількох основних значеннях: 1) рядок ритмізованого тексту, основна версифікаційна одиниця; 2) метрична композиція або структура; 3) окремий поетичний твір; 4) форма буття поезії; 5) ритмічно організована художня мова...

Кожне з цих значень теж тлумачать по-різному. Постає проблема структурного впорядкування нашої віршознавчої термінології, починаючи з вихідного терміна. П'яте з наведених значень, найзагальніше, легко зводиться до іншого, синонімічного терміна — **поезія**. Це й буде назвою всієї *структури*, опозиційної до **прози**. Третю і четверту позиції ми ще раніше об'єднали в іншу аксіоматичну дефініцію — **вірш як жанр** (твір). Інші значення, дещо спрощуючи, зводимо до третьої аксіоми — **вірш як рядок**.

Перша аксіома, напружившись у бінарній опозиції *поезія/проза*, вивільняє одну з полісемантичних валентностей слова "вірш" і дає змогу широко вживати його вже у термінологічному значенні другої аксіоми **вірш як жанр**, що збігається із закріпленим мовною практикою загальнонародним слов'южитком. Але для повного узгодження теорії з практикою потрібно знайти рівнозначну заміну й для третьої (власне — першої) аксіоми. Справа ускладнюється ще й тим, що в сучасному *версифікаторстві* **вірш** не завжди збігається з **рядком** (розбивка на "східці", "драбинку", писання "стовпчиком" чи навпаки, суцільним *ніби прозовим* текстом тощо).

У цьому підручнику застосовано кілька варіантів рівнозначної заміни поняття вірш як рядок: 1) У традиційно вживаних термінах *моностих, дистих, акростих* тощо не відмовляємося від складника стих (*аіі%ооq — ряд*), який може у відповідному контексті виступати й самостійно; 2) У разі необхідності вдаємося до латини без посередників: *вере* як основа версифікації*; 3) У переважній більшості випадків користуємося вітчизняним відповідником — *рядок*; 4) Якщо при застосуванні третього варіанту можуть поставати різночитання, посилюємо його: *віршований рядок* (або *віршорядок*), на відміну од прозорядка чи тексторядка; 5) *метроряд*.

Котрий із цих варіантів виявиться найпродуктивнішим, покаже наступна практика — *віриувальна* і *віршознавча*. Очевидно, перевага все ж таки за *рядком* та додатковими — у разі потреби — конкретизаціями. Але на початкових етапах заглиблення у *віршознавство* паралельне застосування до основної версифікаційної одиниці всіх названих варіантів допоможе уникнути основної дилеми: *вірш як жанр/вірш як рядок*, залишаючи чинним перше і подаючи рівнозначні заміни другого. Наразі термінологічна *синонімія* (щодо *рядка*) є ліпшою, ніж *омонімія* (*вірш* як і те, і те).

Отже, ряди слів, на які *віршована мова (поезія)* поділяється *ритмічними павзами*, називаємо *рядками*, а в разі потреби — *віршорядками*, *версами*, *стихами*, *метрорядками*.

Читання *поезії* з інтонаційним виділенням *константних наголосів* та підсиленням напівнаголошених і навіть ненаголошених позицій називається *скандуванням* (*scando — розмірено читаю*). Це допомагає визначати *версифікаційний метр* і *розмір* у тих випадках, коли *ритм* твору складніший і багатший від певного *метричного* канону.

Частина *віршорядка* від його початку до останнього, найсильнішого, *константного наголосу* називається *корпусом* (*corpus — тіло, суть, основа*); друга частина, починаючи зі складу, що несе на собі *константний наголос*, — *клавзулою* (*clausula — закінчення*); *ритмічна павза посеред рядка* — *цезурою* (лат. *caesura* від *caedo — відрубую*).

Наприклад, у *моностиху* Ліни Костенко:

<i>цезура</i>	<i>константа</i>
ВСЕ НЕ СТАБШЬНО. // ВСЕ СТОБІЛЬНО.	
- корпус	клавзула

* *Олекса Горбач* у післямові до фотоперевидання підручника *В.Домбровського* послуговується терміном *версет*.

Оказіоналізм "стабільно" (від "ста болів") утворює тут каламбурну словперегру та внутрішню риму з доцезурним "стабільно".

Клавзули різняться між собою кількістю складів, що до них увіходять. Якщо константа припадає на останній склад рядка, то клавзулу називають чоловічою; на передостанній — жіночою; на третій з кінця — дактилічною; на четвертий і далі — гіпердактилічною.

Якщо клавзули кількох рядків співзвучні між собою, тобто римовані, то їхні характеристики поширюються і на риму: вона теж може бути чоловічою, жіночою, дактилічною і гіпердактилічною. Так само розрізняють іноді й види цезури. Хоча достеменніше говорити про різновиди передцезурної клавзули, яка інколи може бути водночас і внутрішньою римою.

Грецьке ξ означає і співмірність (звідси — ритм), і узгодженість (звідси — термін, якому М.Ломоносов надав жіночого роду, — рифма). Українську риму, здається, слушно пов'язувати не з грецькою першоосновою, а з середньонімецьким *rim* (польське *rym*, італійське й іспанське *rima*), як це робить І.Качуровський. Вчений також заперечує проти термінів "чоловіча" й "жіноча" рима (і відповідно — клавзула), оскільки вони мали під собою ґрунт лише у французькій мові, та й то до XVIII ст., коли ще не затверділо заключне -*e* і наголос міг припадати не лише на останній склад, а й на передостанній (у словах жіночого роду). Поступово мода витіснила в російськомовних підручниках такі терміни, як *односкладова*, або *гостра*, *двоскладова* або *м'яка рима*, утвердивши натомість *чоловічу* й *жіночу*. Тим часом в інших мовах існують власні терміни, які в перекладі на українську зберігають образність. Іспанські: *гостра*, *плоска (рівна)*, *сковзька*, *надсковзька*; німецькі: *тупа*, *дзвінка*, *сковзька*; польські — *окситонічний (рим, чоловічого роду)* і *парокситонічний (дактилічний нема)*. Останні походять від грецьких слів, до яких і пропонує повернутися І.Качуровський: *окситон* (слово з наголосом на останньому складі), *парокситон* (на передостанньому), *пропарокситон* (на третьому з кінця). Щоправда, вчений при цьому непослідовний, бо у "Строфіці" (Мюнхен, 1967; Київ, 1994) зберігає *чоловічу* і *жіночу*

рими, а у "Фоніці" (Мюнхен, 1984; Київ, 1994) — дактилічну і гіпердактилічну.

Найдавніші форми поезії були неримованими (як і багато сучасних), а ритмо-фонічною одиницею, що сигналізувала про більшу павзу перед поворотом до нового рядка (верса), була клавзула. Отож нині варто для чіткішого розрізнення клавзули та рими, повернутись у визначенні першої до старого і простого термінологічного ряду: 1-складова, 2-складова, 3-складова і т.д. Що ж до рими, то хоча її й визначають за кількістю складів після корпусу верса, ця кількісна характеристика не завжди є для неї актуальною: іноді суголосними можуть бути не один-два-три склади, а цілі рядки (так звана панторима, тобто суцільна рима):

світла печале моя
лагідний жало мій
світ на плечах немовля лагодить жало змії
перепели вказали стежку тривоги за жита
перепели вокзали книжку терпкого життя
десь і про зорі прозорі йдеться в дорозі в
дозорі зміст її з міст і сіл вміст її хліб
і сіль біль її сива земля що затуля
н е м о в л я

(АТайніший, "Книжка мого життя")

Тексторядки тут не завжди збігаються з версами. Кількість римованих складів коливається від одного до 6 і 8 та 12 і 14. Константа, крім одного випадку (прозорі — дозорі), припадає на останній склад. Але називати ці рими 1- та 2-складовими буде ледь не фальсифікацією (до того ж, можлива плутанина з видами клавзули); називати чоловічими та жіночими — застарілими франкорусизмами; окситонними й парокситонними — не дозволяють уже висловлені міркування і те, що "окситон" — слово з наголосом на останньому складі, тоді як є слова лише з одного складу або, навпаки, до рими може входити кілька слів. Відповідно до ще одного, чи не найпоследовнішого підходу назви рими співвідносять із назвами віршувальних метрів: ямбічна, хореїчна, дактилічна, гіпердактилічна. Але в такому разі характеристики рим з погляду наголошуваності можуть як збігатися, так і розходитися з метрикою конкретних текстів

(ямбічна — у ямбу, але й у всіх інших метрів; хореїчна — не тільки у хорею і т.д.). І все ж таки цій системі відліку можна віддати перевагу, оскільки вона ґрунтується на віршознавчих вимірах.

А найпростіше: у переважній більшості випадків можна обходитися без характеристики *рими* з погляду *наголошеності*, оскільки цей підхід цілком охоплюється характеристикою *клавзули*, тоді як у *рими* є багато інших, якісних вимірів, властивих тільки для неї (див. с.325). Тож виклавши всі варіанти та подавши приклади, користуватимемося переважно найпростішим із підходів, останнім.

Сходить невловними кроками ніч,
Слів недомовлених, серце, не клич!
(С. Гординський)

Клавзули тут 1-складові, *рими* — ямбічні (чоловічі, окситонні), *спосіб римування* — суміжний або парний. Його загальна схема — AA BB CC і т.д.*.

	<i>клав-</i>		
	<i>спосіб римування</i>	<i>зула</i>	<i>рима</i>
Сучасне місто лжеязиче	(B)	2-скл.	хореїчна (жін., парокситон.)
Мій дух відкинуло у тінь	(a)	1-скл.	ямбічна (чол.,окситон.)
За те, що небо вічно кличе	(B)	2-скл.	хореїчна (жін.,парокситон.)
Його за дальною височінь...	(a)	1-скл.	ямбічна (чол., окситон.)

(Т. Осъмачка)

Спосіб римування тут — *перехресний*; загальна схема А ВАВ, а в даному конкретному випадку — баба, оскільки 1-й і 3-й рядки мають 2-складові *клавзули*, а 2-й і 4-й — 1-складові.

Реве-гуде негідонька,	(g)	3-скл.	дактилічна
Негодоньки не боюся,	(B)	2-скл.	хореїчна (жін., парокситон.)
Хоч на мене пригодонька,	(g)	3-скл.	дактилічна
Га я нею не журюся.	(B)	2-скл.	хореїчна (жін., парокситон.)

(Леся Українка)

У цьому *катрені* з *перехресним римуванням* поєднуються 3-складові та 2-складові *клавзули*, *дактилічні* та *хореїчні рими*. І не буде ні по-бітьковому, *ф* 4-скл. гіпердактилічна І не буде ні по-м[^]териному...
(f) 5-скл. гіпердактилічна (Із фольклорної пісні).

'Великими літерами латинського алфавіту позначаємо порядок римування а тому разі, коли не беруться до уваги види клавзул. В інших випадках к ористуємося системою Б.Ярхо: 1) малими латинськими літерами, що не «іходять за умовну лінію тексторядка (a,c, e), позначаємо 1-складові клавзули; 2) малими латинськими літерами, що підносяться над лінією тексторядка (b,d) — 2-складові; 3) нижче тексторядка (g) — 3-складові; ■І) обабіч рядка ф — клавзули з 4-х і більше складів; 5) літерами грецького пфавіту в простій послідовності — неримовані клавзули.

Тут *клавзули* — 4- та 5-складова, тоді як *рими* за кількістю співзвучних складів з ними не збігаються (римується тільки 2 склади: *-ому*), та й то за рахунок однакових *відмінкових закінчень*. Саме в таких випадках знадобиться розрізнення *клавзули* за кількістю складів і *рими* за фонічною якістю співзвуччя. А в тому разі, коли *кількість складів у клавзулі* і в *рими* збігається, можна вживати спільну термінологію. Наприклад, у фольклорній приповідці, що її наводить І. Качуровський для ілюстрації *гіпердактильної рими*:

На милування нема силування.

Можна сказати, що і *рима*, і *клавзула* тут — *гіпердактильні*, 4-складові. У вигляді експерименту І. Качуровський написав вірш із *гіпердактильними римами-клавзулами*, де наголос припадає не лише на 4-й, а й на 5-й склад з кінця:

Як не снити, блукаючи паріями Поміж
пальмами й під аракваріями, Про поляни
з квітчастими суголовками, Про ковбані
з окатими пуголовками?¹

Як бачимо, експериментальність не завадила, а ніби підказала авторові ностальгійні образи вітчизни й дитинства.

Натомість дещо силуваною видається ілюстрація тези про те, що "в українській мові існують слова з наголосом навіть і на восьмому складі з кінця:

Ворожі агенти серед нас лишаються
невйлегітимуваними й невйелімінуваними...

(з розмови)" *{Там само. — С. 85}*.

У такій серйозній розмові ці *варваризми* створюють комічний ефект, адже є нормальні українські відповідники: "невиявленими" та "невилученими". Тож уведення подібних слів-мутантів недоцільне загалом, не кажучи вже про мову поезії.

Що ж до 4- і 5-складових *гіпердактильних закінчень*, то вони, хоч і нечисленні, але природні для нашої *віршованої мови*, надто ж для танцювального ритму: "Танцювала, танцювала, та не викрутилась". Замінімо в цій *приказці кінцівку* на "не витанцювалась": тоді наголос припадатиме на п'ятий з кінця *склад*, а *темп* вимовляння *клавзули* ще більше прискориться, зберігаючи завданий *ритм*. Крім того, в обох випадках на останньому складі -лась з'являється додатковий, мелодійний (танцювальний чи скандувальний) *напівнаголос*.

Вважається, що в європейській літературі **рима** зародилася не у *віршах*, а в античній *ораторській прозі* — зі *стилістичної фігури* гомеотелевтона. Однак, напевне, це лише один, *писемний* бік її побутування. У *фольклорі* різних народів уже на найраніших стадіях його розвитку, відчувається *естетична, ритмотвірна, фонічна* значущість різноманітних звуко-

¹ Цит. за мюнхенським виданням "Фоніки" (С. 88), оскільки в київському цей вірш розрісся вже на дві строфи (С. 71), від чого втратив на лаконізмі, пориторичнішав. Є лиш одне поліпшення: "пукатими пуголовками".

повторів та збігів, тож природніше припустити, що в *писемній* літературі знайшло огранення те, що визріло в *уснопоетичній* традиції.

Окрім названих *різновидів* рими, які можна вважати *метричними* чи *кількісними* (хоч, звичайно, від кількості складів та місця наголосу залежить і якість *співзвуччя*), є багато суто *якісних* *різновидів*. Найбільш структуротвірними з них видаються дві опозиційні пари, під які з певним допуском підводимо й інші підвиди:

(точна)

ПОВНА

омонімічна/тавтологічна
однослівна/складена рівноскладова
однорідна/різнорідна
рівнонаголошена/різнонаголошена
паронімічна (анаграмна, канамбурна)
оригінальна/банальна панторима

РИМА -----5* (глибока) БАГАТА
панторима

омонімічна/тавтологічна
однослівна/складена
рівноскладова
оригінальна/банальна
паронімічна (анаграмна, каламбурна)
рівнонаголошена/різнонаголошена
однорідна/різнорідна
рівноскладова/нерівноскладова
однослівна/складена
усічена/нароцена, йотована
коренева
а сонансна/дисонансна

Л

оригінальна/банальна
паронімічна (анаграмна, каламбурна)
рівнонаголошена/різнонаголошена
однорідна/різнорідна
рівноскладова/нерівноскладова
однослівна/складена
усічена/нароцена, йотована
коренева
заміщена

∨

НЕПОВНА

(неточна, приблизна, контурна)

Повторення опозиційних підвидових пар означає, що вони підлягають наизагальнішому поділу на чотири в и д и , а не повторення — обмеженість окремими видовими параметрами.

Повна (або ж *точна* — калька з рос.) *рима* ґрунтується на цілковитому співзвуччі *клавзул*. Важливо мати на оці (чи радше — на вусі) саме їх *звучання*, а не написання, хоч останнім часом унаслідок поширення зорового сприйняття поезії та нерозрізнення *звуку* і *літери* цей критерій трохи похитнувся.

Так, *риму* навання — доганя можуть часом прочитувати як *неповну*, оскільки у *клавзулі* другого слова не подвоюється літера *н*. Тоді як за *фонетичним*, а не *орфографічним* критерієм ці *рими* абсолютно тотожні, оскільки в першому слові двома літерами позначено єдиний звук *н*.

Повна рима, як видно зі схеми, може бути багатою або бідною. Є ще визначення "насичена" або "глибока" (отже, парами будуть "ненасичена" і "неглибока"), але це не змінює того становища, що безперечних критеріїв поділу на "багатство" і "бідність", "глибину" і "мілину" нема. Приклади, які наводять для ілюстрації *багатих рим*, не обмежують верхньої "планки" щодо кількості повторюваних звуків, а до нижньої межі завбачливо не наближаються. Це загалом слушно, оскільки тут має спрацьовувати філологічне чуття. Однак як бути, коли воно, чуття, ще не вироблене? Студенти здебільшого вимагають: укажіть "межу бідності". Та й для нашої спроби структурування це буде незайвим. Гаразд, тоді нема іншого виходу, як просто домовитись.

Візьмімо ту ж таки *риму навання-доганя*. Тут повторюється три звуки. Багато це чи мало? "Звичайно, мало", — скаже *багата банальна рима водопад-листопад*. "Звичайно, багато", — скаже *бідна оригінальна рима водограй* — ай - я-ян(йай). Все досить відносно. Скажімо, *повна ямбічна (чоловіча) рима*, яка вимагає співзвучності лише *останнього складу* (луна — мана), може бути біднішою від *неповної хорейчної (жіночої)*, яка вимагає нетотожного співзвуччя *двох складів* (*весну* — *Деєну*), або від *глибокої хорейчної*, де римуються *донаголошені звуки* (*холоша* — *хорбша*), а тим паче — від *дактилічної* та *гіпердактилічної* (хоч і *неповних*): *закоси^чену* — *не позичена, вимолочений* — *виболочений*. В останньому випадку маємо ще й так звану *заміщену* (вона ж — *паронімічна*) *риму*: *заміна* лише одного звука дає інше слово (як і *холоша* — *хороша*).

То як же все-таки бути з "межею бідності"? Умовно проведемо її через повтор трьох звуків: якщо більше збігається — відносимо таку *риму* до *багатих*, якщо менше — до *бідних*. А якщо 3? Тут і має підказувати філологічне чуття, що спирається на додаткові, вже названі й ще не названі чинники.

Отже, *неповна рима* не вимагає абсолютного співзвуччя *клавзул*, окремі звуки в них можуть не збігатися, пропускатися, редукуватися (*глухі-дзвінки, губні, шиплячі-свистячі, сонорні*), переставлятися і т.п. Терміни *приблизна, контурна, неглибока рима* не є цілковито синонімічними до *неповної*, але структурний підхід вимагає певної нівеляції нюансів.

Неповна рима, як і **повна**, може бути **багатою** і **бідною** залежно від того, скільки звуків *клавзули* вона обіймає та від умовно проведеної нами межі.

Усі чотири основні види *рим* можуть бути як оригінальними (*свіжими, оказіональними*), так і **банальними** (*затертими*). Наприклад, *оказіональна рима* П.Тичини "одкрый колос вій" — *неповна, бідна, однослівна* (не виходить за межі одного слова), *різнорідна* (римуються різні частини мови — дієслово та іменник). *Банальна рима* "лелеки — далеко" — *неповна, багата* (хоч із "середняків", бо якраз на тризвуковій межі), *однослівна, різнорідна* (іменник і прислівник), *рівноскладова* (співзвучність охоплює однакову кількість складів); *багата рима* "сам у рай — самурай" (Р.Чілачава) — складена (в одному випадку складається з трьох слів), *повна, оригінальна, рівноскладова*, каламбурна (словогра), омофонічна (однакове звучання — різне значення), *різнорідна* (займенник, прийменник, іменник — іменник).

До цих характеристик можемо додавати ще кількісні (*хореїчна, ямбічна* і т.д.) та за *способом римування* (окрім уже згаданих — суміжного й перехресного — є ще *римування* охопне (оповите) — АВВА, змішане, наприклад, тернарне — ААСВВС, потрійне — АААВВВ, терцинне — АВА ВСВ CDC і т.д., рубаї ААІЗА, наскрізне (або монорима) — АААА та ін.; повторюючись, те чи те розташування *рим* виступає важливим елементом *строфіки*, про яку йдеться далі).

Нарощена та усічена — *рими* з додаванням і відніманням шувів: а) "дере — дерев", "парке — паркет" (В.Забаштанський); б) січень — віче, плугатар — вагота. Її різновид — **йотопуна рима** — з нарощенням чи усіченням звука й: *тена — не минай; не куняй — на коня*. **Нерівноскладова** — охоплює неоднакову кількість складів, на вимовляння яких шітрачається однакова кількість часу за рахунок пришвидшення *темпу* при вимовлянні слова (слів) з більшою кількістю складів і розтягування слова (слів) з меншою кількістю: *солонина — солонна, "заклякли — залякані"* (М.Семенко). *Гіінонаголошена* — рима зі зміщеною *клавзулою*: "котепу *потопу*", "міниться — мизинця" (І.Драч); "і цноти — міцно ти" (Р. Чілачава).

Анаграмна рима — аналогічні літери, різні слова: "шап-м/ — шапки", "бороти — роботи" (В.Забаштанський), тіло літо. Схожі до неї — паронімічна (подібне звучання різних

слів) та каламбурна (словогра): "Кипить, мов чан, // Павло Мешан" (М.Сом). Ця рима є також *неоднослівною, складеною*, як і наступні: "про роки — пророки", "вип'є ром — ви Л'єром", "араб — а раб", "немов лати — немовляти", "СПОКУСИТИ — збоку — ситі", "межові-ми живі", "вранці - в ранці", "на брід - набрид" (Р.Чілачава). **Омонімічна рима** послуговується різними значеннями спільної звукової оболонки: "Довга дрімотна пара.../Снилося: ми вже пащ...// Сон одлетів, мов пара, //Тільки в журналі - пара". Тавтологічна — повтор слова в незмінному значенні: "Роки//Мішшді —//Поки//Молоді". **Коренева рима** вимагає співзвучності коренів, а не суфіксів і закінчень слів: весна — вес_елка, "Еар_на, аж гарчить" (тут — і *псевдоетимологізація*). **В асонансній рими** збігаються *наголошені голосні* та не збігаються *приголосні*: рука — нога - стіна — удар. У **дисонансній** (інакше — **консонанс**), навпаки, не збігаються *голосні звуки* в *наголошених складах* і збігаються *приголосні*: "цикль — монокль" (П.Тичина); "до Адама - діадема" (Р.Чілачава); "матері - митарі" (Л.Лов) \ "жолудь- — жили", "кухонним — коханий", "і кедри - макітру" (Е.Андієвська).

Можливі й інші *різновиди рим*: винахідливість у *римуванні* — одне зі свідчень поетичної майстерності. Навіть попри те, що вже є відповідні словники, в тому числі досить неповний "Словник українських рим", укладений І.Гуриним та А.Бу-рячком.

Рима виконує найрізноманітніші *функції* в організації *віршованої мови* та її сприйняття: 1) *ритмічну* — сигналізує про закінчення *верса* або *напівверса*; 2) *естетичну* (*орнаментальну*) — є своєрідною мистецькою оздобою *поезії*; 3) *фонічну* — виступає ніби опорною позицією, камертоном для звукового інструментування *верса* чи й *вірша*; 4) *семантичну* — як засіб створення ефекту "очікування рими" з наступним підтвердженням чи спростуванням такого очікування (звідси — важливість використання як *банальних*, так і *оригінальних*, *"екзотичних"*, *оказіональних рим*); 5) *мнемотехнічну* — допомагає запам'ятати *вірш*, відсилає читача до попередніх *версіє* і перекидає місток до наступних; 6) *строфічну* — поряд з іншими чинниками бере участь в організації *строф*. У всіх цих та інших *функціях* (*ігрова, сугестивна, риторична*) *рима* в контексті загального стилістичного цілого, *формозмістової єдності вірша* може відчуватись як "гарна" чи "погана".

Силабічна система віршування

Уже зазначалося, що це — одна з *версифікаційних систем*, які прийшли на зміну *метричному (античному) віршуванню*. Хоч існує думка (М.Гаспаров), що в індоевропейській прадавнині *силабіка* постала раніше від *метричної системи*.

Основою *сумірності в силабіці* є загальна кількість *складів* у *версах*. Звідси — і її назва (*avkkafit*) — *склад, звукосполука*. Сумірні *{ізосилабічні} віршорядки* можуть мати різну кількість *складів* (теоретично — від одного до шістнадцяти). Прочитання багатоскладового *верса* полегшує *цезура*, поділяючи його на два *напівверси*, або й на більше *ритмічних тактів (колонів)*. Тобто **силабічне віршування ґрунтується на ритмі словоподілів (цезур і міжверсових павз), а не лише на суто арифметичному підрахунку кількості складів**. Крім того, часто для підкріплення *ритмічного сподівання* кінець *верса* або *колона* акцентується впорядкованим розташуванням *складів* — подовжених, як, наприклад, в індійській *шлоці*, чи наголошених, як в українській *коломиїці*:

Коломия / — не помя, // Коломия/ — місто, В
Коломиї' / дівчаточка, // як на дріжджах тісто.

Це зближує *коломиїковий розмір* і з *силабо-тонікою*, про яку мова піде далі. Що ж до "чистої" чи *абсолютної силабіки*, ю тут за ілюстрацію може правити вірш-"столп" теоретика і практика фігурної (візуальної) поезії І.Величковського (XVII ст.):

2. Дызо,
диво
3. всей земли!
Приемли
4. сію хвалу,
любо малу,
5. працы моея
во честь твося
6. сланы составленну,
тебь освященну.
7. Южс раб твой принесе
не от мудра словесс,
8. Но от сердца чиста, права,
занс твоя права слава.
9. Достойно тя никто не может
восхвалити, всяк (не возможет)].

10. Твоя бо слава вышш[е всьх земных]
И над небесных благопри[емных]
11. Жителей умы, первая по Бозь
Присно блажима в роль вьрных мнозь.
12. Ты еси столп славы, пречистая дьво,
Дивньишее міру над седм дивов диво.
13. Седм дивов погибоша, твоея, о [мати],
Столп крь поста вовьки будет преб[ывати].

Як пояснив сам автор, "в сем столпъ выражаются вьрши от двох силляб аж до тринадцяти". Звідси - й авторська нумерація *дистихів*, кожен з яких складається з *віршорядків*, що містять відповідну до наведеної цифри кількість *складів*. Отже, перед нами — "стовп", "підніжжям" якого є панівний для української *силабічної поезії* 13-складовик, а верхівкою — рідкісний двоскладовик. Звичайно, цей "стовп" — ілюстративний, експериментальний. Тому теоретично можна уявити його продовження в обидва боки — від односкладового "шпиля" (наприклад: "1. Стань, глянь, ЦІ. дьво, диво//3. всей земли!" і т.д.), до 14-, 15-, 16-складовика і, можливо, ще глибших "підмурівків".

А практично найуживанішими розмірами нашої *книжної силабіки* були 8-, 9-, 11-, 12- і 13-складовики, до того ж застосовувано їх, як правило, нарізно: один твір здебільшого писали якимось одним розміром. "Менші" розміри (2-, 3-, 4-складовик і т.д.) іноді розглядають як компоненти "більших", поділених *цезурою* на рівні чи нерівні частини. Схема дуже проста: $2 + 2 = 4$; $4 + 4 = 8$; $8 + 6 = 14$; $5 + 6 = 11$; $7 + 6 = 13$ і т.п. У XVII ст. вживання *рівноскладової силабіки* певною мірою зумовлене засвоєнням *латинської* тенденції (через польський вплив), тоді як раніше був відчутнішим *візантійський* вплив, що виявилось, зокрема, в писанні *нерівноскладових силабічних віршів*, споріднених із молитвословними та біблійними¹. У "столпі" Величковського в межах *дистихів* дотримано *рівноскладовості*, але кожне наступне дворяддя нарощено на один *склад*. Крім того, відсутність 1-складового "шпиля" свідчить про тодішню канонічність 2-складової ("латинської") *клавзули*. Показовим є й наведене вище авторське пояснення, з якого видно, що теоретик і практик віршування доби Бароко підраховував кількість *складів*, виходячи з критеріїв *абсолютної* або *чистої силабіки*.

Останнє потребує додаткового коментаря. Річ у тім, що версифікаційні системи, які постали на основі латини, не є

¹Див.: Сулима М. Про версифікаційні особливості книжної україномовної поезії середини XVII ст. // Українська поезія: Середина XVII ст. - К., 1992. - С. 24-28.

абсолютно силабічними, оскільки включають у себе й елементи *тоніки* (наголошеності). Рахується кількість складів не до абсолютного кінця *верса*, а включно з його *константою* — у французькій поезії, або з додачею одного *складу* після *константи* — в італійській. Якщо *вере* поділений *цезурами*, то кожен із *напівверсів* чи *колонів* здебільшого має свою *константу* і, відповідно, кількість складів обраховується для кожного *колона* окремо — за тим самим принципом. Тобто, розрізняють склади *метричні* (облік їх і визначає *розмір*) та *граматичні* (при визначенні *розміру* до уваги не беруться).

Відтак, наприклад, в іспаномовній поезії двоцезурний 15-складовик як *теоретичний* канон (*метр*) *абсолютної* *силабіки* може на *практиці* мати від 12 до 18 складів. І. Качуровський, за браком українськомовних прикладів, ілюструє це, трансформуючи власний текст:

Падають глухо//важкі краплини/Дусточервоні,
І темні води//і дальній берех//кров'ю залиті.

Додавши в кожному з трьох *колонів* *першого* *рядка* по одному *складові* (і, отже, замінивши 2-складові закінчення 3-складовими), а в другому *рядку*, навпаки, віднявши по одному *складові* з кожного *колона* (і, отже, замінивши 2-складові закінчення 1-складовими), автор видозмінює цей уривок на іншу *ритмічну* *варіацію*, не змінивши при цьому канонічного *розміру*, оскільки додані та відняті склади (ми їх підкреслили) вважає не *метричними*, а *граматичними*:

Пелюстки падають//важкими краплями/Дусточервоними,
Даль берегів//і темінь вод//кров залива¹.

Щоправда, *формальні* видозміни не могли не позначитися й на *місті* (падають уже не краплини, а пелюстки, доконана дія — "залиті" — перетворилась на недоконану — "залива" тощо), але наразі авторові йшлося про ілюстрацію *ритмічної* *варіативності* одного з "теоретичних" *силабічних* *розмірів*. Виходить, що кожен такий *вере* може мати 27 варіантів поєднань *граматичних* (краще їх назвати *ритмоваріаційними*) складів, лишаячись *метрично* незмінним. У *дистиху* таких варіантів — 27x27, у *катрені* — 27⁴ і т.д. в алгебраїчній прогресії².

Загалом *силабіці* І. Качуровський присвятив два розділи свого підручника з *метрики*. Дійшовши в огляді *силабічних*

¹ Качуровський І. *Нарис компаративної метрики*. Мюнхен, — 1985. — С. 64. У новішому виданні (*Метрика*. — К., — 1994. — С. 88) набрано з помилкою: "Даль берегів//темінь вод...".

■ *Алгебра як наука* постала з підрахунку *ритмічних* *варіацій* *індійської* *шлюки* (за іншою транскрипцією — *сльоки*). Про це там само нагадує І. Качуровський як про *одне* *свідчення* *зв'язку* *літературознавства* з *іншими* *науками*.

розмірів від 1- до 7-складовика, він аж посередині другого розділу повідомляє, що приймає французьку систему відліку (без додавання одного складу після константи) як більш логічну» Із цим можна погодитися, однак тоді й щойно проаналізований розмір, поданий автором як 15-складовик, буде у французьких вимірах 12-складовиком, оскільки не беруться до уваги три ритмоваріаційні склади в трьох колонах.

Визначаючи *силабічні розміри*, сучасні російські вчені, як стверджує І. Качуровський, рахують *склади* від початку до кінця, що призводить до абсурдних висновків. Справді, простий арифметичний підхід годиться лише для абсолютної силабіки. Але ж "столп" І. Величковського засвідчує, що й теоретики та практики української книжної силабіки періоду її розквіту рахують-таки всі *склади*, не поділяючи їх на *метричні* й *ритмічні* (граматичні). Причому цей підхід збігається з італо-іспанським, оскільки кожен *вере* "столпа" має *константу* на передостанньому *складі*. Отже, якщо рахувати включно з *константою* плюс один *склад*, то виходить однаково з простим підрахунком *складів*.

Якби для українського книжного віршування були типовими не 2-складові, а 1- та 3-складові *клавзули*, тоді б такого збігу не було. Але перегляд масиву нашої поезії XVI-XVIII ст. переконує, що такі *клавзули* є в ньому радше винятками, тоді як нормою — саме 2-складові. Очевидно, якраз у цьому можна вбачати ознаки впливу на наших книжників латино- та польськомовної традиції; адже такі з них, як Т. Прокопович, писали трьома мовами: латиною, польською і книжною українською.

Теофан Прокопович, як і до нього Симеон Полоцький, поніс цю "києво-могилянську" традицію до Великороси (саме тоді так названої), де вона, незважаючи на помітний український вплив, під знаком якого минуло XVIII ст., незабаром зачухла, не знайшовши питомого ґрунту.

Що ж до ґрунту українського, то він був для *силабіки* досить поживним: повноголосі *склади*, незначна різниця між *наголошеними* та *ненаголошеними*, певна неусталеність *наголосів*, яка подекуди зберігається й досі (*нова — нова, моя — моя, ходжу — хдджу*), "незакомплексоване" перенаголошування слів у пісенних текстах (*дівчино — дівчино — дівчино'*, *криниченька — криниченька'*, *весілля — весілля, солома, сіно, кладку* і т.д.), мелодійна розмаїтість *фольклорних пісень*, у яких, зокрема, можемо спостерігати як додавання, так і

віднімання *ритмоваріаційних складів* при збереженні *метричного розміру* (отже, це не лише латиномовна традиція). Останнє уможлиблюється завдяки пришвидшенню чи сповільненню *темпу* проспівування *складів*, причому Кількість часу на виконання *колона* лишається незмінною. Та й *колони* мають нашу власну назву: в танцювальних піснях це *коліна*.

"Весілля/весілля,/староста напився...", — у цьому *триколіїному коломийковому стиху* відсутність одного *ритмоваріаційного складу* в першому *коліні*, як і в другому, надолужується тим, що *метричний склад* -дя в обох випадках прочитується вдвоє довше — на дві **мори**, коли скористатися терміном *метричного віршування*. А якщо не протягувати, до міг би бути, наприклад, такий варіант: "Весіллячко,/ весіллячко,/ старости і в рот не брали...", ритм *коломийки* зберігається завдяки скороченню всіх довгих складів і, відповідно, доданню коротких.

Коломийковий розмір часто називають 14-складовиком (а у франковзорованій рахубі І. Качуровського це вже 13-складовик), хоч насправді *метричних складів* у нього — 11 (по 3 удвох перших *колінах* і 5 у третьому), а решта — по одному в двох перших *колінах* і 3 у третьому — *ритмоваріаційні*. Отже, діапазон абсолютної кількості складів у *коломийковому стиху* може коливатися від 11 до 16. Це надає *розмірові* надзвичайної гнучкості та інтонаційно-емоційного багатства: окрім *танцювальних і грайливих ритмів*, він може передавати й *маршові* ("Засвіт встали козаченьки..."), *реквіємні* ("Як умру, то поховайте..."), *інтимні* ("В кінці греблі шумлять верби..."), *урочисті* ("Ще не вмерла Україна..." — текст П. Чубинського) та багато інших. Тим-то цей розмір наближається і до *силабо-тоніки*, і навіть до *тоніки* (див. с 264; 393-395).

Очевидно, саме під впливом *фольклорної танцювальної та пісенної силабіки* трансформувалась, позбуваючися полонізмів, кострубатового церковно-книжного стилю, і *силабіка писемна*. Особливо це стосується світських *текстів* {*пісень, жартівливих послань, віршованого листування* тощо).

Іван Некрашевич, поет і проповідник другої половини XVIII ст. Закінчивши Києво-Могилянську академію, працював священиком у рідному селі Вишеньках (тепер Бориспільського району на Київщині), л 1796 р. новий київський митрополит призначив його своїм намісником. Із *віршованих листів* Некрашевича до сусіди, гнідинського священика І. Филиповича, постає образ компанійського панотця, якому вельми до смаку нехитрі земні втіхи:

Сядем дружно	Насидівшись і
Все окружно	напившись,
За столом у хаті.	Розходиться станем.
Хоть не пансько, Да й не	Хто із нами, А хто з вами —
хамсько	Усі разом грядем.
Будем розмовляти.	Нехай усяк Пізнає, як
А між тими Річми всіми	Жить любезно треба.
То чим заїдати, То	Попи усім Должни таким
по чарці, То по парці	Зробить путь до неба.
Будем запивати.	

Цей фрагмент різдвяних запросин витримано в тому ж таки *коло-мийковому ритмо-метричному діапазоні*, з розбивкою на три *колони* і *тернарним римунням* (bbdhhd), яке завдяки запису в стовпчик із *внутрішнього* стало *зовнішнім* (а *колони* чи *коліна* ніби набули статусу окремих *рядків*). Усе це, помножене на м'яку іронію та гумор, невимучені побутові деталі, посилює враження *грайливого стилю*. Другий лист (за тодішньою традицією, автор називає його *віршею*, жіночого роду), написано вже без розбивки на *колони* та їх *римуння*:

Отче Йване гнідинський, возлюблений тезку!
 їдем на іменини, очищай нам стежку!
Оже да й же здоров був із своїм патроном,
 Посаджай нас до столу за новим ослоном.
Добренькою почасть великим стаканом,
 То будем ми тебе звать милостивим паном.
Варенушку между тим добру на потуху,
 Хоть бокалом, щоб було здорово у брюху. А
ми скажем: "Здоров був, отче пане Йване!"
 Тільки частуй, аж поки горілочка стане, Щоб
знать, хоч третього дня, вашого патрона,
 Як не вгадаєш, куди і встать із ослона.

Кожен *вере* цієї *вірші* містить переважно по одній *цезурі*, причому *передцезурна константа* не завжди фіксується. Тому *передцезурні клавузи* коливаються від 3-складової і 1-складової (*гнідинський, дня*) до 2-складової (*столу*). І все ж саме наголошені доцезурні *склади* при вимові протягуються на дві *мори*, завдяки чому зберігається *коломиївкий розмір*.

Ці та інші *ритмічні варіації* не були відкриттям І.Некрасевича. Перечитайте бодай у БУЛівському виданні "Українська література XVIII ст." *бурлескову поезію (орації, травестії, здебільшого анонімні)*, — потужний пласт тодішньої демократичної ("не панської, да й не хамської") *сміхової культури*. Див. також с 393-395 підручника.

Поступово реформувалась і *силабіка* "високих" *жанрів поезії*. Так, ще у XVII ст. Дмитрій Туптало, створюючи *псалми*, відмовився від традиційно довгого *віршорядка*: В Троиць славимый, Всьм непостижимый, Архангелов творче, От бьсов поборче,

Иисусе прекрасный!

Обстеживши III, IV і VIII *псалми*, написані 6-складовиком (у вимірах *абсолютної силябіки*) М.Сулима у згаданій статті підрахував, що в них із 33 *рядків* виразно *хореїзоваио* 19. Те ж саме спостерігається і в творчості іншого видатного поета середини XVII ст. — Лазаря Барановича, зокрема в його "Епітафіоні гетьманові Івану Брюховецькому", де з 33 *рядків* також *хореїзоваио* 19.

Так у надрах *книжної силябіки*, взорованої початково на латинські *архетексти*, під впливом питомої народнопісенної *ритміки*, визрівала нова, **якісна** (квалітативна) система **віршування**. Спершу римували між собою два, потім три *колони* одного *верса*, як, наприклад, на початку XVIII ст. І.Величковський:

Мати блага// риза драга,// яко же нас крыет, Малодушных,//
ризонужных,// яко руно, гріет... Звідси — ще один крок до записування *колонів* окремими *рядками*, як в І.Некрашевича й анонімних авторів *любовної* та *бурлескової* поезії. Часто звертався до цієї *силябічної* традиції й Шевченко, перекидаючи від неї місточок до нових *ритмічних варіацій*:

Рано-вранці новобранці	Доню в поле доганяти...
Виходили за село,	І догнала, привела;
А за ними, молодими,	Нарікала, говорила.
І дівча одно пішло.	Поки в землю положила,
Подибала стара мати	А сама в старці пішла.

Тут уже можна говорити, що *колони* стали цілком самостійними *версами*. *Внутрішнє римування* дотримано тільки в першому й третьому, а далі зберігається лише зовнішнє, причому після *перехресного* йде *суміжне*, а за ним — *охопне*.

Окрема і не вельми досліджена з погляду *віршознавства* сторінка — творчість Григорія Сковороди. Протягом 1734 — 1753 рр. він із перервами навчався в Києво-Могилянській академії, з 1741 по 1744 рр. був співаком придворної капели в Петербурзі, з 1745 по 1750 виїздив до Угорщини, у 1751 певний час викладав *поетику* в Переяславській семінарії, яку мусив залишити через те, що в своїх лекціях багато в чому заперечував схоластичні *версифікаційні* догми.

Ці дати наведено для порівняння. В.К.Тредіаковський написав свій трактат "Новий і короткий спосіб до складання російських віршів" 1735 р. (до того він навчався в Слов'яно-греко-латинській академії та в Сорбонні). У трактаті обґрунтував роль *наголосу* і дав теоретичне визначення *двоскладової стоги* для російської *версифікації*. Водночас як поет він продовжував писати *силабічні* 13-складовики (у вимірах *абсолютної силабіки*), *хорейчно* їх наголошуючи та усикаючи один склад перед *цезурою*:

Мысль тотчас одну с ума// гонит прочь другая,

Разум от меня бежит, // страсть же мучит злая.

Порівняйте із наведеними прикладами з Д.Туптала чи І.Величковського, які творили на півстоліття раніше, і побачите, що Тредіаковський у своїй *версифікаційній практиці* не пішов далі.

Вважається, що реформу, почату Тредіаковським, успішно завершив М.В.Ломоносов. Його "Лист про правила російського віршування" написано 1739 р. А до того він навчався в Слов'яно-греко-латинській академії, далі — в Києво-Могилянській (жовтень-грудень 1734 р.), в академічному університеті Петербурга і, нарешті, з 1736 р. — в Магдебурзькому та Фрайбурзькому університетах Німеччини. На батьківщину повернувся 1741 р. Отже, "Лист..." писано саме в період закордонного навчання. Власне, ідею та систему *силабо-тонічного віршування* запозичено в Німеччині, де вона давно функціонувала (*силабіки* як такої там не було). Констатація цього факту аж ніяк не применшує ролі Ломоносова як реформатора російського *віршування*, оскільки принесена з України (а не з Польщі, як зазначається в багатьох підручниках та довідниках) *силабічна версифікаційна система*, справді, не відповідала *просодії* російської мови.

Праці Ломоносова і Тредіаковського *теоретично* "узаконили" те, що поставало в художній *практиці*; згодом і в Київській академії на їх основі було створено "Коротку науку про складання руських віршів" (1767-68). Водночас в Україні ще довго лишалися досить сильними традиції "низової" (*бурлескової, перелицювальної, пісенної*) *силабіки*, використовувалися її найгнучкіші розміри, особливо *коломиїковий*.

У XIX ст. до них охоче вдавалися, крім І.Шевченка (та його епігонів), П.Куліш, Ю.Федькович... Переважна більшість "співомовок" С.Руданського витримана в *коломиїковому розмірі* (чи не звідси — їх назва?), ба навіть його *віршований переспів* "Слова про Ігорів похід":
Та й почати тую пісню, А не з думки, не з замислу,
Як билина бає, Як Боян співає.

У XX ст. сліди *силабіки* знайдемо в *гуморесках* П.Глазового, в пісневих текстах А.Малишка (за свідченням сучасників, поет знав дуже багато *народних пісень*, а чимало власних *віршів* народжувалось у нього разом з мелодією). Певна річ, ці *тексти* вже зазнали впливу *силабо-тоніки* (тобто, наголошуваність тут більш-менш урегульована), але й *силабічна* основа проступає досить виразно:

ТЗ "УТ"
=Д< "ІІ"Т
Д:Рулцрг а-

==== п" 7 Е

Вечори над полем, // вечори імлісті,
На лугах калина // мріє весен двісті.
Порівняймо з 12-складовиком із "столпа" Величковського:
12. Ты еси столп славы, // пречистая дьво.

Дивнійше міру // над седм дивов диво. Цікаво, що в деяких рядках Малишкового *вірша* знайдемо й *доцезурне* нарощення *ритмоваріаційних* ("блукаючих") складів: Вітряне дитинство // зникло за горами, Ми ж були гіллячками, // стали яворами! Якщо виходити з критеріїв *силабічної* "алгебри", то багато віршів Малишка, та й не тільки його, можна вважати *силабічними*:

Назбираю за долиною
Теплих зір полум'яних,
Де з червоною калиною
Ходить вечір, як жених.

Посаджу їх попідвіконню За
черешневі мости. З тої
теплоти великої — Білим
яблукам рости.

Цей розмір можна розглядати як 7-складовик, беручи за основу 2-й і 4-й *рядки* з 1-складовою *клавзулою*, тоді як два "блукаючі" склади в 1-му і 3-му *рядках* будуть *ритмоваріаційними*.

Особливо ж у *силабічний бік* переважають 2-й і 3-й *рядки* другого *катрена*. Читаючи "За черешневі мости", мусимо ставити наголос не там, де його звичне місце (черешне'ві), натомість у слові "теплоти" природний його наголос потягнув за собою ритмічне зміщення, характерне для *силабіки* (тоді як за *силабо-тонічною* схемою мало бути "тегілоти").

Своєю чергою, до деяких розмірів *силабіки* можна підходити і з *силабо-тонічними* мірками.

Силабо-тонічна система віршування

ґрунтується на *впорядкованому чергуванні наголошених і ненаголошених складів у стопах*. Метри *силабо-тоніки* запозичено (через німецьке посередництво) з *античного версифікаторства*, яке було *метричним* (або *квантитативним*). Тим-то й система ця у XIX ст. часто називалася *силабо-метричною* (сучасна назва утвердилася з 1910-х років).

Досі ми розглядали *системи віршування*, критеріями *сумірності* в яких виступали *кількісні параметри* (*тривалість звуку, кількість складів*), тепер до них долучився і *якісний* (*сила звуку, що виявляється тут у наголошеності чи ненаголошеності складових голосних*). Причому *наголошені склади* заступили у **силабо-тоніці довгі склади метрики**. Це дало змогу перенести з *античного віршування* й схеми *основних метрів*, яких у *силабо-тоніці* лишилось п'ять: два у *двоскладовій стопі* — *хорей* ('*) та *ямб* («-); і три у *трискладовій стопі* — *дактиль* ('-'«»), *амфібрахій* (и-'и), *анapest* (««-О-

---ЛУГ:-:~L

Рідше зустрічаються чотири *пеони* — *перший* (A/wu), *аругий* (и*«u), *третій* (іл/-и) і *четвертий* (v**L), а також *хоріямб* (іііі) і *антиспаст* (и — -), *дихорей* (L*-*) і *оиямб* (и ^ и -і).

Окрім того, є ще так звані **іпостаси** — *стопи* якими можна замінювати основні, відповідно збільшуючи або зменшуючи загальну кількість *наголосів* у *версі*. Це *двоскладові* — *пірихій* (uw) та *спондей* (* *) і *трискладові* — *бакхій* (u¹L), *антибакхій* (<■-'«), *амфімакр* ('-'«-■) Найчастіше зустрічається *пірихій*, що й закономірно, оскільки ця *іпостаса* дає змогу узгоджувати *силабо-тонічні канони* з *просодією* нашої мови, в якій наголошуються не обов'язково кожен другий чи кожен третій *склади*. Тобто, *пірихій* та інші *іпостаси* допомагають не порушувати, з одного боку, *версифікаційних правил*, а з другого — *природної частоти наголосів* у звуковій організації *поетичної мови*.

Той-таки Малишків "алгебраїчний" 7-складовик можна подати у вимірах *силабо-тоніки*, причому в двох варіантах:

Посаджу ЇХ ПОПІДВІКОННЮ	1. «* iu uu iu u	2. wu^u
За черешневі мости.	«« Ju uu -	^u^u
З тої теплоти великої —	J« "u lu -'» и	^wu
Білим яблукам рости.	iu iu uu J	uu^u

1. 4-стоповий хорей з пірихіями.
2. Пеон третій з дипірихієм і дихореем у 3-му рядку.

Кількість *стіп* при визначенні *розміру* підраховується включно зі *складом константи*. Якщо при цьому остання *стопа* виявляється *наголошеною*, але неповною, то вона теж враховується, а таке закінчення називається **каталектичним** або **усіченим** (гр. *καταλεκτικός* — усічений). У наведеному вище першому варіанті визначення *розміру* Малишкового вірша *каталектично* закінчуються другий і четвертий *верси*. Остання, *усічена стопа* в них ураховується, і тому вони, як і перший та третій, — 4-стопові. Але на відміну од них перший і третій *верси* — **нарощені (гіперкаталектичні)**, і в таких випадках останні *ненаголошені склади (нарощені понад стопу)* в підрахунок кількості *стіп* не йдуть. У другому варіанті — *двостоповий пеон третій*, де перший і третій *верси* мають *гіперкаталектичні* закінчення, а другий і четвертий — *каталектичні* (в останньому випадку *усічена друга стопа пеона* ніби перетворюється на *стопу анапеста*).

Якщо закінчення *верса* збігається із закінченням *стопи*, то воно називається **акаталектичним (неусіченим)**:

На тихий день, на став, на міст, На	и	і
дзвінкість стиглу садів Упала срібна	w	w
пісня дів Дощем розірваних намист...	w	w
(Юрій Луца)	и	w

Вірш написаний 4-стоповим *ямбом* з *акаталектичними* закінченнями. Перший і третій *верси* цілковито збігаються зі **схемою ямбу**, оскільки всі **схемно сильні місця (ікти)** тут наголошено, а всі **слабкі місця (міжкітві інтервали)** — не наголошено, як і належить у *ямбі*. Другий і четвертий *верси* мають *пірихічні іпостаси* в третій *стопі (ікти* тут лишилися *ненаголошеними*).

Загалом випадків цілковитого дотримання *схемних наголосів і ненаголошених місць* у нашому *віршуванні* небагато (цілковито збігатися зі *схемою* можуть хіба що окремі *рядки*), оскільки природна частота наголосів (*просодія*) диктує поетам ті чи ті *ритмічні відхилення (варіації)* від *метричних схем*.

Іноді *сильні та слабкі місця в стопах* позначають літерою *с*, набраною, відповідно, більшим і меншим шрифтами. Тоді *схему хорей* можна подати як *Сс, ямбу* — *сС, дактилю* —

Ссе, амфібрахію - сСс, анапесту — ссС, пірихію - ее, спондею — СС, бакхію — сСС, антибакхію — ССс, амфімакру — СсС. У такому разі схема того ж 4-стопового *ямбу* (приклад з Ю.Липи) матиме вигляд: *сС|сС|сС|сС|*, причому вона однаково чинна як для першого *верса*, так і для другого, де третя *стопа* — *пірихій*, тобто де на *сильне* (за *схемою*) *місце* в даному конкретному випадку не припадає *наголос*.

Кожен *метр* утворює, залежно від кількості *стоп* у *рядку*, різні *версифікаційні розміри*: одно-, дво- і т.д. ...стоповий хорей, амфібрахій тощо. У межах *строфи* чи *вірша* вони можуть варіюватися (поєднання, наприклад, 3- і 2-стопового *дактилю*). Крім того, кожен *розмір* може мати кілька *різновидів*, залежно від виду *клавзули* та *каталектики*.

У фрагменті з Ю.Липи маємо 4-стоповий *ямб* із суцільними 1-складовими *клавзулами*, а в "Енеїді" І.Котляревського, який уперше прищепив цей *розмір* до українського кореня, чергуються 2-складові ("моторний") та 1-складові ("козак") закінчення.

Той-таки **4-стоповий ямб** може, мати різні **ритмічні варіації** -залежно від заповнення *сильних* та *слабких місць* у *стоп*ах. Дві *варіації* ми вже бачили у прикладі з Ю.Липи: 1) заповнення всіх *сильних місць* *наголосами*, тобто, повна відповідність *ритму -метрові*; 2) заповнення у другому *рядку* третього за рахунком *сильного місця* *ненаголошеним складом* (інакше кажучи - *пірихійчна іпостаса* третьої *стопи*). Можливі й інші *ритмічні варіації* цього *розміру*. 3) "Благословби той день і час..." (М.Рильський; *пірихій* - перша *стопа*); 4) "На нашій - не своїй землі" (Т.Шевченко; *пірихій* - друга *стопа*); 5) "Однаковісінько мені" (Т.Шевченко; двоє *сильних місць* заповнено *ненаголошеними складами*: перше і третє, відповідні *стопи* - *пірихійчні іпостаси*); 6) "Малесеньке сорадієня" (Т.Шевченко; друга і третя *стопи* — *пірихій*); 7) "Не перназивайте світ!" (А.Тайний; перша і друга *стопи* — *пірихій*). Можливі також *ритмічні варіації* зі *спондеїчними іпостасами*, з яких наведемо лише одну, загс з двома *спондеями* та одним *пірихієм* підряд:

Плив-плив, плив-плив, що аж обридло... -!*] -•< I uw I w- I "

(І. Котляревський)

Як бачимо, у цьому 4-стоповому *ямбі* од канонічного *метра* (власне *ямбу*) лишилась тільки одна, четверта *стопа*. Отже, *ритмічних варіацій* тільки одного *верса* 4-стопового *ямбу* може бути $7 \times 7 = 49$. Їх слід помножити на кількість *варіацій*, що постає завдяки *нарощенню* чи *усіченню версіє* за допомогою різного типу *клавзул*. У *дистиху* кількість *ритмічних варіацій* зростає у квадраті і т.д.

Незмінним у 4-стоповому *ямбі* лишається *наголос* на останній, четвертій *стопі*, **константа**. Крім неї, щодо складового заповнення *сильних* і *слабких місць* розрізняють також **домінанти** (так, на *слабких місцях* 4-стопового *ямбу* розміщуються переважно *ненаголошені склади* — за *виня-*

тком не дуже частих у нашому віршуванні *спондеїв*) і **тенденції** (наприклад, у 4-стоповому *ямбі* найчастіше *пиріхійчною* буває 3-тя стопа, а *наголошеною* — 1-ша, особливо за Котляревського, і 2-га — у пізніші часи).

Ми розглянули тут більш-менш докладно лише один *розмір*, а таких *розмірів* тільки у *ямбі* є значно більше — від рідкісного 1-стопового до не менш рідкісного 8-стопового (цей, останній, має тенденцію переполовинюватися на самостійні 4-стопові). Крім того, починаючи з 4-стопового *ямбу*, з'являються зумовлені *цезурою* (постійною чи рухомою) *підрозміри*, що теж мають свої *варіації*.

З огляду на те, що спеціальні віршознавчі праці, зокрема І.Качуровського, Г.Сидоренко, Н.Костенко, М.Гаспарова та ін., доступні студентам, можна рекомендувати ще докладніший розгляд інших *силабо-тонічних розмірів* та їх *ритмічних варіацій* для практичних занять. Важливо розглянути якомога більший корпус прикладів, звертаючи увагу на взаємозв'язок *метрики* з *ритмікою*, на повторюваність певних елементів *ритму* (тобто, які з них є **константами**, **домінантами**, **тенденціями**, які *тенденції* з плином часу відпадають, а які, навпаки, перетворюються на *домінанти*, *домінанти* — на *константи*), вдаватися до статистичних підрахунків тощо. На основі цього поставатиме глибше уявлення про *метрико-ритмічне* розмаїття української *силабо-тоніки*.

А для початку, для закріплення поданого тут термінологічного мінімуму, — вірці кожного *метру*, найпоширеніших *розмірів*.

Все було. Дорога закричала,
Блиснули байдужі ліхтарі.
Ти пішла вщ мене до причалу
І згоріла в полум'ї зорі.

iW	iW/-	*~	Ww
xv	w/w	*~w	ww
ww	~	-iW	ww
ww		~	ww

Вибухали дні незрозуміло,
І життя котилося моє...
Але там, де ти тоді згоріла,
Кожен ранок сонце устає.

ww		ww	ww
ww		~	ww
ww	~	*w	ww
ww		-~w	ww

(В. Симоненко)

Це — 5-стоповий *хорей* із нерегулярною *цезурою* та чергуванням *акателектичних* (1-й і 3-й рядки) і *катателектичних* (2-й і 4-й) закінчень *версіе* (відповідно — 2- та 1-складових *клавзул*). Як бачимо, в наведеному вірші зовсім немає повнаголошених *рядків*, що цілковито відповідали б даному *метричному канону*. Зате є різноманітні *ритмічні варіації*. Їх *константою* можна вважати *наголошеність сильного місця* в останній *стопі* та *ненаголошеність передостанньої стопи*; *домінантою* — *наголошеність сильних місць третьої стопи* (лише в 7-му рядку *наголос* на займеннику "ти" і в 3-му — на займеннику "мене" трохи слабший, ніж на інших *іктах* у цій позиції); *тенденцією* — *ненаголошеність першої стопи* (у чотирьох рядках; крім того, *наголоси* в 3-му та 8-му — швидше неповні, *напівнаголоси* (*).

У російській літературі цей розмір зробив популярним М.Лермонтов, зокрема віршем "Выхожу один я на дорогу...", що так зворушив Шевченка (див. вірш "Мені здається, я не знаю..." та коментарі до нього). Є якась магія чи містика в тому, що й для Симоненка, котрий загинув у лермонтовському віці, цей розмір — найулюбленіший і, можна сказати, найінтимніший: "Юність в інших завше загадкова...", "Світ який — мереживо казкове!..", "Гей, нові Колумби й Магеллани...") "Древній, обікрадений народе!..", "Земле рідна! Мозок мій світліє..."; "Може, так і треба неодмінно...", "Всі образи й кривди до одної!..", "Ну скажи - хіба це фантастично...", "Дотліває холод мій у ватрі...", "Я тобі галантно не вклонюся...", "Може, ти зі мною надто строга...", "Повертався пізно з косовиці...", "Сам собі підспівувать не стану...", "В грудях набубнявіла тривога...".

На перший погляд, може видатися, що це — ознака *ритмічної* одноманітності чи *версифікаційної* недбалості. Але навіть така поверхова й неповна добірка ряе>к/в-заголовків переконувє в розмаїтості *ритмічних* *варіацій*, продиктованих *просодією* мови, рухомою *цезурою* та варіативністю заповнення *іктів* у *стопах наголошеними* чи *ненаголошеними складами*. Ця варіативність зростатиме при суцільному аналізі *текстів* та виведенні статистичних закономірностей.

Хорей і ямб не лише відмінні, а й подібні між собою. Цю подібність зафіксовано вже у їх *етимології*: *хортлос*, від *хорзСа* — *танок* (той-таки корінь — і в молдавській та румунській *хори*, болгарського *хоро*, нашого *хороводу*); а іацро? — від назви грецького музичного інструмента *ямбіки*. Обидві *стопи* в *метричному віршуванні* — 3-морні, в *сіябо-тонічному* — 2-складові; їх можна позначати однією, спільною схемою: ... -« - w - w - ..., де риска означає *сильне*, а дужка — *слабке місце*. Це можна уявити у вигляді хронометра, що постійно цокає. Залежно від того, з якої ноги ми втрапляємо у сильніший звук, починається відлік: з лівої — *хорей*, з правої — *ямб*. Або ще так:

- u - и - u - (*хорей*) «
- U - U - U - (*ямб*)

Якщо швидше переступити, "підібрати ногу", то ми втрапляємо з *ямбу* в *хорей* і навпаки. Інакше кажучи, якщо зсунути наведені схеми по фазі в будь-який бік, то маємо їх взаємонакладання. Так само і з *трискладовими розмірами*, спільна схема яких теж може починатися й закінчуватися трикрапкою, що означає можливість продовження в будь-який бік і початку "вальсування" з будь-якого із трьох *акцентів*, зберігаючи їх послідовність: ... -

» - * - » « -

Або так:

- w u - u u - (дактиль)
- v v - u u - (амфібрахії)
 (анapest)

Грунтуючись на цій закономірності, англомовні дослідники *силабо-тонічного* віршування зводять усі *метри* лише до двох: *хорею* і *дактилю*, в яких відлік *ритму* починається з *сильного місця (ікту)*. Інші *метри* вважаються їх *варіаціями*, що постають завдяки *неоднаковій анакрузі*.

Анакруза (анакруса) — від *ανακρουσις*, буквально: *відштовхування назад* — доіктвий початок *верса*. У *хорей* та *дактилі*, що починаються одразу з *іктів*, *анакруза* нульова; у *ямбі* й *амфібрахії* — 1-складова, оскільки *ікт* у них припадає на другий від початку *склад*; в *анapestі* — *двоскладова*. Ще раз повторімо: *ікт* або *сильне місце* — то позиція, де за *схемою* має бути *наголос*, хоч у конкретних *текстах* вона може й не нести *наголосу*. На щойно поданих схемах, що унаочнюють *черезфазовий збіг хорей з ямбом та дактилю з амфібрахієм і анapestом, анакрузи* — зліва перед *вертикальною рисою*.

Коли мечами злоба небо крає І
крушить твою вроду вікову, Я
тоді з твоїм ім'ям вмираю І в
твоєму імені живу!

			iy	
	w	u		
	-u	-v	w	

(В. Симоненко, "Україні")

На схемі праворуч *розмір* подано як 5-стоповий *хорей* з двома *ямбічними анакрузами* в двох перших *рядках*. Справді, порівнявши два останні *рядки* з поданими вище зразками 5-стопового *хорею* ("Все було. Дорога закричала..." та ін.), переконаємося: вони — *однакового розміру*.

Але візьмімо тепер окремо два перші *рядки* і порівняймо з іншими Симоненковими *віршами*, де немає зміщень *анакрузи*, тобто *ритм* витримано від початку до кінця: "Де зараз ви, кати мого народу?..", "Там, у степу, схрестилися дороги...", "Ні перед ким не станеш спину гнути...", "І знову сам воюю проти себе...".

Перелік можна провадити далі, але й назване переконає, що це — теж улюблений Симоненків *розмір*. А саме — 5-стоповий *ямб* із різними *ритмічними варіаціями*, що також видно навіть із заголовків. І коли у вірші "Україні", третю *строфу* з якого процитовано вище, "відштовхуватися назад" не від *хорею* двох нижніх *рядків*, а від *ямбу* двох верхніх, тоді й усю схему можна подати як *ямбічну*. Для ілюстрації візьме-

мо першу *строфу*, ритмічно ще варіативнішу, оскільки в ній більше ненаголошених іктів (*пiрхiйчнiх iпoстac*):

Коли крізь розпач випнеться надії * _ *' _ " _ ии
І загудуть на вітрі степовім, <<" << " " ww

Я тоді твоїм ім'ям радію І сумую іменем твоїм. Якщо в першому випадку, беручи за основу *метричного* відліку два нижні рядки, ми бачили, що, порівняно з ними, у двох верхніх додано по одному "зайвому", понадсхемному *складові*, то в другому, навпаки, відштовхуючись од верхніх, бачимо, що, порівняно з ними, у нижніх ніби віднято по одному "незайвому", *схемному складові*. Щодо другого випадку деякі віршознавці (Г.Шенгелі, І.Качуровський) вживають термін **антианакруза (антианакрусис)**, а щодо першого (тільки якби в нашому прикладі нижні рядки стояли вгорі) — **анакруза** (у музиці йому відповідає термін затакт). При цьому вони мають на увазі саме такі *вірші*, з *варіаціями ритмічних зачинів*. Іншими словами, з *анакрузою* маємо справу тоді, коли в наступному *віршорядку*, порівняно з попереднім, на початку додаються *понадсхемні склади*, і для того, щоб "потрапити в ногу" з попереднім ритмом, їх прочитання потрібно пришвидшити. З **антианакрузою** — навпаки: коли вона з'являється, то заданий *темп* має бути сповільнений. Як-от і в нашому другому прикладі: для того, щоб утратити "в ногу" з *ямбом* двох перших *рядків*, *хорей* двох других повинен трошки потупцювати на перших наголошених складах (Я і -му-), розтягуючи їх на дві *мори*.

Інші науковці (М.Гаспаров, В.Холшевников) вважають таке тлумачення *анакрузи* застарілим. Вони застосовують цей термін до будь-яких *доіктових* зачинів у межах одного *вєрса* (тобто, без порівняння з сусідніми *рядками*). У такому разі потреба в терміні *антианакруза* відпадає, оскільки перший термін стає універсальнішим.

"В англійській і німецькій поезії часто, — пише В.Холшевников, — у російській значно рідше зустрічаються вірші, написані 3-складовими силабо-тонічними розмірами з варіаціями А[накрузи] (змінною А[накрузою]). Вони бувають двох типів.

а) У першому розташування варіативних А[накруз] чітко впорядковане, напр., перехресне чергування односкладових і двоскладових:

Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетевший сейчас надо мной?
Зачем не могу в небесах я парить
И одну лишь свободу любить?
(М.Лермонтов)

б) В другому змінні А[накрузи] розташовуються без певного порядку:

Страшна в настоящем бывает душе
Грядущего темная даль. Мы блаженство
желали б вкусить в небесах;
Но с миром расстанется нам жаль.
(М.Лермонтов)

Такі вірші неправильно було б розглядати як змішування різних розмірів (тут — амфібрахіїв і анапестів), це особливий розмір, що ви- значається двома прикметами: а) тотожністю внутрішньої структури віршів і б) варіантністю (змінністю) А[накрузи]. Варіації А[накрузи] в двоскладових розмірах (поєднання ямбів і хорейів) у класичній російській поезії майже не зустрічаються¹.

Принаймні кілька тверджень тут дискусійні. Так, другий приклад із Лермонтова не може бути ілюстрацією неупорядкованості змінної ана- крузи: там свій порядок, за якого *затакт* постає лише в третьому рядку. Далі. Чому не можна вважати поєднання (а не "змішування") двох розмірів — також особливим, авторським *розміром* за тими ж самими та іншими прикметами?

Як ми переконались на прикладі з В.Симоненка, змінність ана- крузи не заважає розглядати новоутворений "особливий єдиний розмір" результатом поєднання двох інших улюблених поетових розмірів. І з цього боку змінну анакрузу можна трактувати як наслідок такого по- єднання, а не як одну з прикмет неможливості їх "змішування". На- решті, автор сам собі суперечить буквально в останньому реченні, коли в дужках уточнює, що саме він має на увазі під *варіаціями анакрузи у двоскладових розмірах*. Виявляється — поєднання ямбів і хорейів (а перед тим стверджувалося, що розглядати вірші зі змінною анакрузою як "змішу- вання" різних розмірів — неправильно).

Що ж до поєднань ямбів і хорейів у класичній літературі, то в українській поезії, на відміну од російської, воно зустрічається не тільки в ХХ, а й у ХІХ ст. Наприклад, у Т.Шевченка:

Лічу в неволі дні і ночі	$\left \begin{array}{c c} \text{ік} & \text{нє} \\ \hline \text{н}^{\wedge} & \text{ww} \\ \hline & \text{ww} \\ \hline <\text{н} & \text{-w} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{v} \\ \hline \text{і} \\ \hline \text{і} \\ \hline \text{і} \end{array} \right \text{и}$	ямб
І лік забуваю.		хорей з ямбічною
О господи, як то тяжко		анакрузою і пірихієм
Тії дні минають.		хорей

Витворено індивідуальний *розмір*, дуже подібний до *коломийкового* (два останні *рядки*), який далі зовсім переходить у *коломийковий*, а по- чинаючи з 77-го *рядка* по 92-й (до кінця *вірша*) — у рівний 4-стоповий ямб (як у першому процитованому *рядку*).

Рідше в українській силабо-тоніці ХІХ ст. зустрічаються 3-складові розміри. У 60-ті роки переважає *амфібрахій*, пізніше — *дактиль* ("До кобзи", "Сум і розвага" П.Куліша).

"Колискова" Лесі Українки ("Місяць яснесенький...") — 2-сто- повий *дактиль*. "Швачка" П.Грабовського — поєднання 4-стопового (1-й і 3-й *рядки*) та 3-стопового (2-й і 4-й) *дактилю*. Тобто — це *різно- розмірний дактиль*. На позначення таких поєднань різної кількості *стій* у рядках вживають ще термін "різностоповий", однак його семантика більше підходить до поєднання *різноскладових стій* у межах одного *рядка*.

¹ *Словарь литературоведческих терминов* / Ред.-сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. - М., 1974. - С. 15.

Уже йшлося про те, що Г.Сковорода багато в чому переростав *силабічні* канони. Згадаймо "Піснь 10-ю", написану нібито 10-складовиком, але водночас — із чітко впорядкованою *наголошувачистю*, яка дає підстави для поділу на 3-складові *стопи*.

Особливо виразно це видно на прикладі останньої *строфи*, де нема жодних *ритмічних* відхилень од канонічного *дактилю*:

Смерте страшна, замашная косо!	"
Ти не щадиш і царських волосов,	"	
Ти не глядиш, гдь мужик, а гдь царь, —	iUU	
Все жереш так, как солому пожар.	*	
Кто ж на ея плюет острую сталь?	"	
Тот, чія совьсть, как чистый хрусталь...	*'	

Очевидно, власний канон тут підказала мелодія. "Одна справа пастиша сопілка, інша - пастирський жезл", - так сказав Сковорода епископові Н.Срібницькому тоді, коли мусив піти з Переяславської семінари, де викладав *поетику* не за традиційними приписами. Справді, сопілка, мелодія підносили його над схоластикою. Адже і у фольклорних *піснях*, *забавлянках*, *лічилках*, *прививалках* подибуємо 3-складові *розміри*.

Еники-беники,	2-стоповий дактиль
іли вареники.	з акаталектичними закінченнями

Нині зустрічаються *дактилічні розміри* від 1- до 6-стопового, причому в 4-, 5- і 6-стопових *розмірах* з'являються *підрозміри* з *постійною* та *рухомою цезурою*. Крім того, завдяки усиченню чи нарощенню *версівл напівверсів*, уведенню *змінної анакрузи* та не дуже частому в 3-складових розмірах вживанню *іосшас* (*бакхій, антибакхій, амфімакр, трибрахій*) посилюється розмаїття *ритмічних варіацій*.

Те ж саме стосується **амфібрахію** й **анapestу**. Зразки *силабо-тонічних розмірів* широко наводить і коментує І.Качуровський у підручнику **■ і метрики**, є вони і в наших давніших підручниках. Тому - лиш кілька прикладів:

Лихвар і п'яниця —	Канонічний 2-
Се два побратими: Сам чорт побратимство	стоповий <i>амфібрахій</i> з
Зв'язав поміж ними.	<i>акаталектикою</i>

(І. Франко)

У 1921 р. П.Тичина написав *вірш*, різко контрастний до попередніх своїх музичних шедеврів як формою (6-стоповий *амфібрахій* з *постійною цезурою* посередині та неримованими 2-складовими *клавзулами*), так і потрясаючим, глибоко трагедійним змістом:

Загупало в двері прикладом, заграло, зашкрябало в шибку.
— Ану, одчиняй, молодице, чого ти там криєшся в хаті? —

1

Застукало в серці, різнуло: ой горе! це ж гості до мене!
Та чим же я буду вітати — іще ж не вварився синочок...

— Ну як же живеш, молодице? Чого ж ти мовчиш, не говориш?
— Отак і живу я... — та й замовкла. Ой чий же це голос у неї?
Хрипкий, а тремтючий, веселий, — та так і живу, — проспівала.
Хіба ж то йому я не мати? Чи їсти, скажіть, не хотілось?
Ви хочете їсти? Сідайте. Між вами і я молодая. Повірите,
люде, їй-богу. Отак тільки тут полоснула — затіпалось зразу
і стихло. Повірите, люде, їй-богу... Отак і живу, —
проспівала. — Отак удова молодая, — і раптом уся
затрусилась, мов щось би вона пригадала. Очима так дико
по хаті і кинулась вся до синочка. Голівку вона йому
гладить і ротика стулює міцно. Заплакала б тяжко — не
може, лиш б'ється об піл головою:
— Синочку, дитя моє любе! Ой що ж я з тобою зробила!
Солдати підводять нещасну, її освіжають водою.
А писар все пише, все пише — та сльози писать заважають.

Схема розміру витримана від початку до кінця, *ритмічних відхилень* од метру немає, *клавзула* теж незмінна, 2-складова (і кінцева, й *доце-зурна*); це не завадило максимально наблизити *мову* до *розмовної*, чому сприяла й відсутність *римування*: "білий" вірш і разючий документ доби.

Назви трискладових *метрів*, як і двоскладових, мають грецьке етимологічне коріння. *Дактиль* — "палець", *амфібрахій* — "з обох боків (навколо) короткий", *анapest* — "відбитий назад", протилежний *дактилю*. Одним із перших у нашій літературі XIX ст. трискладовики опрацьовував І.Франко. Так, його відомий вірш "Не пора", що став піснею, написано 1880 р.:

Не пора, не пора, не пора
Москалеві й Ляхові служити!
Довершилась України кривда стара
Нам пора для України жити.

3-стоповий *акателектичний anapest* тут чергується з 4-стоповим (у 3-му рядку), теж *неусіченим*; *цезури* нема, *клавзула* 1-складова.

Не знайшовши прикладів 1-стопових *строф* 2- і 3-складових *розмірів*, І.Качуровський ілюструє можливість існування цих *розмірів* у *строфах* з неоднаковою кількістю *стопів*. Так, 1-стоповий *anapest* з'являється в *щодругому рядку вірша* С.Голованівського: Пропливає хмарина над синім Дніпром,

Як пором.
Ні блакиті, ні тиші вгорі,
Ні зорі.

Приклади більш-менш до кінця витриманих 1-стопових *силаботонічних розмірів* є у *фольклорі*, особливо дитячому. Тут слід брати до

уваги насамперед усне звучання творів, а не їх пізніші записи та публікації. Так, у примовці "Гірчачок, молочок", незважаючи на те, що н опубліковано зі здвоєнням чотирьох перших *версіє*¹, римування підказує 1-столовий *анapest*:

Гірчачок, Молочок Свині пас, Не допас. Свиня: "Рох!" Чом не здох?
- - - *Метр* витримано від початку до кінця *примовки*; схема всіх *рядків* — ідентична; *нароцень* і *усічень* нема.

Слово "свиня" тут напівнаголошене; якщо ж його наголосити цілком, то матимемо *іностасу* — *бакхій* (« - -)■

Так приказують, з'їдаючи лопуцьок гірчака, перед тим очистивши та вим'явши його, доки не зів'яне. Гірке замовляння. Л ось - із пам'яті — перелицьована молитва-сповідь:

Отче наш, Батько
наш Кури крав, В
мішок клав, На
базарі Продавав.
Кури сокоріли, В
мішок не хотіли.

Шість перших *рядків* - 1-стоповий *анapest*; два останні - 2-стоповий *амфібрахій* з *дактилічною анакрузою* в 1-ій *стопі*, яка уможливило ритмічний перехід. У 3-х перших *версах* є додаткові напівнаголоси (w), що наближають *анapestичні стопи* до *амфімакру*; 4-й *верс* - *тостаса, бакхій*. У пошуках найдовшого, 6-стопового *анapestу* І. Качуровський зупиняється на прикладі з П. Куліша, хоча й зазначає, що в 2-му *рядку* розмір не витримано: 5 *стій* замість 6-ти:

І тебе вже оце не побачу довіку, / мій краю коханий, Не побачу
степів тих розкішних, / гаїв тих співучих, І поляжу без слави в
могілі німій / і нікому не знаній [забудуть мене на Славуті-
Дніпрі, / на порогах ревучих. *Цезура* тут рухома, і павза,
означувана нею, не однакова за

тривалістю.

Як стверджує дослідник, 6-стоповий *анapest* із *постійною цезурою* практично не зустрічається, хоч теоретично "існує можливість виникнення таких розмірів і підрозмірів:

- 1) з акаталектичним першим піввершем (*напівверсом*. — Л.1.),
- 2) з *нароцением* на один склад;

¹ Див.: *Дитячий фольклор / Упор. ест. та прим. Г.В. Довженок. -К., 1986. - С.158.*

3) з нарощеним на два склади.

Цезура можлива також після четвертої стопи (три варіанти), а також може бути й дві цезури: після другої та після четвертої стіп (три варіанти у першому випадку, дев'ять у другому...)" (*Метрика*. — С.48).

Спробуймо реалізувати цю теоретичну можливість у зазначеному порядку:

- 1) Чи не гоже нам буде, брати // накидати на музу аркан,
Щоб в анапест її запрягти, // віршувальний сповняючи план?
Порахуєш на пальцях склади, // наголосиш ікти там, де тре', —
І паняй пожинати плоди, // бо хвала не поляже, не вмре.
- 2) Розпадаються навпіл рядиша, // і цезуру кортить римувать,
Але й так, як зазначено вище, // можуть вірші цілком існувать.
Хоч практично, хоч теоретично // ми наростимо ще один склад,
Головне, щоб було симпатично, // десь незгірш солов'їних рулад.
- 3) А тим часом триває нарощення // і підрозмір новий виника,
Перепросимо ж музу за спрощення // і за жертви заради зразка
А тоді додамо трохи гумору, // трохи лавру і солі на смак
І волаймо з четвертого виміру: // "Чом я вам не лавровий мастак
?"

Риторичне, звичайно, запитання // (Тож і знак не вмівався в рядок).

Може, ліпше згадати прочитане. // цей практичний Боянів урок:

"Обриваються звільна всі пута, Що в'язали нас з давнім життем: З давніх брудів і думка розкута — Ожиємо, брати, ожием!"

У геть несерйозній спробі реалізації теоретично можливих варіантів 6-стопового *анapestу* з *постійною цезурою* ми дещо ускладнили завдання, заримувавши між собою ще й *доцезурні клавзули*, що підказало можливість і такого запису, як у цитаті з Франкового вірша "Товаришам із тюрми", тобто 3-стопового. Якщо ж *клавзули* не *римувати*, то розпадання довгих *рядків* навпіл відчуватиметься менше. Але названі І. Качуровським варіанти треба доповнити ще трьома: 1) з *акаталектичним версом* (його витримано в нашому прикладі); 2) з *нарощеним* на один склад; 3) з *нарощеним* на два склади. Два останні легко уявити, замінивши "аркан" у першому рядку на "вуздечку" та "параграфи". Далі треба множити 3 на 3 — і матимемо число можливих *ритмічних варіацій* лише одного *верса* з *постійною цезурою посередині*. Але ж можливі й *постійні цезури* після 2-ї та після 4-ї стіп (як разом, так і зокрема). Це дає ще більшу кількість *варіацій*. Ось кілька з основних, які означимо ілюстраціями в межах одного *рядка*. 1. Цезура постійна, після 2-ї *стопи*

а) без нарощення колона:

Чи не гоже, брати, // накидати на музу й Пегаса вуздечки?

б) з нарощенням *колона* на один *склад*:

Чи не гоже, братове //...

в) з нарощенням *колона* на два *склади*:

Віршознавці-фанатики! // Та невже підрахуємо всі варіантики?

I. Цезура постійна, після 4-ї *стопи* (з тими ж *варіаціями*):

- а) Та невже підрачуємо всі промінці, // дорогі фахівці?
- б) А тим часом четверту стопу наростити // цей велить варіант.
- в) І нічого складного немає в нарощенні // доплюсуймо ще склад.

3 Постійні *цезури* після 2-ї та 4-ї *стопи* (тут - 9 *варіацій*, оскільки кожна з трьох *варіацій 1-го підрозміру* може поєднуватися з кожною з трьох *варіацій 2-го підрозміру*. Приклади лише *симетричного* ненарощення та нарощення *складів*:

- а) Чи не гоже, брати, // накидати шлею // на Пегаса і музу.
- б) Не набридло, колеш, // рахувати варіанти, // перепрошую вас.
- в) Симетричні нарощення У / неминучої спрощення, // але де той Пегас.

Шість інших, *несиметричних варіацій* можна одержати, комбінуючи між собою *колони* трьох перших, щойно наведених. Тому подальше "знушання" лишається для семінарських занять. Загалом у такому накиданні версифікаційних вуздечок на Пегаса й музу нема нічого осудливого - розглядаймо його як просту *віршувальну* та *віршознавчу* гімнастику. Коли приходить натхнення, *техне* відступає на задній план, але працює. На семінарах навіть потрібно влаштовувати своєрідні *версифікаційні* змагання, де відпрацьовувати різні *метричні* схеми та їх *ритмічні* видозміни. Адже ми тут розглянули можливі *варіаційні* *б-стопового анапесту*, та й то далеко не всі (кожна з них потроюється залежно в>д таких же *варіацій* закінчень *версіє*, отже: 3 + 3 + 9 - 15, 15xJ < ;

Подібні *варіації* - і в 6-стопових *дактилю* й *амфібрахію*; і в 5-стопових (менше) та 4-стопових (ще менше) 3-складовиках, а також і в 2-складовиках.

Уже згадувалися *різномірні* версифікаційні структури, в яких поєднуються рядки з неоднаковою кількістю *стоп* одного *метру* ("Швачка" *П.Грабовського*). До таких структур належить і частково цитована "українська патріотична дума *В.Самішійка* "На печі":

Хоч пролежав я цілий свій вік на печі,	«'
Але завше я був патріотом, —	"
За Україну мою чи то вдень, чи вночі	*
Моє серце сповнялось клопотом.	и

Тут 4-стоповий *анапест* із *акаталектичним* закінченням чергується з 3-стоповим, *гіперкаталектичним*. Причому це чергування *впорядковане*. Але ж можливі найрізноманітніші комбінації таких *упорядкованих* чергувань *версіє*, *цезурованих* чи *безцезурних* (як у даному разі) із нарощеннями чи без них. І тут уже потрібні, справді, алгебраїчн. чи і комп'ютерні підрахунки всіх теоретично можливих, а отже, і практично здійснених *ритмічних варіацій*.

Окрім того, в усіх *силабо-тонічних розмірах* (а в українсько- та російськомовній версифікаційних традиціях най-

більше — в ямбі) зустрічаються *невпорядковані*, довільні поєднання *різномірних рядків*. Такі структури, називають по-різному. Під впливом російської термінології ("вольный ямб", "вольный стих", хоч доконечніше було б "вольные стихи") перебувають як материкові, так і діаспорні наші віршознавці. Перші вживають терміни "*вольний вірш*", "вольний ямб" і т.д., чим відрізняють *різномірні невпорядковані комбінації версіе одного метру* від "*вільних віршів*" або ж **верлібрів**. Другі (І.Качуровський) застосовують "*вільний вірш*" ("вільний ямб") і т.д. саме на означення *різномірних невпорядкованих римованих структур одного метру*, тоді як для *верлібру* знаходять інший термін — "*свобідний вірш*". Але це та ж таки палиця, тільки з іншого кінця, оскільки "свобідний" нині — так само застаріле слово, як і "вольний", то того ж рос. "свободный стих" якраз і є прямим відповідником *верлібри* (франц. vers libre — буквально — *вере вільний*).

Оскільки ми розрізняємо *вере* (віршорядок) і *вірш* (поетичний жанр, твір), то є принаймні два варіанти виходу з цієї термінологічної плутанини.

1. Вживати *верлібр* як термін без українського відповідника. Це дасть змогу словосполучу "*вільний вірш*" застосовувати до *довільних поєднань різномірних версіе силабо-тоніки*.

2. Цей варіант радикальніший, але він більш відповідає суті явища, про яке йдеться, а також нашому прагненню чіткіше структурувати, зокрема, термінологічний апарат. Отже, пропонується незначна, проте досить істотна зміна в назві —

Довільне силабо-тонічне віршування

Цим терміном охоплюється така особливість, як довільне, *невпорядковане поєднання* в межах цілісної структури {*вірша, байки, поеми* та ін.) *різномірних версіе на основі силабо-тоніки*. У такому разі **довільний вірш** — лише один з можливих *текстів*, результатів такого *віршування як процесу*, як *версифікаційного принципу організації художньої мови*.

Довільне віршування на ямбічній основі (або ж *різномірний чевпорядкований ямб*):

Учора я дивись, як хлопці Гуляли на
толоці". Здається, крам там продавав
один, Другі в опуки тощо фали, То в
дучку булку заганяли,

А далі здумали скакати через тин.

Це - початок байки Є.Гребінки "Хлопці".

y*	w.*			y
w-i	uy	w.*	w	w.*
u-i	w^	y*	w-i	w
y-*	y*	ww	y^	y
	y-*	ww	y^	yy

Тут (і далі) поєднуються рядки 4- 3-, 5- і 6-стопового ямбу. *Невпорядковано-різнорозмірне ямбічне віршування* найбільше застосовується саме в *байках* (отже, "вольний ямб" = **довільний ямб**; так і семантично ліпше, бо "воля" тут, порівняно з *верлібром*, вельми обмежена).

Іноді й така позірна воля при ближчому розгляді виявляється новою регламентацією. Так, на перший погляд, може видатися писаною **довільним хореем** строфа з вірша Г.Чупринки «"Без сну, III»: Я самотний і скорботний

Знишу тугу навісну. Згасни ж,
промінь прудкольтний, —
Я засну!...

Попри те що автор подав два *колони* першого *верса* окремими *тексторядками*, перед нами все-таки три 4-стопові *хорей* та один 2-стоповий. Подібний приклад із того ж автора наводить І.Качуровський Але річ у тім, що це - *варіації* улюбленого Чупринчиного *розміру*, який лише з певною натяжкою можна назвати *довільним хореем*, оскільки він музично згармонізований (ті ж таки два перші *тексторядки* можна розглядати як дві *стопи неону третього*: ^ ' ' «).

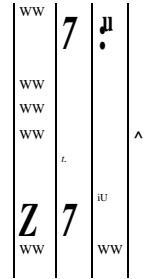
Так само згармонізованим є, нап^клад, Тичинин Хор лісових дзвіночків", хоч за суто формальними підрахунками його можна віднести до *хорейчного довільного віршування*:

Ми дзвіночки,
Лісові дзвіночки, ш iv
Славим день.
Ми співаєм,
Дзвоном зустрічаєм: ш
День!
День!

У *межах строфи* тут нібито *невпорядковано* поєднуються *верси* 1-, і- та 1-стопового *хорею*, варійованого *пірихїїчними іпостасами* та *каталектичними* закінченнями 3-го і двох останніх *рядків*. Але і наступні *строфи* зберігають таку "невпорядкованість", завдяки чому вона постає в новому освітленні як упорядкована організація *хорейчних строф* на мелодійній основі, зі *змінною анакрузою* (нульова та 2-складова), або ж *затакт* у 1-му і 5-му рядках.

Довільне віршування передбачає ще більшу розхитаність і непрограмованість *ритмічних варіацій* та ходів у межах усього *твору*. Чи надається до цього *хорей!* Хоча б не так гнучко, як довільний "байковий ямб, а в принципі?

Осінь.
 Ген дозріли груші
 на вербі, що снить весни корінням
 босим
 і безгрушним.
 А в калюжі
 крижаніє криком скрушним
 око дня.
 І стерня
 коле в п'яти босу душу,
 дивом дужу,
 що грушима відганя.



(А Таїний)

Отже, в принципі, *довільне вірчування на хореїчній основі* цілком можливе. Що ж до *змісту*, то ключем до його витлумачень хай буде фразеологізм "наговорити на вербі груші" (або: "набалакати, що на вербі груші ростуть"). Підказки містяться і в *граматичних оказіоналізмах* "безгрушним" та "грушима".

Довільне поєднання силабо-тонічних 3-складовиків

можна проілюструвати цитатою з поеми Є.Плужника "Галілей", де *різно-розмірний неупорядкований амфібрахій* "перетікає" в розкутий дактиль, а той, своєю чергою, — в *довільний анапест*:

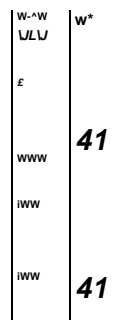
А над містом пливуть тумани... Орбітою лине [амфібрахій
 земля... Як тихо безлисті каштани Шумлять... 3-стоповий

О ноче!
 Ти чуєш, як стогне
 Жадана моя тишина?
 — Бо істини вічної вогник
 Дорівнює жмені пшона!

Ця строфа, як і пропущена, — упорядкований 3-стоповий *анапест*', лише перший *верс тут розбито* на два *рядки-колони*.

0 ноче!
 А хто ж тому винний,
 Що ближче, ніж вічність, — куліш,
 І мрія буває — двогривений?
 Чого ж ти мовчиш?
 Чого не ричиш
 Над нами
 Громами
 Так,
 Щоб змішались до купи гами,
 Щоб догори ногами
 Все!
 Хай тоді день несе Зойки!
 Нехай ридають! Може ж, хоч
 так пригадають, Що серце в
 людини є!

^у¹Атак само Два перші *тексто*
рядки становлять один *верс*.



Межа 3-стопової
 впорядкованості
 та початок
довільного
амфібрахію.
 Перехід на
довільний
дактиль.

Бачиш — гниє
 І досі
 На розі
 Каліка безногий?
 І це там, де усі дороги
 У прекрасну ведуть далечинь?
 Так з яких же таких причин
 Простягає огризок людини руки,
 Тільки що не хапає за брюки —
 Кумедний такий!
 А навколо плювки...
 Бруд з усіх місць...
 Певне, що нелегкий
 Хліб
 їсть!
 О!
 Тож-бо й воно!

Ах, який це сюжет для кіно!
 Які побутові трюки
 Може дати, наприклад, безрукий.
 Що з очима, повними муки,
 Віє в пики фарбованих баб:
 — Цигарки Гостабфаб!
 Ех!
 А ще краще сліпець біля тину,
 Що, зігнувши дугою спину,
 Віє кожну хвилину:
 "У каміна".
 А хвилину
 Годину
 Непомітно за руку веде...
 І ніде
 Не спочину!
 Ніде
 До загину...
 Ніде

Три переходові
 верги амфібрахії.

М Анапестична
 основа.

'''

Варіації
 змінної
 анакрузи.

v>>!

Односкладові
 перехідні "місточки".

'(або: 'U«L)

*Довільни
 й
 анапест
 із
 варіація-
 ми
 анакрузи.*

Як видно зі схеми та коментарів, розкуте "перетікання" з одного 3-складовика в інший, *упорядкований* (3-стоповий) та *довільний*, уможливується завдяки, зокрема, небагато- чи й односкладовим "протокам", перехідним "місточкам", а також *змінним* (варіативним) *анакрузам*, що ніби амортизують *ритмічні зміщення* ("перестрибування з ноги на ногу").

Цілком зрозуміло, що коли можливе таке співіснування одразу трьох видів *довільних 3-складовиків* у межах одного твору,

то існування кожного з них зокрема (інакше кажучи — до-
вільне віршування лише на дактилічній, амфібрахійній чи ана-
пестичній основах) можливе й поготів.

Як уже зазначалося на початку розмови про *силабо-тоніч-
ну систему віршування*, окрім п'ятьох основних її метрів, рідше
зустрічаються

Маловживані розміри силабо-тоніки

Приклад одного з них — *пеону третього* («и - «), ускладе-
ного *дитірихієм* (ишш) і *дихоресм* (■!*■* и), можна знайти в другому
варіанті прочитання Малишкового вірша "Назбираю за
долиною" (с.337-338). Завдяки *двоскладовій (анапестичній)
анакрузі пеон третій* зустрічається в нашій поезії чи не
найчастіше з-поміж чотирьох видів *пеону*.

Унікальний у світовій поезії зразок *довільного пеона третього* наво-
дить Г.Качуровський, переклавши з цією метою "Ноктюрн" колумбійсь-
кого поета Хосе Асунсіона Сільви розміром оригіналу {Метрика. С.50-
52). Там же зустрінемо й інші рідкісні *розміри*, зокрема *оказіональний
двостоповий двонаголошений 6-складовик*, створений І.Качуровським:

О гриби В КОШИКУ! Ви МЕНІ СВДЧИТе, uu^twu/iUU^uu
Що не звук логіці я давать відчити... uu'uw//uw^uu

Утім, такі нібито нововинайдені розміри схематизують-
ся і в старих вимірах, тому наведений 6-складовик можна
розглядати, з одного боку, як *силабічний 12-складовик із цезу-
рою посередині*; а з *другого* — як *силабо-тонічний 3-
складовик*, своєрідний *анапесто-дактиль*, чи навіть простіше —
ритмічно варійований дактиль (пор.: "Місяць ясененький
промінь тихесенький..." — *Леся Українка*).

Навіть непарний 5-складовик, або ж *пептон* (uu-'wu) можна
розглядати як поєднання 3- і 2-складовиків:

Дочекався я того святонька, иил
Проводжала в світ мене матінка... "«А,

Так цитує, очевидно, з пам'яті, І.Качуровський (С.52). Насправді
ж "співомовка" С.Руданського "Наука" має такий початок:

2.

Дочекався я ww
Свого святонька ww
Виряджала в світ ww
Мене матінка. uw

Отже, можливі два прочитання цього тексту: 1) *одностоповий пеп-
тон*, 2) *одностоповий анапест із двома нарощеними складами*. У варіанті,
іаписаному І.Качуровським, цей текст також можна розглядати двоїсто:
!) *двостоповий пептон*, 2) *двостоповий анапест із доцезурними та клав-
іульними нарощеннями на два склади*.

Уже цитований нами вірш М.Вінграновського "Ходить ніч твоя, ходить ніч моя..." (С.312-313) має подібну варіативність прочитання: або це 2-стоповий *пентон*, усічений у другому *рядку* на один *склад* ("ім не велено ночувать"), або 2-стоповий *анapest* із відповідними *нароцненнями*.

Щодо *віршів*, писаних чотирма видами **пеону**, то в них створюється дещо зарідка для природної *просодії* нашої мови періодичність *наголосів*. Тому значно частіше зустрічаються не абсолютно *пеонові тексти*, а такі, де *пеон* виступає складником інших структур:

	Світоволя! Світоголос!	ww	iw	w w	- iw
	Тиша. Ранок. Небо.				
	Опадає цвгї додолу — Тут,	V	w w		
	поперед тебе.				
u l u w	Дороста висока меса	ww	u	^u	
	Югана Баха...	ww	w		
	Рай дерев — аждонебесних!	w w	V	uw	
	Квіту рай і птахів!	w u	w		

Поет і правозахисник Іван Сокульський написав цей вірш, перебуваючи в другому ув'язненні (1980-88), по звільненні з якого прожив лише кілька років.

На схемі ліворуч перший *рядок* прочитується як дві *стопи пеону третього*; ще по одній *стопі* цього ж *метру* виходять до 3-, 5-, 6-і 7-го *рядків*. Другий варіант (схема праворуч) трактує вірш як поспіль *хорейчний, різнорозмірний* (урегульоване чергування 4-х і 3-х *стопів*), із *пірихтями*.

Тобто, перед нами — ще один типовий випадок **метричної плюривалентності**, або, простіше, **багатовимірності віршованої мови**.

Межисистемні форми віршування

Уже не раз ішлося про те, що немає неперехідних бар'єрів поміж різними *версифікаційними системами*, як майже не буває абсолютного дотримання тих чи тих *метричних схем*. Тимто ми розрізняли *абсолютну* або "чисту", "ідеальну" *силабіку* і *силабіку*, так чи інакше зачеплену впливами *тоніки*, — аж до появи новішої, *силабо-тонічної системи* канонів, які, своєю чергою, теж не тільки дотримуються, а й порушуються, оскільки не охоплюють усього розмаїття *фонічної* та *ритмо-мелодичної* організації *художньої мови*. Яскравим національним прикладом **межисистемної форми віршування** є український *коломицький розмір*, до якого можна підходити з мірками і *силабіки*, і *силабо-тоніки*, притому не вичерпуючи його своєрідності, котра чи не найбільше полягає в єдності з танцювальною та *мелодійною* основою.

Є свої перехідні форми і між *силабо-тонікою* й *тонікою*. Такими вважають *павзник* (*дольник*) і *тактовик*.

Павзник — термін, вживаний паралельно з терміном *дольник* (від "доля" — частка). У російському літературознавстві гору бере запропонований В.Брюсовим *дольник*, у віршознавстві української діаспори — **павзник**. Етимологічно і в українському слові "доля" є значення "частина", "частка" (пор.: "наділ", "приділ", рос. "удел"), отож нема підстав не приймати **дольника** лише з тих міркувань, що у нас "доля" — тільки "талан".

Проте є інший, суто віршознавчий аспект. У понятті "дольник" закладено сприйняття *віршорядків* цього *розміру* як поєднань 2- і 3-складових *стп*, або ж випадіння з 3-складових окремих "дольок"-складів. З огляду на *багатовимірність* *віршованої мови* такий підхід цілком прийнятний. Він будується на системі *силабо-тонічних канонів*. У понятті "павзник" ткладено інше ритмовідчуття: "відсутність" системних складів сприймається не як випадіння "дольок" чи поєднання *різноскладових стп*, а як певний ритмічний нюанс, пов'язаний із *павзою* в звучанні тексту.

Перегорніть кілька сторінок назад і ще раз перегляньте уривок із I Ілужникової поеми "Галілей". Пропуски системних *складів* там позначе-

но як *цезури* (/). Після *цезур* потрібно починати новий відлік *стп*, але цього не зроблено. Річ у тім, що в даному разі маємо справу з рядками *павзника*. На письмі такі *павзи* позначають і звичайною вертикальною рисою, іноді й знаком *цезури*, і так званою *леймою* (Л), від якої походить ще одна назва — *леймічний вірш* (отже — і *вере*).

У живому звучанні ота я/би-відсутність одного чи двох складів у 2- і 3-складових *стоп*ах компенсується або *павзою*, або розтягненням у часі вимови сусідніх *складів*, або посиленням їх *наголошеності*, а найчастіше — всіма названими засобами. Їх поєднання чи вибір залежать від манери читання.

Є два основні варіанти схематичного запису *павзника* — традиційний (праворуч) і той, що ним користуються М.Гаспаров та інші прибічники статистичного підходу (рискою позначається ікт, цифрою — кількість *міжіктових складів*): -1-1-2-2 В свято —

день, розірваний надвоє. -1-2-2	День з					
маленькою павзкою. -2-2-2-2	Ранок, що					
молодість нашу нагадує, -1-2-1-2	Вечір, що					
	видається казкою.					

(М.Семенко,
"Вигнанець")

З обох варіантів виразно постає, що третій *рядок* цього *катрена* становить собою 4-стоповий *дактиль*. І коли виходити з цього *ешибо-тонічного метра* як певного еталону (для даного *катрена*), то "відсутні" склади можна — експериментально — заповнити якимись односкладовими словами. Але це було б ніби поверненням до (*юльклорної* традиції (*гей, ой, ох, та й*), чого бунтівливий самовигнанець М.Семенко не міг собі дозволити: у наступних *катренах* цього *вірша* він зовсім пускається *дактилоїдних* берегів. Утім, його з парадоксальною закономірністю прибиває до відомого з *фольклорних* таки часів речитативу:

Двічі перевозив через бухту хінець. Цілував
перса, сонце зливалось з віддихом. Збирали,
пестили квіти зблідлі. А зараз — я з її
серця вигнанець.

За винятком, хіба, того, що відшліфоване *фольклорне віршування* ніколи б собі не дозволило цілувати перса чи турка, а вставило б там "твої перса"; як і *какофонічне* "зливалось з віддихом" перетворило б на *евфонічне* "зливалось з віддихом"...

Вважають, що *павзник* був ніби першим кроком у розхитуванні класичної *силабо-тоніки*. Проілюструвати цю тезу можна зворотним кроком. Наприклад, перетворивши *розмір* першої з процитованих *строф* на *різно-розмірний дактиль*. Для цього на місці *павз*, позначених на схемі *леїмами*, експериментально поставимо односкладові слова та змінимо "з" на "із": Свято — наш день, що розірваний надвоє, день із маленькою павзкою. Ранок, що молодість нашу нагадує, Вечір, що вже видається нам казкою.

Певна річ, таке вторгнення необов'язкових слів (навіть не *фольклорних* наповнювачів), ритмічно вирівнюючи текст, водночас віддаляє

нас від того душевного сум'яття, в якому геребував *ліричний герой* саме того дня, коли народився "Вигнанець" (13.IV.1917). Ще кілька тижнів тому (20.111), впогіднений почуттям, він ладен був освідчуватися навіть банальним (як на Семенка) *різномірним ямбом*:

Як мрію світлу і прекрасну	Всю ясність серця що плекаю
Я образ твій ловлю	Віддам тобі тобі
Як море любить сонце ясне	Відтак я тьми в душі не маю
Так я тебе люблю	[не піддамсь злобі

("Кохання")

Ясність серця" тут виливається у випрозореність і навіть спрощеність письма, якої не рятує відсутність розділових знаків. Єдину *какофонію* "не піддамсь ^злобі" можна вважати художньо виправданою: злоба ворожа *евфонії*.

^ Але руйнується гармонія кохання, настає "День з маленькою павзкою", світосприймально-грозовою, коли "І в легенях пахне громом", і вимагає для свого втілення спочатку *павзника*, а далі - ще бунтівливішої збуруненості та розвихреності (вигнанець із серця — майже вигнанець із раю). Тільки раз тут ще зринає *класичний розмір*, і теж не випадково: "Ранок, що молодість нашу нагадує". Мине ще рік, і драма вже осмислюватиметься як мелодрама, а її герой заховається за іронічним самокпином у назві збірки "П'сро кохає".

Було б помилкою навпростець пов'язувати *класичні метри* і гармонією, а *некласичні* — з дисгармонією. Хоч безперечно, що для слуху, призвичаєного більше до традиційних *віршувальних канонів*, будь-які відхилення від них стають додатковими емоційними імпульсами, які ніби підсилюють текст, вирываючи його з полону холоднуватої "правильності". Так, Олена Теліга, послуговуючись *павші и ком*, передає зовсім інший, бентежний стан душі:

2-2-1-1 Розцвітають куці яеміну — 2-1-2- Грає сонце в височині. 2-
1-2-1 чи зустріну, чи не зустріну? 2-2-1- Чи побачу тебе, чи ні? У

uw- "л

першому і четвертому *рядках* цього *катрена* ww-

"бракує" перших складів 3-ї *стопи*, а в другому й

третьому — других *складів* 2-ї *стопи*. Загалом увесь твір написано на *анапестичній* основі, а в наступних *катренах павза* переважно регулярна — у 3-ій *стопі*. При скандуючій манері читання ці пропуски компенсувались би *павзами*, а при наспівній, природнішій для даного тексту, стисненням післяпавзних періодів (наприклад, у третьому *рядку* це може бути і напівнаголошене *іктове* "чи", і ненаголошене "не", і обое разом -по 1, 5 *мори*).

Прихильники *тактомстричного* та *музичного* підходів до *ш'жисистемних форм* (і навіть систем) *віршування* розглядають *павзник* як різновид *тактовика*, оскільки в першому спрацьовують закони другого.

Тактовик — форма *версифікації*, що допускає коливання ненаголошених інтервалів між *іктами* у *віршорядку* в діапазоні трьох варіантів: 1-2-3 *склади* (рідше - 0-1-2 *склади*, як і *павзник*). За цим визначенням М.Гаспарова, тактовик належить до *тонічної системи віршування*, за іншим його ж визначенням — до форм, переходових від *силабо-тоніки* до "суто тонічного" *акцентовика* (див.: "Тонічна система віршування").

Як видається, *тактовик* і його *різновид павзник* утворюють *проміжну форму версифікації*, причому не в лінійному напрямі руху "від і до", а, з огляду на *фольклорне коріння* — власне та *обабічних систем*, — саме таку своєрідну *межисистемну форму*. Тим-то й арифметично виражений 3-складовий "поріг" *тактовика* ще не стає автоматичною "перепусткою" в "абсолютну тоніку" і навпаки, оскільки значно важливішим показником є *ізохронізм* (однакове в часі) звучання *версіє* і таке розташування *слів* у них, яке уможлиблює їх членування на певні *музичні такти*. А "поріг" поміж *тактовиком* і "чистою" чи "абсолютною" *тонікою* пролягає аналогічно до розмежування у фольклористиці *пісенної* і *речитативної версифікації* (див.: "Фольклорне віршування").

"Словник літературознавчих термінів" В.Лесина і О.Пулінця, попри часткову і цілком природну застарілість, вміщує, зокрема, статтю про *музичний такт*, яка, на перший погляд, випадає з *літературознавчої термінології*, однак багато важить для розуміння *тактовика* (або *тактометра*). Тож є потреба процитувати її майже цілком*:

"Такт (від лат. *taktus* - доторкання рукою, в музиці - доторкання диригента до пульта, чим визначається швидкість темпу) - одиниця музичного ритму, невеличка частина музичного руху, яка включає в себе один ударний момент (акцент) і один або кілька неударних. Розмір такту вказується при нотному ключі: 4/4, 3/4, 6/8 і т.д. Один і той же музичний такт може включати різну кількість складів словесного тексту в вокальній музиці, не порушуючи метра, за простим математичним принципом: $4 = 2 + 2 = 3 + 1 = 1 + 1 + 1 + 1 = 1,5 + 0,5 + 2$ і т.д.; або те ж саме в нотних знаках:

*Цим віддаю шану своїм викладачам. А також виправляю огріх упорядників ЛС-Д(С 671-672), які зняли лапки в підготованій мною статі. Авторство конкретних статей в ЛС-Д не зазначене, однак це не звільняє од моральної відповідальності за "Тактовик", "Павзник", "Фольклорне віршування", "Тонічну систему віршування", "Райошник", "Верлібр" та ін.

J=

Античне віршування передбачало таке виконання твору, в якому співи речитативом чи музичний супровід відігравали, очевидно, значну роль. Антична віршова стопа нагадує музичний такт, бо при однаковій кількості мор вона може включати різну кількість складів, [що дає змогу] замінити одну стопу іншою тієї самої довжини (наприклад, дактиль спондеєм (- wu = «), бо обидві ці стопи мають по 4 мори і т.п.).

Аналогічне явище спостерігаємо в сучасній метричній східній поезії.

До тактово-музичної організації метра близьке і народне віршування. Українська коломийка може розглядатися в багатьох випадках як рядки з чотирьох тактів, кожен з яких включає в себе чотири склади; але кількість складів може скорочуватися до трьох, двох і навіть одного, тільки більш протяжних, від чого рівномірність тактів не порушується. Наприклад:

i.

*Ку-черява Катери на чіпля-ла-ся до Мартина, Ой
Мар-тине, добро- 91- ю, сватай мене у не-ді-лю.*

* J>J>J>J>|J>J>J>«MJ>J>J>J>| J J

*А я те-є дів-ча люб-лю, що бі-ле, як гу■ся,
Воно мене по-ці■лує, тільки при ту лю-ся*

* J>J>J>J>|J>J>J>|J>J>J>J>| J J

Ко-зак ко-ня на пу вав, дзю-ба во-ду бра ла

'J>J>J>J>| J J |J>J>J>J>| J J

*За го ра ми го-ри, хмаро ю тпопо ви■ті,
За сі■я ні го-рем. кро-ві■к ли-ті.-*

- Можливі й інші варіанти коломийок та шумок, аналіз ритму яких потребує користування поняттям такту"(С.367-368).

Усе сказане стосується не тільки коломийок та відповідного літературного розміру, а й танцювальних пісень та літературних творів, що тяжіють не до *силабічної*, а до *тонічної* основи (див.: "Тонічна система віршування", "Декламаційно-тонічне віршування", "Фольклорне віршування").

Музичність, мелодійність *тактовика* має відчуватися на слух: чи це буде нерівноскладова весільна пісня, чи шедевр Тичининого "кларнети зму" — "Арфами, арфами...", чи Плужникові провидючі марення:

Тепер на півночі горять сніги...	1-1-3-1-
Струнки на півночі біжать олені...	1-1-3-1-1
Високі заграви студенті	1-1-3-1
Сліпучо міняється...	1-1-2

Тонічна система віршування

ґрунтується на *сумірності наголосів* (товос; — наголос) у *віршорядках* (ізотонізмі), а також на їх варіативній різномірності — *упорядкованій і невпорядкованій*.

Основні принципи **тонічного віршування** сформувалися ще в **усно-поетичній творчості**, але теоретичне їх осмислення починається лише з другої половини ХІХ ст., водночас із посиленням наукового збирання та вивчення *фольклору*. Далі відбувалося й *літературне* опанування *тоніки*, спочатку за посередництвом таких проміжних форм між нею і *силабо-тонікою*, як *павзник* і *тактовик*, із наступним переходом до суто *тонічного (акцентного) віршування*.

Залежно від кількості *наголосів*, що припадають на один *віршорядок*, визначається його розмір: він може бути 1-, 2-, 3- і т.д. *-наголошеним* (найчастіше — 3- та 4). *Ненаголошені* та *напівнаголошені*- слова виконують лише допоміжну й варіативну роль у витворенні *тонічного розміру*. А в *пісенній фольклорній тоніці* додаються ще й суто *мелодійні* наголоси, що далеко не завжди збігаються з *декламаційними*. Як-от у відомій *баладі*:

В Царйграді на риночку Та п'є Байда
мед-горілочку; Ой п'є Байда та не
день, не два', Не одну нічку та й не
годиночку...

При *декламуванні* цього тексту виділялося б по два сильні *словесні акценти* в кожному рядку (звичайні знаки *наголосу*). І в такому разі перед нами був би зразок послідовно проведеного двонаголошеного *тонічного віршування*.

При *співі* ж гору беруть *мелодійні акценти* (їх позначено вертикальними рисками). У деяких випадках *вокальні акценти* накладаються на *словесні* (Байда, два), в інших — змішуються, відводячи *словесним* роль *напівнаголосів* (Царйграді, риночку, годиночку). Ті односкладові слова, що були *напівнаголошеними*, такими й лишилися, проте розтяглись у часі проспівування, ставши *ніби двоскладовими* (п'є, день, мёд), а двоскладове *напівнаголошене (одну)* здобуло повний *вокальний наголос*.

У різних виконаннях цієї *балади*, в кожному її *стиху* (до *пісенного фольклору* частіше вживано цей термін) та *напівстиху* можуть додаватися чи відніматися *несамостійні слова* (такі, що не втримують *наголосу*). Наприклад, четвертий *стих* іноді доповнюють початковим "Та й..", відповідно ущільнивши *темпортим* усього першого *напівстиха*. І навпаки, у другому *напівстиху* можна опустити серединне "та й", розтягнувши наступне слово

не" на дві *мори* (два диригентські помахі). Так зберігається *ізохронізм* (однакова кількість *часу* на проспівування *стиків*), який для *пісенної тоніки* є важливішим, ніж *ізотонізм* (однакова кількість *наголосів* у рядку). Що ж до *літературного українського тонічного віршування*, то, незважаючи на закоріненість у власний питомиий ґрунт (див.: "*Фольклорне віршування*") та бурхливе відродження у 20-ті, 60-ті й наступні роки ХХ ст., теоретичне його осмислення ще недостатнє. Так, І. Качуровський вважає, що для росіян *тонічна система* є органічною, не привнесеною ззовні, а щодо органічності її для нас — вагається. Це досить дивно, оскільки, скажімо, ритмічна організація українських *дум* — наскрізь *тонічна*.

М. Гаспаров називає чотири шаблі переходу від *силабо-тонічного* до *суто тонічного* віршування: 1) *силабо-тонічний верс* — обсяг *міжжіттових інтервалів* постійний (у *ямбі* та *хорей* — один *склад*, у 3-складових розмірах — два *склади*); 2) *павзник* — обсяг *міжжіттових інтервалів* коливається в діапазоні двох варіантів (1-2 *склади*); 3) *тактовик* — обсяг *міжжіттових інтервалів* коливається в межах трьох варіантів (1-2-3 *склади*); 4) *акценто-вик* — обсяг *міжжіттових інтервалів* коливається необмежено і на слух не сприймається. Отже, *суто тонічне віршування* починається "за порогом тактовика" і вимірюється вже "не кількістю *стіп* (і, відповідно, *сильних місць, іктів*), а кількістю слів (і, відповідно, *наголосів*: рядки розрізняються **2-наголошені, 3-наголошені, 4-наголошені** і т.д."¹.

Цей досить зручний для арифметичних обрахунків підхід водночас ігнорує індивідуальні особливості творів, надто ж тих, що їх "надиктувала" авторам певна мелодія, а також тих, де, залежно від манери декламування, *емфатичні наголоси*, подібно до *мелодійних акцентів*, переважуватимуть *словесні*. У наведених дослідником двох прикладах "суто тонічних" акцентних *віршів* (саме *віршів*, а не *версіє*) на 32 рядки припадає всього 9, що перебувають "за порогом тактовика" (залежно від інтонації, їх можна нарахувати трохи більше, але все-одно значно менше навіть від половини загальної кількості *рядків*).

Досить спокусливо знайти такий "пори́г", за яким *кількість (складів)* переходить у *якість*. Але стверджувати, що "чисто тонічним" є *віри*, у якого лише 25% *рядків* перейшло за "пори́г", а решта — *тактовики, навізнаки* і навіть *силабо-тонічні анапести*, навряд чи можна. Як же долає вчений поставлений ним самим високий бар'єр? Твердженням, що на слух 1 складовий інтервал од 5-складового відрізнити майже неможливо. Таким чином, облікуються вже не *склади*, а *наголошені слова*, а пори́г із 4-х *ненаголошених складів* нібито зникає. Проте якщо бути до кінця послідовними, то рахувати кількість *ненаголошених складів* таки мусимо, бодай

Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х— 1925-го годов в комментариях. — М., 1993. — С142.

для того, аби не спіткнутись об нібито невидимий "пори́г" і знати, переходить його даний *вере*, чи ні. А вже потім визначати його *суто* *тонічний* розмір за кількістю *наголошених* (самостійних) *слів*.

Прихильники *музичної* та *декламаційної* концепції *тонічного віршування* шукали інших критеріїв його ідентифікації — *графічних* (А.Белій, В.Маяковський — див.: "*Декламаційно-тонічне віршування*"), *тактометричних* (А.Квятковський), *пісенних*. Дослідники *ритміки фольклорної пісні* найдрібнішою одиницею *тонічного* віршування називають *півстих* (О.Потебня, Ц.Нейман, П.Бажанський), або *музикальну стопу* (І.Франко, О.Востоков). Обидва терміни правомірні, оскільки перший більш акцентує на *словесному* компоненті пісні, другий — на *мелодійному*. Знаємо вже й термін з виразною танцювальною семантикою — *коліно* (а також *колон*).

Теоретик і практик *тактовика* І.Сельвінський стверджував, що є сенс говорити про *тактову систему віршування*, де *верси* не скандуються, а диригуються, як у музиці: на 4/4 (ніби квадрат), 3/4 (трикутник), 6/4 і т.д. *Тактовик* у його розумінні вільно вбирає в себе і класичні *розміри слабо-тоніки*, і *павзники*, й *акцентовики* (або ж *суто тонічні розміри*). Це — досить перспективний напрям пошуків, який, на жаль, не має поки що належного розвитку, оскільки вимагає не тільки *філо-логічної*, а й *музичної* освіти.

Зіставляючи різні погляди на природу *тонічної системи віршування*, знаходимо те спільне, що можна віднести до її питомих змістових характеристик: *інтонаційна* розкутість, відсутність фіксованих *іктів*, підпорядкованість *мовній, фразовій, словесній ритмомелодиці* при одночасному *вокальному* видовженні або стисненні слів за рахунок їх *наголошеності, дво- напів- та ненаголошеності*, принципи *ізотонізму* й *ізохронізму* (вони не дотримуються в *речитативному* чи *говірному уснопоетичному віршуванні*).

Саме в наближенні до цих *фольклорних* взірців чи їх *імітації* з'являється в сучасній українській поезії *абсолютна тоніка*, а здебільшого вона поєднується з *тактовиком*, різновидом якого можна вважати і *павзник*.

Понадчотирискладовий поріг *ненаголошеності* має в нашій *просодії* меншу частотність, ніж у російській, тому примітну рису української *тоніки* слід шукати швидше в *розмовних, говірних, речитативних інтонаціях* та зворотах, поєднаних із *аритмічною мелодикою фрази*:

Ото ж воно й почалося з того, Що
одружився дурний Петро — Тільки
до хати привів небогу, Зразу ж
топитись пішов у Дніпро.

Цей початок, як і наступний текст Симоненкової "Казки про Дури-ла", не надається до однозначних підрахунків кількості *ненаголошених*

складів, оскільки, залежно від манери читання, *емфатичних акцентів і павз*, кожен *рядок* може мати неоднакову кількість *наголосів*. Наприклад, четвертий можна прочитувати як із двома *наголосами* (топитись, Дніпрб), так і з чотирма, на кожному самостійному слові (і тоді виходитиме 4-стоповий *дактиль*). І все ж виразно відчувається фольклорно-розмовна *інтонація*, яка не дозволяє читцеві ставити "зайвих" *наголосів*, хоча вони в принципі й можливі. Уривок виразно тяжіє до *тонічної двонаголошеності*.

Схоже — і з "весняним замовлянням" І. Драча "Київ з очима сонця і місяця", що має по 4 сильні *наголоси* (по 2 на кожен *напівверс*). При читанні ненаголошені слова ніби пробігаються в Прискореному темпі, а наголошені склади розтягуються:

Кисве мій, // диво моє з очима со'нця і місяця, Клекіт зелений
твій б'є'т'ся, // райдуга в кожному вікні встає', Зелбм стугонить
кожен клапот', // хмари собі не знаходять місця. ШаОі твій
зеленокрилий // небо навідліг б'є'

У "Промовлянні до Кисва з метою зведення рахунків" В. Небо-
рак, ніби відштовхуючись од шойно наведеного тексту, переходить на
тритактову (переважно) *павзацію* та 5-7- (і більше)-наголошеність:

— Кисве, та динозавр // оброслий нашаруваннями // виділень цивілізації
ти тіло звіра, // що вие у схо'вку // утро'бними рйками нації, ти —
перетятий жовтавою лімфою, — // все' ще висушеш моцї, ти
саркофаг, ти і мумія Кія, // кістяк її рухає плбщі...

Поети твої намагаються // Сло'во знайти, // як сліпці', розглядають
картини, // намагають герб на монє'тах, видобувають промови з
горлянок, // як збнд чи блюво'ту, //

поети твої на пое'тах,
похованих, вбитих, замбвклих, придушених, пущених з вітром //
на знак милосе'рдя,
поети твої // на вокзалах твоїх // здобувають плацкарт у безсмертя.

Що ближче до кінця цього саркастичного "промовляння", то *си-
набо-тонічнішим* воно стає (напевне, писане під амфібрахійний пере-
стук вагонних коліс, подекуди синкопований *змінною анакрузою*: в ос-
танньому уривку — на словах "видобувають" та "здобувають").

Певна річ, наведені приклади аж ніяк не вичерпують
розмаїття сучасних зразків *літературної тоніки*, адже в самій
її природі закладено індивідуальну неповторність *ритмічної*
та *інтонаційної* організації кожного конкретного *тексту*.

Для кращого розуміння цієї та інших *версифікаційних*
систем і *межисистемних форм* є потреба звернутися до *усно-
поетичних джерел*.

Фольклорне віршування

Цей термін уводимо замість досі вживаного — "народне віршування", оскільки останній не має структуротвірної визначеності. Уже на рівні *аксіоматизації* треба було б з'ясувати, чи є *сучасне народне* (в тому числі й писемне) *віршування* "народним", чи є літератори й численні аматори "теж народом" тощо.

Термін *фольклорне віршування* фіксує увагу на *уснопоетичному* віршуванні, яке становить опозицію з *віршуванням літературним*, і це — дві підсистеми у системі *віршування* як такого. Від часів синкретичних ритуальних дійств до нас дійшли тексти, що однаково надаються до розгляду у вимірах усіх основних (нині теоретично опрацьованих) *версифікаційних систем*, ба навіть *межисистемних* — як усередині *поезії*, так і між нею та *прозою*. Причому, це може бути один і той же *текст*, зовні, як видається, вельми нехитрий: А ми просо сіяли, сіяли, Ой, Див, Ладо, сіяли, сіяли.

Звернення до богів дохристиянського пантеону засвідчує, що цій *гаївці*, як мінімум, — понад 1000 років (пізніші варіанти — "дід Ладо"). О.Потебня відносить її аж на початок першого тисячоліття до н.е.

У вимірах **силабіки** це буде *10-складовик* із можливими *цезурами* після кожного коліна: (4 + 3 + 3) 2.

У вимірах **тоніки** — *акцентовик*, де кожен *стих дистиха* має по два сильні *наголоси* (на обох словах "сіяли"), а початкові слабонаголошені слова та кількість *складів* (у даному разі — однакова) можуть і не братися до обліку.

Нарешті, навіть у вимірах пізнішої **силабо-тоніки** *текст* можна прочитувати як 3-стоповий *амфібрахій* (|шш|u-'w|w-'v|u): де перша *стопа* — *трибрахій*, у якому склади або зовсім не наголошені, або, залежно від інтонації мовця, 2-й чи 3-й склади — *напівнаголошені*.

Усі три підходи є правомірними і ще раз підтверджують феномен *плюривалентності*, або ж *багатовимірності віршованої мови*. Вони не перекреслюють, а доповнюють один одного, міряючи *текст гаївки* кожен "на свій аршин". Однак ті "аршини" все ж таки досить поверхові: орієнтуючись на суто візуальне чи декламаційне читання, вони не враховують *синкретичної злитості слова з мелодією і танком-пантомімою*. Образно кажучи, окрім аршина існує ще й *метр*, і то не *віршувальний*, а *музичний* (цим терміном позначають у *музиці* порядок чергування слабких і сильних частин).

Мелодія, від якої ми тимчасово абстрагувалися, вносить істотні корективи і в *наголошеність*, і в *довжину складів гаївки*, в чому вбачаємо

певне зближення ще й з метричною версифікацією. Останнє слово віршорядка втрачає свій звичний наголос і набуває вокального — "сіяли". Крім того, наголошений склад розтягується в часі звучання на дві мори, тобто рівно на стільки, скільки часу треба, щоб вимовити два короткі склади. Так само — й інший наголошений склад — на першому слові "сіяли". Отже, до 10 мор додається ще 2, завдяки чому дістаємо чітке триколіїне (або триколонне, тритактове) членування одного 12-морного стиха:

А ми про-со / сі-і-я-ли, / сі-я-ли-и

Спів супроводжується відповідною пантомімою з притупуванням ("А ми просо витопчем, витопчем" і т.д.). За подібної ситуації з'явилися і грецькі терміни арзис і тезиз (буквально — піднімання та опускання ноги, а переносно — коротка та довга частини віршувальної стопи). Ці терміни вживаються і в силабо-тоніці на позначення, відповідно, наголошеної та ненаголошеної частин стопи; останнім часом їх витісняють дай (лат. *ictus* — удар; хоча позначуване цим терміном сильне місце може іноді й не нести наголосу) та міжжіктовий інтервал.

Схожі внутрішньотактові розтягування складів зустрічаємо і в коломийках (див.: "Тактовик"). Отже, павзник і тактовик засвідчують зворотний процес взаємодії між літературною традицією і фольклорною остільки, оскільки також сягають мелодійного підґрунтя.

Розрізняють три основні типи фольклорного віршування — пісенне (тут зустрінемо всі три принципи версифікації), речитативне (переважно — тоніка і римована проза), говірне (найрізноманітніші римовані тексти).

У говірному віршуванні знайдемо блискучі взірці версифікаційної техніки, особливо у так званому дитячому фольклорі (або ж фольклорі для дітей) — загадках, приказках, забавлянках, лічилках, триндичках, закличках, примовках, скоромовках, прозивалках, звуконаслідуваннях; а також у "дорослих" замовляннях, заклинаннях тощо. Поміж трьома типами фольклорного віршування немає різкої межі, оскільки, наприклад, говірну забавлянку можна водночас і проспівувати:

Був собі Будько,	І капусти шматок,
Мав халабудку,	І штани портяні,
І ставок,	Що дерлися по стіні.
І млинок,	Гарна моя байка чи ні?

Два перші рядки ніби завдають ритм усій забавлянці, два наступні розтягуються в часі виконання за рахунок подовження наголошених складів, передостанній, навпаки, стискається, збегігуючи ізохронізм, а останній стає вже не дво-, а тринаголошеним, погамовуючи, сповільнюючи темпоритм забави і ніби переводячи її в річище діалогу. Речитативне фольклорне віршування зустрічається переважно в думах, уснопоетичних баладах, старинах, голосіннях,

духовних віршах (фольклоризованих) та пародіях на них, у бурлесковому низовому гуморі мандрованих спудеїв, лицедіїв, скоморохів, дяків та ін.

Ой у неділю барзо рано-пораненько
Не сива зозуля закувала —
Сестра брата свого із подвірні своєї
В войско виряджала,
Словами промовляла
І сльозами ридала:
"Ей же, мій брате рідненький,
Голубонько сивенький!
Відкіля тебе виглядати,
І з якої сторонки у гості сподіватись:
Чи з Чорного моря,
Чи з чистого поля,
Чи з славного, із войного люду, войска Запорожжя?"

(дума "Проводи козака до війська")

Однією з форм давнього *тонічного речитативного віршування* є райошник, який хоч і має писемні зразки, однак здебільшого анонімні, що дуже споріднює його з *імперсональним фольклором*. *Метрична* та *ритмічна* організація для райошника не обов'язкова, хоч і не виключається. Рядки в ньому переважно нерівні, з *парним римуванням*, здебільшого *дієслівним*. Ці принципи закладені й у багатьох інших формах *речитативного віршування*. З огляду на це райошник називають ще "фразовиком" або "римованою прозою". В писемній літературі форма райошника застосовувалася, зокрема, в *інтермедіях* (*інтерлюдіях*) — комічних сценах, призначених розважати глядачів у перервах між діями "шкільних драм".

Репліка чорта з анонімної *інтермедії* "Баба, дід і чорт":

Один день, бабко, і ти, діду, милії,
Виджу, же є-сьте веселії і барзо подпилії.
Музики питаєши? Я грач чудзоземски.
І волачай потішний, а жартун вшеленски;
Як загараю — не кождій в танцу весело скачет,
А інший з танечников і ревне заплачет.
Я такий музикант естем: як скоро заграю,
То тим, що танцюют, пекло отвирают.

Пісенне *фольклорне віршування* теж охоплює найрізноманітніші жанри — *гаївки*, *веснянки*, *купальські* та *петрівчані пісні*, *весільні*, *колискові*, *пісні про кохання*, *побутові*, *танцювальні*, *хороводні*, *коломийки*, *шумки*, *колядки*, *щедрівки* (та пародії на них), *русальні*, *жнивварські*, *гребовицькі*, *чумацькі*...

Ось — лише один із фрагментів *весільної пісні* (виконується під час обряду розплітання коси у молодій):

Ой, глянь, дівчино, через калач
Чорними очима та й заплач,
Бо іде твій розмай-коса,
Загуби-краса,
Горіховий цвіте,
Зав'язаний світе.

Звичне для *фольклору парне римування* тут доповнюється внутрішньо-доцезурною римою ("дівчино — очима"), вишуканою *тонічною* та *фонічною* організацією тексту, лексично багатого, емоційно насаженого, що в поєднанні з мелодією є маленьким мистецьким шедевром.

Декламаційно-тонічне віршування

Цей різновид *тонічного віршування* осмислювався в російському літературознавстві як протилежність *пісенно-тонічного* віршування і пов'язувався переважно з особливостями версифікаційного новаторства В.Маяковського. Не применшуючи цього новаторства (особливо у техніці пошуку свіжих, *оказіональних рим*), нині бачимо, що в аспекті *ритміки* це був розвиток та увиразнення (зокрема і за допомогою суто технічної розбивки *версіє* на "східці" — для зручності декламації) фольклорних принципів *тоніки*.

Отже, з сучасного погляду, віршування такого типу не може бути самостійною *версифікаційною системою*, котра "не має жодних спадкових зв'язків із пісенно-тонічними віршами народної поезії" бодай тому, що через сторінку в тому ж підручнику стверджується: "Ритмічне новаторство Маяковського не змінило, проте, основної традиції російського віршування (Введение<...>. — С.388, 390). А ще тому, що, крім *пісенних тонічних віршів*, фольклорна версифікація знає *речитативні* та *говірні*, — в цьому новаторство Маяковського спиралося й на *уснопоетичну* традицію, з якої черпав і його предтеча-фуртурист В.Хлебников.

А загалом вибудовується така ієрархія: *тонічне віршування* як одна з базових (поруч із *силабічним*) *систем*; *уснопоетичне пісенно-тонічне* як одна з *підсистем фольклорного*

віршування — і його літературна пара — *декламаційно-тонічне*, теж як одна з *підсистем літературного тонічного віршування*. Колишня його зорієнтованість на *ораторське* звучання тепер доповнюється *медитативністю*, як-от у Ліни Костенко:

Режими хунти і Преторії Минало все
лишилися народи
А грати що ж
це канва історії
Треба ж на чомусь вишити
обличчя свободи.

Верлібр

Як уже зазначалося, дослівно це означає "вере вільний", а популярно інверсовано — "вільний вірш", причому застосовують термін як до версифікаційного *жанрового різновиду вірша* ("написав верлібр"), так і до *системи віршування* ("пише верлібром").

На відміну від *довільного віршування на силабо-тонічній основі* (поєднання *різномірних метрорядів* одного *метру*), **вільне віршування** як *система* не має ні *метричних*, ні *силабічних*, ні *тонічних* обмежень і постало в новітні часи як заперечення всіх попередніх *канонів*. Ця *опозиційність* із парадоксальною *закономірністю* зводиться в новий канон, хоча з погляду *діахронного* абсолютно новою якістю *віршування верлібр* назвати не можна. Він має оригінальні версифікаційні джерела у *фольклорі* багатьох народів. У нас це могли бути *замовляння*, *голосіння*, інші форми *речитативної неримованої* або *спорадично римованої поезії* з притаманною їй *сугестивною* дією на слухача.

У європейській *писемній літературі* *верлібр* з'являється в середньовічній *літургійній поезії*, згодом його культивують німецькі *передромантики*, бельгієць Е.Верхарн, американський поет В.Вітмен, французькі *символісти*, англієць американського походження Т.С.Еліот, росіяни В.Брюсов, О.Блок, А.Белый та ін.

Витоки *українського писемного верлібру* сягають "Слова о полку Ігоревім", особливий, вільний *ритм* якого ґрунтується на інтонаційно-

синтаксичних повторах (а саме такі *повтори* вважають основною і чи не єдиною більш-менш сталою ознакою *верлібру*). Це і знаменитий плач Ярославни, взорований, напевне, на фольклорні *голосіння*, і звертання буй-тура Всеволода до Ігоря ("Один брат, один світ світлий — ти, Ігорю" і т.д.), і загалом текст *героїчної епопеї*, виконуваної, очевидно, в музичному супроводі.

Деякі Шевченкові твори, в яких розвиваються традиції *думи* та інших *речитативних* форм *фольклорного віршування*, написано *верлібром*, причому раніше від багатьох європейських зразків¹.

Наприкінці XIX ст. Леся Українка переклала кілька *довільних віршів* Гете і Гайне (німецький *верлібр* починався як *довільне силабо-тонічне віршування*), а також написала *неримовані* власні:

Товаришу мій! не здивуйте з лінивого вірша. Рифми, дочки безсонних ночей, покидають мене, Розмір, неначе химерная хвиля, Розбивається раптом об кожную малу перешкоду, Ви даремне шукали б у ньому дев'ятого валу, Могутньої хвилі, що такт одбива течії океану. Думки навіває мені тепер Чорне море — Дике, химерне воно, ні ладу, ні закону не знає... Уважніше перечитавши цей уривок (як і його продовження), помітимо, що, за всієї розкутості, складається він із *довільно комбінованих силабо-тонічних 3-складовиків*. 1-й рядок — 5-стоповий *амфібрахій*; 2-й — 5-стоповий *анapest* (1-ша *стопа* — *амфімакр*); 3-й — 3-стоповий *анapest* із початковою *іпостасою* — *амфімакр*; 4-й і 5-й — 5-стоповий *анapest*; 6-й — 6-стоповий *амфібрахій*; 7-й — 5-стоповий *амфібрахій*; 8-й — 6-стоповий *дактиль* і т.д.

Інакше кажучи, ці "Уривки з листа" (Ялта, 1897) можна розглядати як *довільний трискладовик зі змінною анакрузою*. Отже, навіть морська стихія не змогла ще цілковито вивільнити скуту *силабо-тонічними канонами ритмічну фантазію*. Зрештою, море таки має свій *ритмічний "лад і закон"*. Цикл *верлібрів* написав на початку XX ст. І.Франко, об'єднавши їх спільною назвою "Вольні вірші". І хоч у їх *змісті* проглядав певний скепсис поета щодо такого *модерного версифікаторства*, однак *формою* це був подальший крок відриву од *силабо-тоніки*. Як-от у вірші "Modern":

Вольні!
Мов оси у літню спеку
З гнізда —
Лиш миг — і вже не видно;
Мов стріли з нап'ятого лука,
Мов слово, окрилене гнівом,
Сердиті,
Мов усміх дівчини, принадні,
Мов жало гадюки, отруйні —

Докладніше див.: Сидоренко Г.К. Від класичних нормативів до верлібру. К., 1980. - С 18-34.

Летіть!
"Ся хвиля наша!" —
То ваш девіз.
Хвиля, мов чарка,
Повну, гей, повну!
Вермут!
Гірко, та іскри заскачуть в очах...
На погибель!

Зверніть увагу: всі рядки, що починаються з "Мов...", —3-стоповий *амфібрахій*. Їх шість. Решта — вільні, здебільшого 1-, 2- і 3-слівні, що надає *віршеві* лаконічної "осиної" витонченості, експресії, динаміки. Інші *вірші* цього *циклу* виконані не менш майстерно, причому в їхніх *кінцівках* з'являється *рима*, яка посилює контрастивно-іронічне сприйняття:

Співай мені, Музо!
Обснуй мене мріями-чарами,
Мов срібним павутинням,
Нехай я полину
Рожевою хмаркою понад степами!
Нехай покочуся
Перекотиполем,
Що стежки не знає собі, ні мети!
А ти
Хоч смійся, хоч грійся,
Хоч грайся, хоч кайся,
Хоч сонцем пишайся,
Хоч в п'яті лишайся —
Мені байдуже!
Чи плачеш, чи скачеш,
Чи в'янеш, чи встанеш,
Чи тужиш, чи квилиш,
Чи губи копилиш,
Аби лиш, аби лиш
Без тенденції!

(*"III. До Музи "*).

Подібна іронія — і в другому вірші — "Anima saltans" ("flyuia, що скаче"): "Захлинаюся від дикого плачу - // І скачу //Гупочу, //Фуркочу, //Сміюся, //На одній нозі верчуся, //Принадна, //Ненаглядна, //Зефірова, //Наскрізь змислова, //Д все пороть безсмислицю готова -// Anima saltans".

Обидві римовані кінцівки наближають Франкові "вольні вірші" до *райошників* чи навіть *забавлянок* (принагідно відзначмо чудову *складену риму копилиш* - абшшш), - і це ще одне підтвердження *фольклорної* закоріненості питоми українського *верлібру*, який може бути і *неримованим*, і *спорадично римованим*.

З 10-х років ХХ ст. *верлібром* нерідко "мертвопетлював" М.Семенко:
Мені обридають рими Хочеться спостерігати рухи
слів

Щоб за ними тяглась моя думка
Музика самособойно плелась
Переганяю рух життя

Мені обридли рими
Цілком іншої музики
Веселіш і безглуздіш було
Багнесь також вимовляти щось
Ніхто не чув
Язык утворює вперше
Помовчу трохи щоб знову тягтись
Тягтись знову за чужими слівми
Загубити мозок
Ні
Треба встати постояти на
Одній нозі
Може збагну тоді тайни
І взагалі

(*"Куховарня"*, 1.V.1914).

На перший погляд, ніби підтверджуються іронічні Франкові характеристики *модерного* письма. Однак, попри Семенкову епатажність, тут схоплено проблему напередвизначеності, клішованості *мови*, яка існує до індивіда й існуватиме після нього, зводячи його найсуб'єктивніші відчуття до загальних, відлитої у *слові* формул, *назв, імен, знаків* (у 50-х роках цією проблемою переймався семіолог Р.Барт). На те немає ради, адже *мова* — засіб не тільки *самовираження*, а й *комунікації*, спілкування. Проте бодай постоявши "на//Одній нозі", тобто, змінивши ракурс художнього бачення ("Куховарня" — то, власне, майстерня, творча лабораторія), можна спробувати вивільнитись від диктату *мови*, утворювати вперше. Хай навіть, як вважав Франко, "пороть безсмыслицю". Зате "власну".

Із подібного приводу І.Качуровський досить сердито зазначає, що верлібристи скасували три речі: *риму, ритм і комунікативну функцію мови*. Звичайно, це не зовсім так; то лише в якихось крайніх виявах. Але в них є і свій позитив: ламання канонів та стереотипів, по-перше, ніколи не вдається до кінця, а по-друге, відтінює все найкраще з попередньої традиції, здатне відродитися в нових якостях.

Вважаючи *верлібр* "найреволюційнішою формою", в 20-ті роки його впроваджували В.Еллан, І.Кулик, П.Тичина, М.Йогансен, В.Мисик, В.Поліщук (у теорії і в практиці) та ін. У 30-х ці пошуки було притлумлено й перервано. Відродились вони аж у 60-х. Проте передвісники такого відродження прохоплювались і раніше. Так, у Малишківій "Весняній книзі" (1949) знаходимо поєднання фольклорно-оповідних традицій із технікою *вільного віршування*:

Бабуня-трава, довгокоса й тиха,
Глянула з-під снігу — а в небі сонце.
Глянула вдруге — жайворон в'ється,
Молоточками дзвонить в синю тарілку:
— Еге ж, виходьте, мої травенята,
Березень!
І висипали малі травенята
Рястом, проліском, білим роменом
В луг, на подвір'я, попід ворота.
А чотири травки в глиняний горщик
Вскочили на підвіконня
І заглядають_длату*.

Зі зразками *верлібру* шістдесятників та постшістдесятників ми вже знайомилися. Вони, звичайно, не вичерпують усього розмаїття *версифікаційних* і виражальних пошуків та загалом сучасного українського *вільного віршування*. Сюди треба долучити цікаву і своєрідну творчість поетів так званої Нью-Йоркської групи (Б.Рубчак, Б.Бойчук, Е.Андієвська, В.Вовк, Ю.Тарнавський, Ж.Васильківська, Р.Бабовал та ін.). Старші з них, такі як Б.Рубчак, Віра Вовк (згадаймо її "Дзеркало") починали писати *верлібри* ще в 50-ті, коли молодші, як Р.Бабовал (1950), лише народилися. Ми розглядали один з урбаністично-апокаліптичних *пейзажів* цього бельгійського українця, а ось — традиційніший, хоча з тією ж таки щемною нотою недосяжності найзаповітнішого:

I
поля затихли глухо навкруги —
втопився у припливі жита жайворон
II
і все пройшло так швидко непомітно
час мов перестрибнув у вигідніший вимір
III
все те було як затихало поле
все те було як падав птах
що врешті таємницю лету розгадав
пізнав себе в запаморочливім
прискоренні падіння і збагнув
глибінь своєї спраги волі
в мілкому дзеркалі
згорілого колосся

Жайворонкова "спрага волі" — то, звичайно, *антропоморфізований образ*. І досі людина у дзеркалі природи видивляє себе, розгадує загадку буття, своєї минулості, невблаганного часоплину, існування інших світів і вимірів.

* *Евфонічніше було б "у хату"*.

людина ввіткнута
в роботу
наче голка
туди-сюди
туди-сюди
шиють і шиють
нею
великий мішок
для світу
(Раїса Ліша)

вухом до землі чути глибину
безкінечний шерхіт сухих зірок
осінь
довго шукати смутку
добутого з дня колодязя
чорна вода
осипається попелом
слова
імена Бога
порожні маківки
(Галина Гармаш)

виходиш з мене, як з лісу
ми боремось —
як людина і спрага
як два крила
як земля і лоно вагітної
ти надто хвора, щоб дати мені спокій
ти надто сильна, щоб не бути хворою
ти стоїш супроти —
як тіло води, що рве греблю.
Давай знесилимось, жінко!
Я лежу з ротом померлої риби
З мого ока котиться сонце
Мою плоть, мов піски, долає мураха

(Оксана Яковина, "Народження Афродіти")

Три наведені підряд вірші належать трьом сучасним вітчизняним шторкам досить відомій уже в нас і в діаспорі поетесі (перший), менш відомій, проте вже й не дебютантці (другий), першокурсниці філфаку і на час написання). Навряд чи тут лишилося щось від "перетенсіональної кокетерії", яку вчував І.Франко у "душі, що скаче" та *модерному* письмі початку століття. Жіноча душа відомими тільки їй біострумами вслухається в пульсування Всесвіту і Землі, з якою відчуває кривий і одвічний зв'язок. Лірична героїня Оксани Яковини своїм розумовим і духовним еством ще намагається чинити опір біологічному, яке кидається їй аж хворобливим, оскільки змушує впокороватися "мурасі". І героїня іншого вірша Галини Гармаш відчуває "в кожній сурмі//порожнє шздо". Лаконізм цих рядків змушує нас відшукувати опущені асоціативні зв'язки: напевне, йдеться про апокаліптичні сурми архангелів.

У цих віршах немає вже й тіні *силабо-тоніки*, є лише *ч і тон аційно-синтаксичні повтори* та характерна *синтагматична павзація*. Але, виявляється, і ця ознака не завжди доконечна для *верлібру*. Деякі автори руйнують і її, перериваючи фразу незвичною розбивкою на *тексторядки*, що надає таким несподіваним розривам додаткової семантики:

Я пробудився, темна
зігнута постать
зникла за обрієм, і
тоді я відчув, як сві-
танок просвічував
крізь діру у моїх
грудях.

(Ю.Тарнавський, "Злодій")

Такі звичні для *прозового* тексту *переноси* тут вивільняють корене-
ву й префіксальну енергію *слів*, допомагають надати зображеному ірре-
альності, фантазмагоричності, ефекту переходу від химерного сну до
не менш химерного пробудження. Ще один *верлібр* (у значенні "вірш")
цього ж автора:

ЧІКАГО ОТЕР

Неділя пополудні, я на літаку, чекаю
щоб вилетіти з Чікаго
ОТер
мій мозок повний думок про
Френка О'Геру та
запаху авіаційного
пального, хотів би я
зустрітися з моєю дівчиною, коли приїду, вона
приймає якогось маловідомого
ученого у себе
сьогодні, літак
торкнеться землі, як чоловік свого
зраненого серця
пальцями, я сяду в
авто, холодне, як погляди
прохожих, чи подзвоню
їй, чи наше кохання
триватиме вічно,
ліворуч, за
порожнім сидінням,
вагітна
жінка тримає свій напухлий
живіт м'якими
білими прив'язаними ременями
своїх рук, хоронячи
життя, хто охоронить
моє?

Тут, навпаки, все надзвичайно буденно, приземлено (таж і літак ще не злетів), іде така собі констатація *потому свідомості* чи, радше, лінивої "напівсвідомості", коли одна думка чіпляється за іншу без особливих мотиваций та логічних переходів. Це й покликає передати не завжди логічна розбивка на *тексторядки*, що не скрізь припадає на мовні *павзи*: у *внутрішньому*, не контрольованому комунікативними нормами *монологі* незрідка саме так і буває.

Спробуйте перечитати цей *текст* уголос, — і ви мимоволі розставите *логічні* та *емфатичні павзи*, що не збігатимуться з *тексторядками*. Ефект внутрішнього мовлення виникає лише при читанні очима, коли важливішим стає не озвучення думки, а спостереження за її перебігом. Тим часом, на перший погляд, може видатися, що автор просто хитрує, маскуючи неглибокий "зміст" твору дешевеньким формальним трюком. І, між іншим, не все в тому першому погляді чи враженні буде помилковим. Ну раз, удруге, втретє спрацює "фокус", примусивши читача (в кращому випадку) перечитати, передумати *текст*, здивуватися, що принципи й він би так міг... Від частого застосування (а охочих так писати дедалі більше) засіб стає звичним. До того ж, часом він і справді лише вуалює щось подібне до найдавніших *імпровізацій з приводу* (що бачу, про те й співаю). З тією різницею, що так ще простіше: не потрібен навіть *ритм*.

І. Качуровський не без іронії зазначає, що за *ритм вільних віршів* у крайніх виявах "має правити те, що здається ритмом самому авторові" (*Метрика*. — С.97). Але це сказано з позицій *канону*. Простеживши пунктирно еволюцію *верлібра* від *ритмізованого* і *римованого* до *аритмічного*, *неримованого*, для якого необов'язковими стають навіть *варіації певних інтонаційно-синтаксичних повторів*, переконуємося, що він дедалі більше виправдує свою назву. "Вере", пам'ятаємо, від "вертати". Де авторові заманулося, там він і повернувся. Від традиційної *поезії* це відрізняється нехтуванням її *канонів*, од *прози* — "непрозовим" записом. Хоча й останнє — теж не догма.

Верлібр "Поезії" в збірці І. Драча "Балади буднів" (1967) набрано від поля до поля, а в двотомнику 1986 р. — з поділом на *віршорядки*, від чого він програв, оскільки поетичність "прозового" запису відчувається сильніше. Це стосується й *притчевого* "прозопоетичного" запису "Цвіркун і море". Втім, порівняйте варіанти і зробіть власні висновки.

Роман Садловський (третій із ЛуГоСаду) намагається теоретично обґрунтувати свою манеру письма: "Поезії в прозі — досить популярний вид літературної творчості, а от прози в поезії — ще не зовсім популярний вид, бо досі не культивованій. Слід лише зазначити, що ці два види практично ідентичні, просто винайдено більш-менш свіжу назву" (*Зустрічі*. — 1984. — №8. — С.96). Ось одна із "проз у поезії" цього автора:

"Два вікна напроти гаснуть пізно вночі. Хоч я ніколи не бачив, коли вони гаснуть, бо до того часу, перебираючи багато здогадок і фантазій про людей, що живуть за цими вікнами, втомлений засинаю.

Так було довго. Народилась така магічна залежність між мною і цими вікнами. Довго я не міг заснути — від безсилля перед своїм же сном, який пручався і не приходив; вигадав цю залежність і повірив у неї. Та одного ранку до будинку напроти підійшли люди — екскурсія, жіночка-гід вказувала на вікна на третьому поверсі: "Вони гаснуть пізно вночі". Після цього шез страх перед магічною залежністю, але й шезла будь-яка цікавість до вікон напроти, які далі світилися цілу ніч".

Це навіть не "проза в поезії"... Деякі науковці на позначення виду письма на помежів'ї *прози і поезії* (починаючи з Біблії) вживають термін *верса*. Але тут — просто *проза*.

Наведені досі *тексти* так чи інак надаються до витлумачення в *літературознавчих* категоріях. Проте у прагненні абсолютної свободи від усіляких норм і обмежень *верлібр* іноді переходить межі не лише сприйняття його з позицій "здорового глузду" (для *поезії* це — норма), а й узагалі будь-якого сприйняття, і насамперед *естетичного*.

У *медицині* є поняття *рефреймінгу*: створення такого мовного контексту, що під його впливом у людини руйнуються певні стереотипи, втрачається автоматичний контроль раціональних факторів, набутих досвідом, і включається сфера несвідомого. Тоді за допомогою *вербальної* (словесної) *магії* та психотерапевтичного втручання можна досягти потрібного лікувального ефекту. А можна й навпаки, наврочити. Реальність і дієвість магічних процедур для архаїчної свідомості переконливо доведена в працях Дж.Фрезера, Л.Леві-Брюля, К.Леві-Строса, В.Тернера, К.Кастанеди та ін. Сучасна ж *вербальна магія* незрідка співіснує з намаганнями будь-що самоутвердитися, мати зиск, бодай і ціною маніпуляцій з колективним несвідомим.

Щось подібне іноді виконують і *версифікаційні* "наслання": слова ставляться в такі віддалені зв'язки між собою, що прірви неможливо заповнити за допомогою найбуйніших співтворчих *асоціацій реципієнта*. Парадокс: такі магічні абракадабри постають здебільшого не *еруптивно-підсвідомо*, а якраз навпаки — досить ретельно конструюються¹.

Якщо ліричному героєві М.Семенка праглося постояти "на//Одній нозі", аби збагнути тайни, "і взагалі", то верлібристи кінця століття в пошуках нових ракурсів і візій незрідка

¹ Див.: Горски А.Н. *Вербальная магия (мифы и реальность постмодернистской критики)* //Новый круг. — 1992. — №1. — С.89-100.

пропонують і своїм героям, і читачам положення догори ногами. Воно, звичайно, цікаво і навіть корисно, та все ж не поголовно і не надовго: настає перенасичення, втома форми, прагнеться "нормальної" позиції (і поезії), маятник *версифікаційних* шукань коливається в бік *нормативних* (і, як ми переконалися, надзвичайно поліваріантних) *систем віршування*. І це, очевидно, теж нормальний процес, оскільки досягнення абсолютної, необмеженої волі було б рівноцінне самогубству *вільного віршування як системи*. Тож сподіваючись на його інстинкт самозбереження, переходимо до традиційнішої теми.

Строфіка

Це розділ *поетики* та *віршознавства*, що вивчає закони поєднання *віршорядків у строфи*, їх будову, історію виникнення й розвитку, класифікацію. У вужчому значенні цей термін означає *будову строф* поетичних творів (напр., *строфіка* поеми В.Мисика "Гетьманівна") чи їх різноманітність у доробку певного *автора*, літературного *угруповання* тощо.

У давньогрецькому театрі **строфою** називали пісню хору на сцені, що супроводила його пересування справа наліво. Буквальне ж значення слова *отрофгі* — *поворот, зміна*, що збігається зі значенням *vers*. А попередня назва теперішньої *строфи* — *система*. Потім її витіснила театральна, пісенна. Не дивно, що в побутовому вжитку *строфу* називають ще *куплетом* (франц. couplet від couplet — *з'єднувати попарно*). У XVII — XVIII ст. *строфа* в нас називалася латинським терміном *reversio*.

І.Качуровський називає *п'ять ознак строфи*: *клавзула, рима, розмір, синтаксична завершеність мовного періоду, літературний канон*. Чотири перші можуть виступати як самостійно, так і, здебільшого, в поєднаннях з іншими; п'ята (*канон*) зумовлена традицією віршування.

В античній поезії *строфа*, зворотня *антистрофа* та наступний приспів (*епод*) мали ще таку ознаку, як *повторюваність*. Згодом постали *вірші*, де різні *строфи*, які вже канонізувалися, поєднувано між собою. З'явилися і *вірші*, що склалися лише з однієї строфи: *повторюваність* стала не-

обов'язковою. Крім того, античні *строфи* організовувалися впорядкованим чергуванням *рядків* різного *метру* {алкеєва *строфа*, *сапфінна строфа*), а новоєвропейські — впорядкованим чергуванням *рядків* з різними *клавзулами* та *римами*. *Синтаксична завершеність* теж не є нині обов'язковою ознакою *строфи*, оскільки існує явище *ритмічного* та *синтаксичного перенесення* як у рамках *строфи*, так і межі *строфами* (enjambement, який ми розглянули раніше). І все ж така завершеність домінує; при цьому початкова частина *строфи* набуває *інтонаційного підвищення* {антикаденція}, а *кінцівка* — *зниження інтонації* {каденція}. *Кінцівка* також часто тяжіє до *полегшення ритму*: *неповнонаголошені рядки*, *вкорочений останній верс*, *односкладова клавзула*.

Отже, один або група *віршорядків*, об'єднаних переліченими ознаками (всіма разом або кожною зокрема), називається *строфою*. *Обсяг строф* коливається в основному від 1 до 16 *рядків*. У багатьох випадках це диктує їх назви. Раніше ми вже оперували деякими з них, тепер розглянемо в порядку зростання обсягу.

Прості строфи

Моностих поєднує у собі поняття *строфи* і *стиха* {*верса*, *версета*, *віршорядка*, *метроряду*). Чимало науковців не включають його до переліку *строф*, а починають із *дистиха*. Інші, зокрема автор спеціальної монографії, присвяченої *моностиху*, В.Марков, а також І.Качуровський, розглядають його як найпростіший вид *строфи*.

І.Качуровський виділяє два типи *моностиха*:

"1) або це фрагмент більшого твору — фрагмент, який має достатню незалежність і закінченість, щоб вважатись окремим твором (тільки чому *твором*? Адже *строфою*! — А.Т.);

2) або це твір, що й був написаний у формі лише одного *вірша*" {*Строфіка*. — К., - 1994. — С.46). Під *віршем* автор в усіх випадках має на увазі *верс*, але в даному разі збігаються *вірш* (твір), *верс* (рядок) і *строфа*.

Другий тип *моностиха* часто зустрічається в античній поезії. Ось один з них у перекладі В.Брюсова:

Рим золотої, обитель богів меж градами первій!

(Авзоні) А

це — відомий брюсовський:

О, закрой свои бледные ноги.

Не знайшовши інших прикладів, І. Качуровський наводить ще два, які він вважає *фольклорними*: "Сідай, я поводжусь чемно" (жартівливо-еротичний) та "Як нас міняє життя" (філософсько-медитаційний). Але це не зовсім фольклорна *поетика*. Тим часом українські *прислів'я, приказки, загадки, примовки* і таке інше чи не в переважній своїй більшості — *моностихи* (із внутрішніми римами, або без них): "Життя собаче, зате слава козача", "Утішеніє, коли в кишени є", "Половина світу скаче, половина плаче", "Біда вимучить, біда й виучить", "Кругом чуже, а в середині не наше", "Гіркий світ, а треба жити", "Не вечерявши легше, а повечерявши краще", "Хто везе, того й поганяють", "Хто має викрути, не піде в некрути", "Скільки світа — стільки дива", "До булави треба голови", "Коваль клепле, доки тепле", "Знайшов — не скач, згубив — не плач", "Як топишся, то й за бритву вхопиш ся", "Орел не ловить мух", "На похиле дерево й кози скачуть", "Рожа і в терну гожа", "Велика диковина, що свиня не кована!", "На язичі медок, а на думці льодок", "На того вина, кого дома нема", "За моє жито ще мене й бито", "Язиком вихати - не ціпом махати", "Де Крим, де Рим, а де попова груша", "Сердите не буває сите", "Іде роззява: прямо голоблею в рот", "Стоїть дуб повен круп" (маківка), "Сімсот соколят на одній подушці сплять" (соняшник), "Само голе, а сорочка за пазухою" (свічка)...

Це — лиш мізерна децима незлічених скарбів, на тлі яких бліднуть не лише "бледные ноги", а й інші *літературні моностихи*. Змагатися з фольклором майже неможливо, та все ж час від часу постає потреба в новітніх *афоризмах*.

Чимало лаконічних віршів-"інкрустацій" у Ліни Костенко. Є серед них і *моностихи*: "Історія сміється сардонічно", "Україна — не ядерна. Україна — роз'ятрена", "Ми — сталкери на власній Батьківщині", "Таке століття — навіть зрячі йдуть наосліп", "В мені щодня вбивають Україну".

Афористичність зближує і в "раках літеральних", особливо тих, що належать до другого типу *моностиха*, тобто існують як окремі *твори*, не зчеплені в *паліндромони*: "Жарт — суму страж" (А.Мойсієнко); "Ісус — усі!", "На ринок — ікони ран", "Паліндром — і ні морд, ні лап" (./ов); "Видихи див" (М.Мірошніченко).

І. Качуровський вважає, що до *моностихів* можна відносити й "крилаті вирази" літературного походження, вирвані з *контексту творів* і вживані у вигляді *гасел, афоризмів* ("Дух, що тіло рве до бою" І.Франка, фрази з "Горя от ума" О.Грибоедова та ін.). Із цим можна погодитися тільки наполовину. Справді, коли певні однорядкові цитати використовуються як *епіграфи, заклики, написи* на транспарантах, афішах, рекламах тощо, — вони виконують функції *моностихів*. Та все ж, на відміну од *фольклорних афоризмів*, які відсепарувались од попередніх текстів, *літературні* зберігають зв'язок із авторськими пер-

шоджерелами, де вони виступають складниками більших структур.

Натомість можна навести інші приклади *першого типу моностиха* (фрагмент більшого твору, що є самостійною строфою).

Поети, не катуйте читача!

То непростенно — гріх багатослів'я.

Коротко — як діагноз.

І хоч трошки надії.

(Ліна Костенко)

За допомогою більших, ніж звичайно, інтервалів між рядками, авторка підкреслює, що цей вірш складається із чотирьох *строф-моностихів*. Кожна з них звучить як самостійний афоризм, але разом це — частини більшого цілого. Незрідка *моностихи* сусідять з іншими *строфами*. Так, уже цитований вірш про Тиглатпаласара закінчується двома *моностямими*, а починається двома *дистихами* (див. с 220).

Дистих — *строфа* із двох рядків. Це найдавніша форма світової поезії (не лише усної, як *моностих*, а й писемної).

Фольклорні *моностихи* із внутрішньою римою та *цезурою* легко трансформуються в *дистихи*: "Роби, небоже, // то й Бог pomoже". Збирачі *уснопоетичної творчості* часто записували її без розбивки на рядки. Тому, наприклад, оцю загадку про косу можна подати і як *моно-*, і як *дистих*, і як *катрен*: "Ходить пані/по майдані, // куди гляне —/трава в'яне". З найбільшою впевненістю в таких випадках можна стверджувати, що перед нами - саме *дистих*, коли, окрім *внутрішньої рими*, текст виразно поділяється на два змістові періоди, що є членами *образного паралелізму*: "Бас гуде, скрипка грає, // Іван мовчить, а все знає".

Із *райошником* та зразками різних розмірів книжної *силабіки*, писаної *дистихами*, ми вже знайомилися ("столп" І.Величковського та ін.). Сучасний *дистих* може бути найрізноманітнішим у *метричних* вимірах та їх *ритмічних варіаціях*, самостійним твором і фрагментом більших структур в усіх розглянутих *системах версифікації*. *Верлібровий дистих* іноді сягає своїх біблійних джерел:

в довгій лляній сорочці
був я між ними

одного разу буря
втопила наш човен

чого боїтесь маловіри
проказав учитель
бурю зродив ваш сумнів

топить вас в морі сумнівів

чому б не відповісти
вчителю

коли б не сумнів хто
увірує в тебе

(/Калинець)

Трирядкова строфа — терцет (італ. *terzetto* від лат. *tertius* — *третій*). Була відома в давньогрецькій *ліриці*, поширена в романському *фольклорі*. Певна річ, і наша *уснопоетична творчість* іноді вимагає саме трирядкового запису: "Прийшли татари, // Людей забрали, // А хата вікном утекла" (рибалки, риба, вода, невід). М.Гаспаров вважає, що *терцет* може мати три різновиди: 1) усі три *рядки* на одну риму; 2) два *рядки* римуються, 3-й *холостий* (без *рими*)... 3) два *рядки* римуються, третій має *риму* в суміжній строфі (див.: ЛЭС. — С.439). Сюди треба додати і 4-й — *неримований терцет*. Варіанти цих різновидів у різних *системах вішування* значно розширюють картину. Так, серед *неримованих* можна розрізнити: а) *силабічні*, б) *тонічні*, в) *силабо-тонічні*, г) *верліброві терцети*. Останній з них, по суті, — окремий різновид.

Спосіб римування наведеної *загадки* ілюструє 2-й *різновид терцета*. Так написано й три вірші-варіації Т.Шевченка, що їх об'єднують спільною назвою "Молитва" (від "Царям, всесвітнім шинкарям..." до "Злонаčinaющих спина..."). Перечитайте їх і зверніть увагу, що *холостий рядок* (його ще називають "сиротою") не закріплений тут на постійному місці. **3-й різновид:**

Вчора справили весілля
А сьогодні на похмілля
Ми справляєм перезву.

А дитина прибігає:
"Люди, хатонька палає,
Рік чи два!"

Що там буде — не питаю, А
сьогодні погуляю, Поживу

А музики! чики, чики,
Тупу, тупу, черевики,
Перезва!

Клим бряжчить в тарілку мідну,
Гриць циганам матір рідну
Продає.

І Європа лупить очі: "І
відкіль ці поторочі Тут
взялись?"

Той схопив за полу тата,
І до рук старого ката
Відає.

Викидають різні штуки,
показались з розпуки,
Запились.

(Олександр Олесь).

1-й різновид *терцета* зустрічається в нашій поезії дуже рідко. Можливо, тому, що трійсте римування створює певну *клавзульну* та *фонічну* монотонність:

"Ні, царю, — мовив той, — свій стан я добре знаю,
Пільги¹ не надіюсь і втеки не бажаю,
А ось на колесо уважно поглядаю.

Як правильно воно змайстроване! Дивись!
Кождиська часть його, що на вершку колись
Була, незмінно йде за нашим рухом вниз".

"Та се звичайна річ, не першина мені", —
Сезостріс відповів. "А нам же хіба ні? Тепер
ось ми вниз, а ти на вершині".

Ще раз на колесо уважно глянув цар, і
був йому немов якийсь від Бога дар:
Царів-рабів звільнив, взяв у свої палати,

А в віз свій повелів лиш мулів запрягати.

(І. Франко, "Притча про колесо")

Останній рядок цієї *притчі* — *моностих*, який ніби замикає *терцети*.

Верлібровий терцет (різновид 4 г) може існувати як самостійно {канонізованим його зразком, напевне, варто вважати японське *гоку* чи *гайку*), так і в поєднанні з іншими *строфами*. Дід Давид змотав річку ниткою в клубок і в човен поклав.

Скосив траву, зігнав корів,
зібрав голови озимини і в
човен поклав.

Дід Давид заховав човна, блакитного
човна заховав на горище.
(В.Голобородько).

Чотирирядкова строфа — катрен (франц. quatrain від quatre — *чотири*). Може існувати як самостійно, так і в межах більшого цілого (це стосується і всіх інших *строф*). Кількість різновидів, порівняно з *терцетом*, зростає: 1) катрен з *моноримом*; 2) три *рядки* римуються, один — *холостий* (або "сирота"), тут можливі 4 варіанти їх розташування; 3) два *рядки* римуються, а два *холості* (6 варіантів); 4) попарне римування трьох видів (*суміжне*, *охопне*, *перехресне*); 5) не-

римований катрен; б) теоретично, за аналогією з *терцинами*, можливе утворення "катрин", коли три *рядки* поєднуються *моноримою*, а *холості* мають пари в сусідніх *строфах*. Варіативність *катрена* примножується залежно від *системи віршування*, *метру*, *розміру*, видів *клавзули* і *рими* та їх найрізноманітніших комбінацій.

Як і *дистих*, *катрен* належить до найдавніших і досі найпоширеніших *строф*. Тому добір названих різновидів залишається для самостійної роботи та семінарських занять. За зразок може правити "Строфіка" І. Качуровського, де подано 30 різновидів тільки *римованого катрена* (окрім способу *римування*, враховано і *клавзульні види рими*). Викликає лише незгоду неприйняття науковцем *нерівноскладових* та *різнонаголошених рим*. Їх визнання, на думку автора, зменшує кількість *різновидів катрена* до п'ятьох (перші п'ять у нашому переліку). А проте можна розглядати випадки з *нерівноскладовими* та *ранонаголошеними римами* в інших, неklasичних вимірах, що не перекреслюють, а доповнюють 30 класичних варіантів.

П'ятирядник іноді називають ще **пентиною**. Ця *строфа* нині поширена значно менше, ніж *дистих* і *катрен*, тоді як за часів Бароко успішно з ними конкурувала, особливо в *нерівнострофічних віршах*. Часто її використовували і в акростихах, де перші літери кожної *строфи*, прочитані по вертикалі, складали ім'я автора:

А хто на світі без долі вродиться,
Тому світ марне, як коло точиться.
Літа марне плінуть, як бистрії ріки,
Часи молодії, як з дощу потоки. Все
то марне минет.

Перші літери першого *рядка* кожної *строфи* (їх у даному разі — 18) складають ім'я автора — "Александр Падалскі". У цьому варіанті *пентини* (з одним "сиротою") не римується п'ятий *рядок*.

Можливі ще 4 варіанти розташування *неримованого рядка*. Порівняно з *катреном* зростає і кількість можливих "сиріт" (два і три *рядки*) та їх комбінацій з *римованими рядками*, а також утворення різних видів *пентин*, взаємопов'язаних *псевдосиротами*. Варіюється і *монорима*: може бути *хореїчною*, *ямбічною*, *дактилічною* і *гіпердактилічною* з різними комбінаціями розміщення. А в *неримованій пентині* варіюються *клавзули* та інші чинники (*система віршування*, *метр*, *розмір*, *передцезурні закінчення*, *анакрузи* тощо). Отже, зі збільшенням кількості *рядків* у *строфах* алгебраїчно прогресує число можливих *варіацій*.

У 2-римових *пентинах* можливі такі поєднання співзвуч:

1) АВАВА, 2) АВААВ, 3) АВВАВ, 4) ААВВА, 5) АВВВА,

б) АВВАА, 7) АААВВ, 8) ААВВВ. Для кожного *рядка* кожного з цих варіантів можливі 4 *клавзульні* видозміни. Найчастіше зустрічається другий варіант *римування*, що тяжіє до канонізації. Буває, що в межах більшої структури варіюється одразу кілька поєднань співзвуч.

П'ята частина *поеми* П.Воронька "На залізнім шляху" складається з восьми *пентин*, заримованих, відповідно, 1-м, 2-м, 3-м, 1-м, 1-м, 4-м, 3-м і 5-м способами. Ось, вибірково, — *строфи*, де *спосіб римування* не повторюється:

Я вчився будувать шляхи,
Тесав каміння, деревину, І
за чиїсь жажні гріхи Тепер
панахаю Україну Там, де
мости і де шляхи.

Мені з дитинства, як зірки,
Були шибки нічних вагонів.
Тепер я всі оті шибки
Трощу тротилом на шматки
В імлі поліських перегонів.

І навіть радісно мені,
Коли на станції Олевська
Фугасна сила велетенська
Мішає сотні тонн броні
З вокзальним затишком Олевська.

Та я й до нього підійду
По павутинному льоду,
Під хвіст поставлю шашку толу,
І він кістками впаде додолу
Уже на задньому ходу.

Затихне вибух.
Зникне враз
Скажене щастя.
Деся при шпалі
Чи коло вирваної палі
Впаду, бо душу стиснуть жалі
За весь безумством щедрій час.

Остання *строфа* — теж *пентина*, два перші *верси* якої переполовинено і подано окремими *рядками-колонами*. Вибір *п'ятирядника* для цієї частини *поеми*, напевне, зумовлений і бажанням за допомогою суто *формальних* засобів підкреслити алогічність і "асиметричність" певних періодів історії, коли поступ мусить давати "задній хід". Цій меті підпорядковане й "пробуксовування" на *тавтологічній рими* (шлахн. Олевська).

Кількість можливих варіацій шестирядника або секстета *теоретично* ще більше зростає. Однак на *практиці* рідко зустрічаються *строфи* з *моноримою* та *неримовані*. Найбільш відомі такі варіанти *римування*: ААВССВ, АВАВСС, АВАВАВ, АВАВВА, АВСАВС, ААВВСС. Другий і третій з цих варіантів, за певних додаткових вимог щодо *розміру* та *клавзул*, стають *канонізованими строфами* — *секстиною* і *сициліаною* (про них — далі). Останній варіант, за відсутності *межистрофних інтервалів*, можна сприймати як низку *дистихів*. З них, а власне, — з потреби вийти за їх межі в пошуках більшого *змістового* та *синтаксичного* цілого, цей варіант і починався.

Так написано, зокрема, горезвісний вірш Т.Прокоповича "Запо-
рожець каючийся":

Что мні ділять, я не знаю,
А безвісно пропадаю:
Забріюл в лісі непроходні,
В страни гладні і безводні;
Атамани і гетьмани, Попал
я в ваші обмани.

Далі йдуть ще дві строфи, відділені одна від одної інтервалами та
новими змістовими поворотами.

Перший із названих *варіантів римування* знаходимо в І.Франка:

І ти прощай! Твого ім'я Не
вимовлю ніколи я, В лице
твое не гляну! Бодай не
знала ти повік, Куди се я
від тебе втік, Чим гою
серця рану.

Другий та ряд інших — у Г.Чупринки (див. його вірші "І гріхов-
на, і свята", "Осіньна мелодія", "Струни", "Творчі сльози", "Бенкет",
"Найвища сила", "Memento", "Новорічний подарунок", "Без поворо-
ту", "Перші втрати", "Золотий дощ", "В чорних горах", "Осіньний сум",
"Привид", "Фея", "Дроворуб", "До і після свят", "Inter arma", "По-
рожняк", "Благословіння", "В ніч безсонну", "Ти не чув?.." та ін.). Як
видно з цього неповного переліку, *секстет* — дна з улюблених строф
поета. Поряд із *катреном*, *пенттиною* і більшими *строфами*. Тож варто
розглянути під кутом зору *строфіки* його збірку "Поезії" (1991) на семі-
нарських заняттях.

Семирядник або **септина** зустрічається також не дуже час-
то, хоч теоретично багатша від попередніх *строф*.

Знаходимо її в П.Куліша, Лесі Українки ("Settina" з циклу "Сім
струн"), І.Франка, М.Рильського, Л.Мосендза, Б.-І.Антонича (див. вірш
"Дружня гутірка", де є, зокрема, і *септина*) та ін. М.Кропивницький
додав до пісні "Удовиця" такий коментар: "Невідомого автора, мною
перероблена і на музику положена". *Форма септини* тут вельми вдало
передає грайливий *зміст*, переліково-монотонну інтонацію:

Удовицю я любив,
Подарунки їй носив: Носив
сало, носив свічки, Носив
м'ясо, носив стрічки, Носив
гречку, черевички, Носив
просо, носив мак, — Ось
воно як!

Носив жито і пшеницю,
Кукурудзу, сочевицю,
Поросята і качата, І
курчата, і гусята, Носив-
таки й грошенята За
чортові бровенята, — Он
бува як!

Зовсім інші, урочисто-піднесені тони — у "Віщих дзвонах" Г.Чу-
принки:

В небі, в зоряній безодні
Тонуть дзвони великодні,
Тонуть, тонуть, ніби сон,
Б'ються, дзвонять тон у тон;
З ними дума в небо лине, З
ними никне, з ними гине
Тьма заслон.

Гаснуть зорі. Знову світло.
Все радіє, все розквітло.
Зникла сила перепон. Вся
земля — святий амвон!
Сяйвом душі всі облиті, І
немає їм на світі
Заборон.

Цей автор подає й інші варіанти *римування* (див.: "Боротьба. П", "Наші теми", "Вільні хвили", "Рідне поле"...).

Низку шедеврів молодого П.Тичини писано оригінальними *септинами* ("Арфами, арфами...", "Цвіт в моєму серці", "Квітчастий луг і дощик золотий..."). Перечитайте їх, а також зверніть увагу на *пентини*, *секстети*, інші строфічні побудови поета, зокрема продиктовані власною *строфотворчістю*, на *способи римування* в них, ритмічні *варіації*; порівняйте їх із *варіаціями* Г.Чупринки, знайдіть спільне та відмінне.

Простий **восьмирядник**, за аналогією з канонізованою *октавою* (і водночас на відміну од неї) назвемо *октаверсом*. Кількість його можливих різновидів ще більше зростає: *неримований* 1-, 2-, 3- і 4-римові в їх найрізноманітніших поєднаннях і *варіаціях* (*клавзульних* та інших). Деякі найпростіші *октаверси* можна розглядати як результат об'єднання двох *катренів* на синтаксичній основі. Це виразно видно, коли з метою економії місця подаємо строфу двома колонками:

Помежи нами море синє	Над ним, як мева, жаль літає І біла
Шумить бездонне, По нім, як	туга — І біла туга — Не буде друга!
лодка, думка лине І в хвилях	(Б.Лепкий, "Помежи нами").
тоне;	

Буває і навпаки:

восьмирядник розглядають як наслідок переполовинювання довгих *метрорядів* у *катрені*.

І.Качуровський ілюструє це прикладом із Б.Олександрів:а:

Тьмяно вечір погас...
На столі моїм книги і квіти.
Знову музика лун
У просторах ридає в журбі.
Може, в буряний час
ти могла б мені душу зігріти,
До загублених рун
Показати шляхи голубі?

Якщо з таким трактуванням наведеного прикладу й погоджуватися, то лише застерігши, що в тому *увялому катрені* перехресно римувались не тільки закінчення, а й середини "*довгих*" *рядків*. Та все ж таки маємо

справу не з чотирма, а з вісьмома *рядками*, заримованими за схемою *abceabce*. Така віддаленість співзвуч (через 3 *рядки*) може іноді призводити до їх незаваження. Тим-то І. Качуровський, навівши схожий приклад з Л. Далекої, супроводжує його коментарем: "Так виглядає восьмивіршова строфа з римуванням віршів (*рядків*. — А.Т.) через один (*Строфіка*. — С.9).- Перечитайте наведений дослідником приклад і завважте, через скільки *рядків* тут з'являється *рима*:

Вітер хмари розскуб,	<i>a</i>
розкидає дрібнесеньким клоччям.	<i>b</i>
Піднімається день	<i>c</i>
Із імлі мерехтінь.	<i>e</i>
Буде спека до згуб	<i>a</i>
і тяжкий буде день цей робочий —	<i>b</i>
не приляже ніде	<i>c</i>
відпочинкова тінь.	<i>e</i>

Знайдіть самостійно інші *варіанти римування* в *октаверсах*, відрізняючи при цьому *прості восьмирядники* від *канонізованих* (про них - на с 406-407).

Дев'ятирядник може зватися **нонаверсом** (є канонізована *нона*). Таких строф "серед тисяч і тисяч поезій знайшов я усього стільки, що їх можна порахувати по пальцях якщо не одної, то обох рук... Чим більші можливості, — тим менше вони використовуються — прикрий закон, який діє не тільки в строфіці, а взагалі в житті людини" {Качуровський І. *Строфіка*. — С.71). До знайдених ученим зразків можна додати ще кілька:

Ей, не люби мене дівчино! Як
хочеш любовців речистих, Як
хочеш розкошів огнистих,
Присяг, заклять і зітхань много,
Щоб нерви мліли, дух спирало,
Кров билась бурно, безупинно І
серце в груді замирало, — Коли
бажасш всього того, То не люби
мене, дівчино!

(І. Франко, "Осторога" j

У Франка є й інші твори з *дев'ятирядниками*, зокрема *неримовані* — "Поема про білу сорочку" та "Істар", де поєднуються *різнорядкові строфи* (інакше кажучи, ці твори — *нерівнострофічні*). Ось — початок поеми, навіяної давньовавілонською міфологією (Істар — богиня світла, світання, вранішня зоря; Сін — бог місяця):

Поміж небом і землею День
і ніч блукає Істар, День і ніч
ридає гірко, Небо б'є своїм
риданням, А сльозами землю
мочить. Далі перед батьком
своїм, Перед Сіном, стала
Істар, І ламає білі руки, І
говорить теє слово:

Неважко помітити, що це — розмір популярного бунінського пере-
кладу "Гайявати" Г. Лонгфелло, а також пізнішої горьківської "Песни
о Буревестнике" — 4-стоповий *хорей* (деякі рядки можна трактувати як 2-
стоповий *пеон третій*).

Неримована верліброва "Циганська балада" І. Драча складається з
двох *октаверсів* та одного *нонаверса*. Як *вірш-строфу* можна розглядати
оцей *верлібровий дев'ятирядник* Р. Бабо вала:

мене позвали ворони у дивний світ
невимріяного і ненаписаного
в коловорот обшарпаних магічних слів
у заморожений круг ефемерних пристрастей
в непевний вимір недокінченої казки
мене позвали вірні друзі й вороги
лукаві на двобій —
з самим
собою

Із двох *нонаверсів* *скликається* й *силабо-тонінний вірш* Г. Чупринки
"Весна". Певна річ, на цьому випадки вживання *дев'ятирядника* не
вичерпуються. Особливо ж розширює діапазон його можливостей
визнання "рівноправності" *верлібрової строфи*. Одна людина, бодай і
виняткової працьовитості, неспроможна вишукати "серед тисяч і тисяч
поезій" усі необхідні для системного розгляду випадки. Зарадити справі
можуть курсові та дипломні роботи, комп'ютерний облік тощо.

І. Качуровський слушно зазначає, що *строфи* з парною
кількістю *рядків* назагал зустрічаються в нашій поезії часті-
ше, ніж із непарною. Причина, очевидно, у більшій зручності
римування. Це стосується й *десятирядника* (*дециверса*). До того
ж, парнорядкові *строфи* надаються до розгляду їх як суми
дистихів, терцетів, катренів і т.д.

Спробуйте, наприклад, визначити *вид строфи* в *оцьому вірші* В. Чу-
мака, записаному тут двома колонками:

Люблю. Лелію. Обів'ю її	і дзвінко з вінців будем пить
— прозоро-мармурову,	отруту спрагло — пелюстками,
свою весну, таку вирову,	і будем п'яні, а за мить
в жагучі вінця переллю —	впадем осінніми листками —
весну свою;	за мить — любить.

Виходячи з синтаксичної цілісності, це єдина строфа, дециверс. Зі схожим прикладом *октаверса* ми вже зустрічалися ("Помежи нами" БЛепкого, де також немає крапки). Але в даному разі автор, навіть записавши, на відміну від БЛепкого, всі рядки, крім першого, з малої літери, тобто, ще більше їх об'єднавши, все ж таки подає суто формальний інтервал між двома частинками тексту, які, таким чином, стають *пектинами*. Принаймні, так надруковано у збірках творів.

Отже, останнє слово в таких випадках — за автором. Проте іноді навіть *інтервал* не руйнує цілісності *строфи*, як у наведеному раніше *октаверсі* Л.Далекої, де всі *рими* до перших чотирьох *рядків* — у другій половині *строфи*. Буває також, що відсутність *межистрофного інтервалу*, тобто суцільність надрукованого *тексту*, ще не означає, що він — *астрофічний*, оскільки є інші ознаки *строфи*, названі на початку цього параграфа.

З другого боку, що більшу кількість *рядків* охоплює *строфа*, то тяжче її відрізнити від *астрофічних* структур. Особливо в тих випадках, коли *вір* складається з єдиної *строфи* (а може — просто довільної кількості *рядків* віршованого *тексту*?). У всякому разі, навряд чи можна називати такі тексти *строфами-мініатюрами*, як робить І.Качуровський стосовно, наприклад, 10-рядкового *вірша*. Це — *вірш-монострофа*:

Піски завіяли, вітри сліди затерли,
 Де караван у безвістях пропав.
 Де бедуїн, від спраги напівмерлий,
 Верблюда вбив і теплу кров смоктав.
 Маячив він: "Десь гай, струмочок, став,
 А тут чували з золотом і перли...
 Прокляті перли"... Бедуїн сконав.
 А згодом караван розбійники обдерли
 І продали каліфові. І він сказав:
 "Спасибі їм. Ми врятували перли!"

(Гая Мазуренко)

10-рядкові *вірші* зустрічаємо і в Ліни Костенко ("Є вірші — квіти..."), І.Драча ("Як жажно дивитись на сивих жінок..."), В.Симоненка ("Два осли") та ін. Але навряд чи можна з цілковитою певністю стверджувати, що при написанні їх автори керувалися саме відчуттям *строфічності*, а не просто *змістової* завершеності.

У нашій та іншомовній поезії можемо знайти й випадки вживання **11-, 12-, 13-, 14-, 15-, 16-рядників** — у вигляді як самостійних творів чи *моностроф*, так і строфічних складників більших структур. І що далі, то більше стиратиметься грань між поезією *строфічною* й *астрофічною*.

Канонізовані строфи

називають ще **твердими**. Деякі з них уже згадувано. Найпростіша антична *канонізована строфа* — **елегійний дистих**, що складається з одного рядка гекзаметра і одного — *пентаметра*:

-w-vw-1 -w-uu-

Цезура в гекзаметрі (перший рядок) не має постійного місця. Писані таким розміром *твори* звалися *елегіями*, оскільки виконувалися в супроводі флейти; але це не було ще *жанровим* визначенням: *елегійним дистихом* писали й *епіграми* (як, скажімо, *коломиївим дистихом* складають не лише *коломийки*). Грецька *речитативна лірика VIII — VII ст. н.е.*, далі римські *любівні елегії*, пізніша *візантійська поезія, лірика середньовічних поетів каролінгського відродження, силаботоїчні імітації*, починаючи з **XVIII** і особливо в **XIX** ст. — такі етапи побутування цього *канону*. У нашій поезії до нього зверталися М.Костомаров, І.Франко, М.Зеров, М.Рильський, М. Орест, а ще раніше — автори латиномовних *віршів*.

Так, професор Києво-Могилянської академії, а з 1700 р. митрополит муромський і рязанський Стефан Яворський, що чинив гідний духовний опір сваволі Петра I, за рік до кончини (1722) передав до Благовіщенського монастиря в Ніжині каталог своєї бібліотеки. Каталогів передувало прощальне послання, писане латиною. На українську мову його переклав 1928 р. М.Зеров:

В путь вирушайте, книжки, // що часто гортав я і пестив, В
путь, моє сяйво, ідіть! // втіхо й окрасо моя! Іншим
щасливішим душам // поживою будьте однині, Інші
блаженні серця // нектаром вашим поїть!

Вічності книгу відмінну // Дієред моїми очима —
Скоро до нього прийду — // має відкрити господь!
Кожен з сувоїв її // свої вчинки й слова відчитає І по
заслузі у ній // знайде заплату собі.

Братіє, старці і всі // пожилці землі, — прощайте...

із внутрішніми римами" звали в нашій бароковій поезії "леоніном" (*Строфіка*. — С.241).

Лишається з'ясувати, чи був наш бароковий "леонін" — леоніном без лапок. Для цього повернімося до Франкової "Весняної елегії", яка імітує *пятиномовний леонін*, різновид канонізованого *елегійного дистиха*, — і переконаємося, що ні варіант Козачинського, ні всі наступні не подібні до первинного *леоніну* ані *розміром*, ні *ритмом*. То чи варто турбувати прах ченця Леоніуса з огляду на *внутрішню риму*, до того ж не в *пентаметрі*!*

Чи не логічніше припустити, що вміння *римувати*, потреба *словогри* розвивається в кожного народу самостійно? Згадаймо наведені раніше приклади *фольклорних моностихів*. Звернімо увагу на ще й такі, з геніальними внутрішніми римами: "Про вовка помовка...". "З одної ягоди немає виши", "Вдома і солома ідома". "Що город, то норов", "Що інше сільце, то інше слівце". "Що інша хатка, то інша раджа", "Казав Наум: візьми ЛЕ ум!", "Хто мінє, той не має", "Без Гриля і вода не освятиться", "От Юхим — і з води вийде сущи!", "Коли б свині крила, вона б і небо зрила". "Усім по сім, а мені таки вісім".

Невже все це приходило у *фольклор з писемної літератури*, а не навпаки? У всякому разі, ні "Мати блага, риза драга..." І.Величковського, ні "Чиста птица голубица..." Г.Кониського не витримують порівняння з дуже й дуже багатьма *фольклорними римами*. А такі *моностихи*, як "Гуляй, душа, без кунтуша!", "іду-ішу — нема сліду" (*човен*) не тільки *внутрішньою римою*, а й *ритмом* "лягають" у перший рядок *барокового "леоніну"*.

Як же її називати — нашу *канонізовану строфу*? *Бароковою, псевдолеоніном* чи *коломийкою*?

"Барокова строфа має таку саму випадкову спільність із хореем, як і з коломийкою. В дійсності ні хорей не є коломийкою, ні коломийка — хореем, а барокова строфа не є ні тим, ні другим.

Це вірші трьох різних систем:

Вірш коломийки — тактовик (музична система).

Вірш барокової строфи — тринадцятискладовик (силабічна система).

Семистопний хорей — силабо-тонічна система.

Японська танка і елегійний дистих, як це помітив Г.Шенгелі, теж мають однакову кількість складів. Але нікому, навіть Потебні, не прийшло до голови запевняти, ніби це те саме" (*Строфіка*. — С.245).

Оминемо не вельми толерантний полемічний рикошет у бік О.Потебні й поставимо *риторичні запитання*. 1) Як у такому разі можна знаходити щось спільне між *елегійним дистихом* (різновидом якого є *латинський леонін*) і нашою *бароковою строфою*, коли в них навіть кількість *складів* далеко розбігається? 2) Тільки на тій підставі, що наші книжники називали *леонінами* дистихи, римовані *колонами*? 3) Як ставитися до слухних міркувань І.Качуровського про *метричну плюривалентність*, тобто *різно вимірність певних текстів*?

Випадкова чи не випадкова спільність рядка *барокової строфи* з *коломийковим* та з *7-стоповим хореем*, але ж вона існує! Тим універсальнішою постає ця *строфа* у світлі трьох вимірів. І.Качуровський міряє її то латинським аршином (*леонін*) то французьким (13-складовик; тоді як, за І.Величковським це — 14-складовик, а без післяконстантних

ритмоваріаційних складів у колонах, — 11-складовик). А все — через нехтування "неаристократичної", "непророчної" *коломийки*. Тим часом саме від *фольклорної мелодійності* фрази, від *низового бароко* пісень, приписуваних Марусі Чурай, як і від *писемної* традиції, наснажувався пророк, що мав і *музичне* обдаровання. А в тому, що *музичний, тактометрничий* підхід універсальніший за облік *складів* чи *наголосів* (або того й того разом), ми вже пересвідчилися.

То як же її називати, *строфу*, що в ній тече і "блакитна" кров українського *барокового псевдолеоніну*, і палка триколійна пристрасть "простої" *коломийки*! Був єдиний вітчизняний термін у *строфіці*, та й той поставлено під сумнів. Якщо так гребувати термінами "неблагородного" походження, то треба було б відмовлятися й від *пасторалі* (адже пов'язана з пастухами) чи *трагедії* ("цапина пісня"), і від *ямбу* з *хоресем*, *балади* та інших термінів музично-танцювального коріння. Таж і йдеться не про *коломийку*, а про *коломийковий розмір та строфу*.

Очевидно, термін **коломийковий дистих** відповідатиме саме *писемному* варіантові цієї *строфи*. Утворюється вона з двох 3-колінних *стихів*, найчастіше — 14-складовиків, за формулою $(4+4+6)2$. Записують її здебільшого двома *рядками*, але, трапляється, й чотирма:

"Не завидуй багатому, // Багатий не знає // Ні приязні, ні любові —
// Він все те наймає" (Т. Шевченко). І навіть шістьма: "Всі ожили // І
загули, // Як весною мухи // З пекла народ // Біг навзагод, // А інші — трюхи"
("Вірша, говореная гетьману запорожцями на світлий празник вос-
кресеніє Христово 1791 года").

Термін **барокова строфа** теж цілком прийнятний — стосовно творів саме відповідної *літературної доби*. Так, під нього підпадає і щойно процитована "вірша" запорожців. Для неї характерне наголошування не обов'язково третіх, а й четвертих *складів* у перших двох *колонах* обох *версіє*, тоді як загалом у *коломийковому дистиху* частіше наголошуються треті *склади*. Отже, тут з'являються й слабковиражені *силабо-тонічні* ознаки розрізнення двох видів цієї *строфи*.

Слушною видається й *трансфігурація* віршів Т. Шевченка, застосована В. Державиним та підтримана І. Качуровським (див. цитату з послання "На вічну пам'ять Котляревському", наведену на с. 393: подача уступами підкреслює належність двох *тексторядків* до одного *верса*. Але наголоши в Шевченка — все ж таки ближчі до природно-розмовних та пісенних.

Тверді трирядкові *строфи* — **терцини**. Схема римування — АВА ВСВ CDC... Терцини були канонізовані в "Божественній комедії" Данте, хоч "винайдені" раніше.

Ними написані, зокрема, Франкові поеми "Рубач", "Похорон", відомий вступ до поеми "Мойсей":

...Та прийде час, і ти огнистим видом
Засяєш у народів вольних колі,

Труснеш Кавказ, вперешся Бескидом,

Покотиш Чорним морем гомін волі І
глянеш, як хазяїн домовитий, По своїй
хаті і по своїм полі.

Прийми ж сей спів, хоч тугою повитий,
Та повний віри; хоч гіркий, та вільний;
Твоїй будучині задаток слізьми злитий.

Твоєму генію мій скромний дар весільний.

Як вважає І. Качуровський, про *терцину* (в однині) можна говорити лише умовно, оскільки вона сама не може існувати, а потребує бодай одної напарниці та заключного *моностиха*. Виходить, що мінімальна кількість рядків у *терцинах* — 7, бо одна *терцина*, замкнена *моностихом*, давала б *катрен*. Тут також можна сперечатись. Якщо автор найкоротшого варіанту подасть його у вигляді не *катрена*, а *терцини* і *моностиха*, то маємо рахуватися з його волею.

Це можна проілюструвати за допомогою такого експерименту:

І час настав, і ти огнистим видом
Засяв у народів вольних колі, Труснув
Кавказ, уперезавсь Бескидом...

Доволі для сподіваної волі?

Перед нами — не *катрен*, а *терцина*, замкнена *моностихом*. Чому? Перші три *рядки* становлять собою перефразування Франка, останній є *риторичним запитанням*, яке включає в себе *словосполучення* "сподіваної волі", що є *апликацією* з Шевченкового вірша "Я не нездужаю, нівроку...". Отож технічний, візуальний інтервал між *терциною* і *моностихом* має тут під собою і *семантичне*, і *синтаксичне*, а відтак і *строфорозмежувальне* підґрунтя.

За італійським рахунком, *силабічні* ("Дантові") *терцини* мають 11-складові *верси* (в *силабо-тонічних імітаціях* це — 5-стоповий *ямб*), французькі *терцини* (і *сонети*) будуються з 12-складових *рядків*, яким у *силабо-тоніці* відповідає 6-стоповий *ямб*. У нас усталився 5-стоповий, однак можливе застосування й 6-стопового та 4-стопового *ямбу* і навіть їх поєднань.

І. Калинець у своїх "Тернових терцинах" чергує 6-стоповий *ямб* непарних рядків з 5-стоповим — парних:

3.

Затаєне ім'я торкнув, як тятиву, щоб
дзвоном воскресити воскресіння, щоб осліп
падали засліплі у траву.

Щоб істину, неначе голку в сіні,
найпослідуший серцем в серці віднайшов, а
сльози проростали, як насіння.

Але чому у час розімкнутих оков
взялася цвітом зрубана тернина,
простуючись з-під кутих підошов?

Все знов почнеться з Матері і Сина.

Прочитовано лише третю частину *триптиха*. Своєрідність "Тернових терцин" — і в тому, що кожна з трьох частин триптиха має по три *терцини* та заключному *моностиху*. Останній у незмінному або дещо видозміненому вигляді стає зачином наступної частини; а якщо після прочитання *триптиха* знову повернутися лише до його *моностихів*, то з них можна утворити *терцину-магістрал*.

1. Як баглось нам ридання Магдалини!
2. Затаєне ім'я торкнув, як тятиву.
3. Все знов почнеться з Матері і Сина.

Можливі й інші модифікації *терцин*. Так, у "терцинах д'Асколі" нерозривність римового "ланцюжка" забезпечується *наскрізним римуванням* середніх *рядків*, тоді як крайні римується між собою, всередині однієї *терцини*: АВА СВС DBD і т.д. Різновид *дворимових терцин* О.Слісаренка наводить І.Качуровський (СІ 10.). Тут — *наскрізне перехресне римування*: АВА ВАВ АВА ВАВ. Завдяки парній кількості рядків у чотирьох *терцинах* (12) відпадає потреба в завершальному *моностиху*. Подібні *терцини*, очевидно, можна було б трансформувати утри *катрени* (АВАВ АВАВ АВАВ), однак для цього потрібно, аби були витримані й інші умови строфоподілу (насамперед — *семантична*), що у прикладі з О.Слісаренка неможливо. Отож поле для експериментів лишається.

Сонет (італ. sonetto від проеаHcsonet — *пісенька*) належить до таких *твердих* (канонічних, канонізованих) форм, у яких поєднуються *строфічні* та *жанрові* ознаки. Ті дослідники, які віддають перевагу *жанровим* (сонет як *вірш*), ведуть мову про поділ його 14 рядків на *катрени* і *терцети* (чи *дистихи*); ті, що розглядають *сонет* як *канонізовану строфу*, беруть "катрени", "терцети" і "дистихи" у лапки, підкреслюючи цим умовність поділу і "неповноцінність" таких

"строф" усередині більшої *строфи*. Нерозв'язної суперечності в обох підходах немає. Оскільки *сонети* можуть утворювати ще складніші *тверді форми* (вінок сонетів), то окремі з них можна розглядати і як *строфи* (одна з первісних ознак — повторюваність). Оскільки ж вони виступають і самостійно, то це вже — *вірші-строфи*, що мають власну внутрішню структуру. Отже, можна обходитись і без лапок *сонети* здебільшого складаються з двох простих чотирирядкових *підстроф* (*катренів*) і двох трирядкових (*терцетів*). Й.-Р.Бехер у праці "Філософія сонета, або Мала настанова з сонета" оперує більшими блоками — *октава* і *секстет*. У цьому є своя рація, оскільки два *катрени* традиційного *сонета* (як "італійського" так і "французького") поєднані між собою спільними *римами* — АВВА АВВА (Італія, Франція) або АВАВ АВАВ (Італія), що, незважаючи на формальний інтервал, перетворює їх на *октаву*. Своєю чергою, два *терцети* об'єднуються в *секстет*, оскільки також мають спільні *рими* — CDC DCD або CDE CDE (Італія); CCD EED або CCD EDE (Франція). "Англійський" ("Шекспірів") *сонет* розбивається на три *катрени* з неоднаковими римами та заключний *дистих*; АВАВ CDCD EFEF GG. У пошекспірівські часи англійські автори повертаються і до італо-французької форми *сонета*; відрізняється від неї лише *система віршування* — *силаботонічна*. Наш *сонет*, як і російський та білоруський — також переважно *силаботонічний*, хоч були й поодинокі *силабічні* спроби.

Традиційна кількість *рим* — 4, хоча їх може бути і 2, 3 або 5. Крім того, у різноманітних модифікаціях варіюються поєднання *перехресного*, *охопного* й *суміжного римування*. Правило, відповідно до якого *перехресне римування* в *катренах* змінюється *охопним* у *терцетах* і навпаки, витримується не завжди: іноді в *катренах* застосовуються два, а то й три *способи римування*.

Є й інші *канони*, що стосуються *змістової форми* сонетів: *підстрофи* мають завершуватися крапками, *слова* — не повторюватися, останнє *слово* — бути *ключовим*. Однак ці вимоги дуже часто порушуються.

Окремо слід зупинитись на спробі застосувати до *сонета* закони *діалектики*. Найвиразніше це сформулював Й.-Р.Бехер у названій статті: "В сонеті змістом є закон руху життя (причому виявляється він з погляду змісту по-різному), який складається з положення, протиставлення і розв'язки в підсумку, або: з тези, антитези і синтезу. Схематично це можна визначити так: положення, або теза, розвивається в пер-

шому катрені; на нього відповідає в другому катрені протиставлення, або антитеза; завершення, або синтез, розвивається в двох терцетах. Проте у чистому вигляді ця схема лише зрідка зустрічається в сонеті. Вона нескінченно варіюється, та водночас, якщо сонет претендує на те, щоб бути сонетом, цілком виключити її також не можна¹.

Із цими положеннями можна погодитися, особливо в їх некатегоричності. Проте далі, постійно кружляючи довкола них і чимраз більше закручуючи ортодоксальні "гайки", автор перетворює "філософію сонета" на вульгарну філософію, оголошуючи всі *сонети*, що не несуть *контрастних протиставлень* та їх *синтезу, простими 14-рядниками*. Щоправда — без конкретних прикладів, інакше від величезної класичної сонетярської спадщини лишилося б не так і багато "справжніх" *сонетів*. З цим погодитися вже ніяк не можна, надто з огляду на те, що *сонет* — усе ж таки і *вид строфи*, з властивими їй суто формальними ознаками, відмінними од *простого 14-рядника*. А як *вірш сонет* треба розглядати у власне літературознавчій *генологічній* "системі координат": він може бути і *елегійним*, і *медитативним*, і *пейзажним*, і *автопсихологічним*, і т.д., тобто співвідноситися з багатьма *різновидами лірики*, для яких не обов'язковим є жорсткий *змістовий "копил"*: *теза* — *антитеза* — *синтез*. За такого підходу й *музичність*, питома властивість *поетичної мови*, не виявиться "антиподом" *сонета*, як чомусь видалося Бехеру. Адже й "діалектична гра" — коли вона є — теж може втілюватися, зокрема, й засобами *евфонії/какофонії*.

Задовго до Й.Бехера І.Франко в одному зі своїх "Вольних сонетів" цілком у дусі часу (1880) зіштовхував *тезу* на початку першого *катрена* — "Сонети — се раби" — з *антитезою* на початку другого — "Сонети — се пани", ніби ілюструючи в *синтезі* філософське положення про *єдність і боротьбу протилежностей*: "Раби й пани! екстреми ся стрічають" (початок першого *терцета*).

Майже через століття Д.Павличко написав великий *цикл* "Білі сонети" (1967), один з яких, "Дерева", побудований на зіштовхуванні "екстрем" — "Висока гідність і низька покора", — ми вже розглядали (с.193). Що ж до самого терміна "**білий** сонет", то І.Качуровський у мюнхенському виданні "Строфіки" (1967), стверджуючи, що він вводить його вперше, тут-таки наводить приклад із Д.Павличка. А прецедент українського **неримованого сонета** належить І.Франкові — переклад одного з творів Чекко Анджольєрі. Франко написав і такі подані у формі *сонета* практичні настанови:

¹ Бехер И.-Р. О литературе и искусстве. — 2-е изд. — М., 1981. — С.409.

Голубчики, українські поети, Невже вас
досі нікому навчити, Що не досить
сяких-таких зліпити Рядків
штирнадцять, і вже є сонети?

П'ятистоповий ямб, мов з міді литий, Два з
чотирьох, два з трьох рядків куплети,
Пов'язані в дзвінкі римові сплети, — Лиш
те ім'ям сонета слід хрестити.

Тій формі й зміст най буде відповідний:
Конфлікт чуття, природи блиск погідний В
двох перших строфах ярко розвертався.

Страсть, буря, бій, мов хмара, піднімався,
Мутить блиск, грізно мечесь, рве окови, Та
при кінці сплива в гармонію любови.

Тут теж відчувається вплив німецької *філософії*, проте його опосередковано *естетичними* та *психологічними* категоріями (конфлікт *чуття*, *пристрасть*, *гармонія*). Таких *сонетів про сонет* у світовій літературі написано чимало, що засвідчує його живучість і потребу саморефлексії. Цікаво, що в даному разі Франко намагався втілити у сонетній *формі* й проголошувати *змістові* настанови, хоч це йому вдалося радше на декларативному, ніж на питоמו *художньому* рівні. З формального боку, характерною рисою цього сонета є "італійські" *клавзули* — поспіль 2-складові. Тоді як переважна більшість східнослов'янських (і німецьких) *сонетів* будується на так званому *правилі альтернансу* — чергуванні 1- та 2-складових *клавзул*. Самі лиш 1-складові зустрічаються в нас дуже рідко, а в англійців це норма.

Вважається, що перші датовані *сонети* належать сицилійському нотареві Джакомо да Лентіні (інакше — Якопо да Лентіно). Ось один із його *сонетів*, перекладений І. Качуровським:

Я бачив дощ, як з неба йшов без хмари, Як
поставала ясність з темноти, Як обертався
на кригу племінь ярий, І сніг холодний
починав пекти.

Гіркими як стають солодкі чари,
Солодкість виникає з гіркоти,
Стихають між суперниками чвари,
Між друзями росте жадоба мсти.

Я ще дивніше бачив від Амора: Він
раною мені загоїв рану, Згасив
вогонь горінням на вогні.

Життя, від нього дане, — смертна змора. Та
знов палю я ватру полум'яну, Бо вітвар свій
віддав Амор мені.

(1241)

Антитези тут — буквально в кожному рядку *октави* та в першому рядку другого *терцета*. А другий і третій рядки першого *терцета* є також своєрідними *антитезами* — як усередині себе, так і стосовно всіх інших протиставлень. Навряд чи можна сказати, що й наприкінці все "сплива в гармонію любови", то швидше — довічне *противенство* і *єдність гармонії/дисгармонії*, яке живить творчість.

Широкої популярності *сонет* набув завдяки творчості Ф.Петрарки; у XV — XVII ст. — це одна з основних форм італійської *лірики*; у XVI він заповняє іспанську, португальську, французьку, англійську *поезію*; у XVIII приходить і в Росію (В.Тредьяковський, О.Сумароков, Г.Державін), а в XIX ст. — на Україну (О.Шпигоцький, А.Метлинський, Л.Боровиковський, М.Шашкевич, Ю.Федькович). Франкові цикли "Вольні сонети" і "Тюремні сонети" були вже тим якісно зрілим етапом, що дав змогу наступникам досягати дедалі більшої вишуканості в опануванні цієї форми (*неокласики* — М.Рильський, М.Зеров, М.Драй-Хмара, П.Филипович; згодом — Д.Павличко, М.Вінграновський, В.Симоненко та ін.). Переклади М.Ореста, Б.Тена, М.Рильського, М.Бажана, В.Мисика, М.Терещенка, Д.Паламарчука, Д.Павличка, М.Москаленка, Л.Череватенка, О.Мокровольського витворили україномовну антологію світового *сонета*.

Поряд з цим творилися й **побічні форми сонета**.

Сумним продовженням Франкових традицій "Тюремних сонетів" стали "Гратовані сонети" І.Світличного, писані *4-стоповим ямбом*, тобто розміром, на одну *стопу* коротшим від усталеного. Отже, це — сонетино, які відрізняються від класичних *сонетів* саме коротшим *розміром* (в італійській *силабіці* — 9-складовики і ще коротші). Очевидно, І.Світличний суто інтуїтивно обрав стисліші *верси*, канонізовані ще Котляревським в "Енеїді". Зрештою, 4-стопові *сонетино* писали й інші поети, вважаючи їх *сонетами* (І.Анненський, І.Калинець). Цікаво, що найбільше послуговуючись цією формою, І.Світличний водночас дозволяє собі іронію щодо неї ("Сонет"), а отже — самоіронію. Як і алегоричне висміювання дисциплінарних та карних засобів боротьби з інакодумцями:

Гвардійська виправка ідеї.
Парад римованих думок. Стопа
в стопу, рядок в рядок Карбують
ямби і хорей

Свій церемоніальний крок.
Слова — на вишкіл! У каре їх! В
катрен свавільні емпіреї
Розкучерявлених барок!

Екстази — в ритм! Натхнення — в цикли.
Під метр розхлябаних, незвклих Рубати
твердо, як в строю,

Командний ритм, статутний розмір.
А за ліричний відступ — розстріл,
Як підлим зрадникам в бою.

(*"Класичний вірш"*)

Чотиристовим ямбом написані й інші *сонети* І.Світличного, навіть вірш "Верлібр", сама назва якого, здавалося б, мала диктувати відповідну *систему версифікації* (прочитайте його — як цікаве поетичне проникнення в суть цієї *системи*; зверніть увагу на *тип римування*, а також на несподівані, не характерні для *сонетних форм* 3-складові *клавзули* в заключних рядках *терцетів*).

І.Світличному належить одна з найперших рецензій на поезію І.Калинця. Йому ж присвячене *сонетино* "Син гармонії". Своєю чергою, в І.Калинця, манера віршування якого здебільшого розкуто-верліброва, є *вінок сонетів* "Сковорода", написаних тим-таки 4-стовим *ямбом* (отже, насправді це — *вінок сонетино*).

Вінок сонетів складається з 15 *віршів*. Останній з них — магістральний (або *магістрал*) — утворюється з перших *рядків* 14-ти *сонетів*, з яких кожен наступний починається останнім *рядком* попереднього. Іноді *магістрал* може йти першим (здебільшого так і твориться *вінок сонетів*).

Ілюстрації зайняли б дуже багато місця. Ось — лише один, 3-й *вірш* із Калинцевого *вінка сонетино* "Сковорода", епіграфом до якого стали рядки мандрівного поета-філософа "...Кинь Копернікові сфери, / Глянь в сердечній печери — // У душі твоїй глагол...": 3.

Під словом видзвений папір —
ти чуш-бо, душе, — готово! І,
заворожена раптово, замри,
немов у диві звір. Настав для
мене медозбір, прудке перо в
нектарі слова. Але — отямся —
відрухово ти збився на чужий
манір. Далися ознаки сонети,
Коли ж неспутаний верлібр
обіщоє оману лету, коли, душе,
до всеньких фібр бриниш
нестримно і нескрито, як лід під
срібляним копитом.

Перший *рядок* цього *сонетино* став третім *рядком магістрала*, останній — першим *рядком* наступного, 4-го *сонетино* і, відповідно, четвертим *рядком магістрала*. Отже, така "надтверда" *форма* вимагає ще більшої версифікаційної дисципліни. Попри скарги на "чужий манір", автор і

успішно опановує традиційну *форму*, і дещо її модифікує: написання *рядків* з великої літери узалежнюється від граматичних початків речень; поділ на *катрени* й *терцети* відсутній, що робить *строфу* ціліснішою.

Вінок сонетів (чи, як у даному разі, *вінок сонетино*) також має, з одного боку, ознаки *строфи*, а з другого — постає як **тверда надстрофічна форма**. "Винахідником" її вважають словенського романтика Ф.Прешерна, що написав перший *вінок сонетів* 1833 і опублікував 1834 р. В Україні перший вінок належить М.Жуку (1918), а згодом — О.Ведміцькому, В.Бобинському; Л.Мосендзу, О.Тарнавському, Б.Кравціву; М.Вінграновському ("Вінок на березі юності") та ін.

Хвостатий сонет, або сонет із **кодою** (італ. coda — *хвіст*) відрізняється від звичайного тим, що має один або кілька "зайвих" *рядків*. В італійському варіанті їх може бути три: один короткий (римується з 14-им *рядком сонета*) і два довгі (римуються між собою). Це — хвіст-*ритурнель*. Іноді до нього доточують ще кілька *ритурнелей* (тоді кожен короткий *рядок* наступної римується з довгим попередньої).

Сатиричний, пародійний чи *бурлесковий хвостатий сонет* називають ще **сонетесою**. "Логіка" тут, напевне, та, що жіночий рід — абсолютно несерйозний і, само собою, — хвостатий. Але, якщо, скажімо, написати *сонетесу 3-стоповим ямбом*, то вона стане водночас і *сонетино*. А якщо вона (воно?) балансує поміж бурлесковим і "простим", не пародійним сміхом, то перед нами — він, вона й воно у трієдиній, прости Господи, хвостатій суті?

СИНЕТ

На синове 20-ліття

У тишу двісті сороковим році Бату взяв Київ, а
Лентіно — втнув сонет. Віками пруть на прю за
цей пріоритет — Шекспір і Дант, Петрарка і
Петровцій.

А Київ теж беруть суворі хлопці, І
кожен маракує, що лиш він — поет.
Франко їм помагає на тім боці:
Втлумачує, який і де вставлять "куплет".

А Бехер *антитезою* б'є тезу, А
синтез деградує в *катахрезу*, А *Той*,
що за плечем, б'є дамою туза, Але
цвіте бузок, а решта все — буза.

Ой де ж мої, синашу, двадцять років?
Вони — в тобі, у спразі інших кроків...

Під кодовим хвостом невивчених уроків.

(АТайнший)

Катахреза, пам'ятаємо, таке поєднання протилежних значень *оксиморонність* якого вже не відчувається. Якого ж роду цей Синя ■ ■ Має коду отже, - *хвостатий сонет*? Претендує на поєднання "серйозного" *дидактичного* начала і навіть *елегійної тональності* (особливо у *дистиху*) із *пародійно-бурлесковим* самокпином, посиленням тубуватою *"лексикою"*, - *оте, сонетеса?* У кожному разі, не *сонетино* довгі (5-стоповий *ямб* чергується з 6-стоповим, тобто, іійського 11-складовика з відповідником ФР-№«ого». Зате його можна назвати ще и *сонетоїдом*, або *IS^ZZM!* ОСКІЛЬКИ не дотримано -зичних схем жодного з національних різновидів і щодо *способу римування*. Натомість застосовано послівну зміну *охолного, перехресного і суміжного римування* при "ГНГЛТЙСЬКІЙ" розбивці на підстрофи *baab baba dacc hh h*. Ще виразнішим *сонетоїдом* став би цей вірш, якби в ньому були відхилення вш основного *розміру* Наприклад, якби другий *катрен* зійшов на *4-стоповий ямб*. А SL скоряють *лопці, // І кожен певен що поет У/Франко їм радить на тім боці, // Який і де вставлять "куплет". Або якби розбух у 7-стоповий- "А Київ теж беруть круті, суворі віршотворці... і т.д.

Уже йшлося про те, що *4-стоповий* та менші *ямби* - розміри *сонетино*. І якщо з цього боку глянути на застосовану І Котляревським в "Енеїді" 10-рядкову *строфу*, то в ній можна вбачати і *безголовий сонетино**. Загалом *безголовий сонет* - це *сонет* без одного *катрена*. Незважаючи на відсутність графічних інтервалів, саме такою і є *строфа* "Енеїди", причому в ній витримано "італійське" (як і "англійське") *перехресне римування катрена* та "французьке" *тернарне римування терцетів*.

Для більшої наочності — з інтервалами:

Були і тії там панянки, Що наряджались	B
напоказ; Мандрьохи, хльорки і діптянки,	a
Що продають себе на час.	
Сі в сірці і смолі кипіли За те, що жирно	B
дуже їли І що не страшив їх і піст;	a

* Утім це також і своєрідна *децима*, відмінна од канонізованої *іспанської децими* або *еспіNELI* (див. с 408 підручника).

Що все прикушували губи	<i>h</i>
І скалили біленькі зуби	<i>h</i>
І дуже волочили хвіст.	<i>c</i>

Видання трьох перших частин "Енеїди" здійснив 1798 р.в Петербурзі конопотський поміщик М.Парпура. Без відома автора. За що й утратив у четвертій частині до пекла ("Якусь особу мацапуру//Там шкварили на шашлику" за те, що він "Кривив душею для прибутку, // Чужее отдавав в печать..."). Чотири частини, підготовані до друку автором, видано в Петербурзі 1809 р. П'яту частину опублікував журнал "Соревнователь просвещения и благотворения" (1822—1823 pp.).

О.Пушкін почав працювати над "Євгенієм Онегіним" 1823 р. "**Онегінська строфа**" написана тим-таки 4-стоповим *ямбом*, налічує 14 рядків з "англійською" розбивкою — три *катрени* і *дистих* — та індивідуальною схемою *римування*: *перехресне, суміжне, охопне* і знову *суміжне* в *дистиху* (іноді цю *сонетну кінцівку* теж називають "*кодою*"). Отже, "*онегінську строфу*" можна вважати і *сонетодом* (або *псевдосонетиною*). Навряд чи є потреба в ілюструванні: "енциклопедія російського життя" в нас хрестоматійна — як в оригіналі, так і в майстерному перекладі М.Рильського.

Можливо, саме завдяки таким відхиленням од своїх канонічних обмежень та наступним їх поновленням *сонет* ось уже близько восьми століть зберігає художній потенціал. Навіть будучи **безголовим** (без першого *катрена*), **половинним** {*катрен* плюс *терцет*, у якому два *рядки* римуються між собою, а третій — із котроюсь парою з *катрена*), **перевернутим** {*терцети* попереду *катренів* або між ними), **кульгавим** (один *рядок* довший або коротший за інші), **ув'язненим** (повтор останнього слова *рядка* на початку наступного, або, замість повтору, — *рима*) і т.д.

Сонет у своїх видозмінах надається до різних форм поетичної словогри. Він може бути **фігурним** (утворювати яесь суто візуальне зображення), *сонетом-буриме* (написаним на завданні наперед *рими*); сонетом **запитань і відповідей** (один автор пише *сонет* із *запитань*, а інший чи інші — з *відповідей* на ті ж *рими*); **сонетом з омонімічними римами** або з **римою-луною** (між рядками чи в межах рядка); *сонетом-центоном* (кілька авторів — від двох до чотирнадцяти — пишуть по чергово по рядку); *сонетом* з **уникненням** чи **накопиченням** якихось частин мови; **ліпограматичним** і **тавтограматичним**; **брахі-сонетом** {*сонетино*, в якому рядки стиснено до розмірів однодвоскладового слова); **паліндромним сонетом**; *сонетом-ибеце-дарієм* (рядки починаються з літер в абетковому порядку) тощо.

Можливі й нові "гібриди", як оцей:

- СОН? — ЕТ!.. (Акро-
тримезо-полісонет)

СаМотній магеллан	ПиТай свій шлях у зір
ОсОба рядова	ОгРом відчувши духу
НеЖданий твій талан	КрИвавий нюха звір
ЕоЛ передува	АлМазну потеруху ЗбЕри
ТрИвимірний дурман	всі рештки вір У Зорі
А Відти вплива	спрага руху Є Осені узір Це
БрОдячий талісман	Сон тобі у руку ЕсТампом
ЕкСлібрис булава	дивовиж ЙдИ до нових
ЗаТе нам словосвіт	узвиш А Хтось велить
Мрів сонцеквітом віт	зростати КлУбочиться в
ЕхЯк лоскітно йти	ефір РуРоподібний вир
ЖаСкий наш зореліт	ОтАк утнеш хвоста ти
НеНатлі жерла літ	(АТайний)
ІнОбуття мети	

Акростих буквально означає "краєряддя", тобто у творі читається згори донизу *перший ряд* літер; у мезостиху — будь-який виділений *середній ряд*; у димезостиху — *два середні ряди*; три — *три* і т.д. (є ще телестих — за *останніми* літерами *рядків*). Тут *акростих* поєднано з *тримезостихом*. А полісонет — тому, що його можна прочитувати: 1) як два окремі *сонетино* (доцезурна й поцезурна половини); 2) як їх сув'язь — *диптих*; 3) як *триптих* (додається суцільно-горизонтальне прочитання як ще один *сонет*). Єдиний у цих трьох своїх іпостасях *полісонет* переплетено вертикальним "краєтрисередряддям", яке гуморизує його серйозний зміст: "Сонета безмежні можливості ясно показує цей акро-тримезостих Ура".

Є думка, що *сонет* утворено сполученням двох **сициліан** — 8- та 6-рядкової. Обидві ці *строфи* мають фольклорне походження і найпростіше перехресне *дворимування*: АВАВАВАВ і АВАВАВ. Розмір версів — той самий 11-складовик, якому в *силабо-тоніці* відповідає *5-стоповий ямб*.

З *8-рядкової сициліани* виводять і **октаву** (італ. *octava rima*) — *строфу* з дещо складнішими римуванням — АВАВАВСС. Останнє дворядця з *суміжною римою* (СС) іноді називають *кодою*, надто ж коли вона завершує твір із кількох *октав*. За певною традицією (не завжди дотримуваною), в останню *риму* наприкінці *коди* має входити і саме слово "октава". Якщо у *строфі* застосовано не 11-, а 8-складовик (чи й менші розміри), **то це — октавілля**. *Клавзули в італійських октавах* лише 2-складові, в *іспанських* також (1-складові дозволяються тільки в *коді*), у *французьких* — 1- та умовно-2-складові; у нас ціл-

ком можливе послідовне дотримання, і тих, і тих, проте, оскільки це призводило б до ритмічного збіднення, то найчастіше зустрічається їх чергування. Причому, якщо перша *октава* починається і закінчується, наприклад, 1-складовими, то друга, за *правилом альтернансу*, має починатися з 2-складової і, відповідно, закінчуватися двома 2-складовими; третя — починатися з 1-складової й такими ж закінчуватися і т.д.

Три *строфи* з ліричної поеми С.Гординського "Сновидів" (1938):

Признаюся, хотів я вже давно	a
Великої поеми; надокучно	b
Все віршики і віршики водно.	a
Тож я не раз казав собі: не муч-но	b
Себе дрібним, ну ж розмахнись, воно	a
Не важко так! Почни лиш! — Невідлучно	b
Тому й ношу від днів уже кількох	c
Я зшиток цей, як сіль для птахів-строф.	c
Тут перша річ — відразу в стиль попасти,	d
Щоб був легкий і нештудерний тон,	e
Щоб біг думок ув'язувався в настрої	d
І слів потік спливав без перепон,	e
Вливаючись у восьмивірш гранчастий, —	d
Поетики досвідчений закон	e
Сформує все, бо хоч твердий суддя він,	A
Та цинить сміх і любить гру уяви.	h
Ви знаєте, в нас пише вірші всяк,	m
Не дбаючи про стилі. У "надхненні"	i
Часу на те не вистане ніяк...	m
Бо й так у нас одвіку кожен геній	i
Регочеться з поетики в кулак,	m
Поет, мовляв, поет, а не учений,	i
І дар його — настроєна душа,	n
Ну, й душу нам квилінням заглуша.	n

Правило альтернансу витримується в *октавах* не завжди, внаслідок чого з'являються їх модифікації.

Наприклад, Франкові вірші "Хоч ти не будеш квіткою цвісти..." та "Вона умерла..." написані *октавами* з незмінним порядком 1-складових і 2-складових *клавзул* за схемою: *abababadd ehehehii*. А його ж *октави* з прологу "Нове життя" мають зворотну сталу схему: *bababadd heheheii*. Крім того, заключні дворяддя (*коди*) *строф* прологу написано не 5-ти..., а 6-стоповим *ямбом*.

Нона — це 9-рядкова канонізована *строфа*, у якій, порівняно з *октавою*, ніби вставлено ще один *рядок* перед

кодою. Причому цей рядок римується з попереднім: АВАВАВВСС.

Уявімо, що середню з наведених октав С.Гординського доповнено рядком: "Поетика досвідчений закон, / Століттями відлитий у канон..." і т.д.: перед нами буде вже *нона*, оскільки в усіх інших параметрах вона збігається з октавою.

Десятирядкова сициліана — **децима**. Найпростіша схема римування — АВАВАВАВАВ. В іншому різновиді *децими*, **еспінелі** (від імені іспанського поета XVI ст. В.Еспінеля) — АВВАА ВВССВ, з чергуванням 1- і 2-складових *клавзул*.

Секстина і її різновиди, а також **олександрини**, **рондо**⁷, **рондель**, **тріолет**, **ритурнель**, **балада** (не плутати з жанром), **віланель**, китайська **танка**, японські **уака** (танка) і гайку (гоку), індійська **шлока** (*сльока*), персо-арабські **бейт**, **газель**, **рубаї**, тюркські **мураббе та мухаммес**, малайська **пангум**, корейська **сиджо**, грузинська **шаїрі**, інші, більш рідкісні *строфи*, *канонізовані* як у світовому масштабі, так і в регіональних чи історичних межах, докладно розглянуті у "Строфіці" І.Качуровського.

Є час пошуку невимовних і невловних порухів чуття, означення їх незастиглими (нібито) *верлібровими формами*, і є час кристалізації, огранення тих пошуків у затверділі, але й випробувані століттями *канони*. Останні, як ми переконалися, — досить еластичні й варіативні.

Тож цілком закономірно знаходимо, наприклад, у такого розкуто-верлібрового поета, як І.Калинець, і своєрідно модифіковані "Тернові терцини", і *вінок сонетино*, і *цикл* "Тріолети і ритурнелі". А в такого послідовного поборника класичної відшліфованості форми, як І.Світличний, зустрічаємо полемічне обстоювання *змістової* незакостенілості "твердих" форм":

ТРІОЛЕТ

*Нещасна, жалка та рука,
що тріолетами годує
робітника!*

77. Тихина

Навіщо тріолети їсти?
Вони — з химер, фантазій, снів...
Не смійте, плотські та земні,
Небесні тріолети їсти!
Се — сонячні кларнети істин.
...А що як істина в вині?!

Не треба тріолети їсти,
Вони — з химер, фантазій, снів...

Нагадуванням про химерний, фантастичний художній світ молодого Тичини, автора "Сонячних кларнетів", тут заперечується прагматично-побутовий підхід до "завдань" поезії, зокрема "класовий" погляд на духовну, небесну "матерію" *тріолетів*.

Отже, є **строфи прості та канонізовані** (або **тверді форми**), є **твори астрофічні** й на межі поміж *астрофічністю* та *строфічністю*; **одно- й багатострофічні; рівно- і нерівнострофічні** (з однаковою і різною кількістю *рядків у строфах*); **із мозаїчною строфікою** (наприклад, поеми Т.Шевченка); **одно- і різно-розмірні; різновимірні** (з *версіє* різних *метрів*); **одно- і різно-стемні** (поєднують *верси* різних *систем віршування*); **моно-, бі- й триклавзульні** тощо. Особливості їх зрозумілі вже з самих назв та стислих коментарів, а для більшої наочності варто простудіювати початкові розділи з тієї ж таки "Строфіки" (С. 18-38).

Еволюція українського віршування відбиває історичний розвиток національної поетичної творчості: від *фольклору* до її *писемних початків* у "Слові о полку Ігоревім"; далі — до *силабічних віршів* Г.Смотрицького, зафіксованих друком в Острозькій Біблії. За тим ідуть два століття *силабіки* в *писемній поезії*, її еволюційне перетворення в *силабо-тоніку* і паралельне існування *говірного, речитативного й пісенного фольклорного віршування, межисистемних форм*, зокрема, *коломийкового дистиха*, доведеного до високого рівня досконалості та гнучкості в поезії Т.Шевченка. Строфічного й *версифікаційного* розмаїття українська *поезія* набуває і в творчості І.Франка, Лесі Українки, П.Тичини, "неокласиків", М.Бажана, Б.-І.Антонича, наступних поетичних поколінь (в Україні і в діаспорі). Опанування цього досвіду є основою розширення віршувальної палітри.

* * *

Поетичний твір — надзвичайно тендітна і трепетна "тканина", неподільна мистецька цілість. Та все ж і вона, як ми переконалися, може й повинна бути об'єктом вдумливого і делікатного *філологічного аналізу*. Тож, подаючи далі схему такого аналізу, варто наголосити: **не прийміть її за догму**. І вдруге: **то лиш каркас**, який кожен заповнює по-своєму. І втретє: **після аналізу — синтез**, перечитування тексту в новому світлі, осягнення його багатовимірної єдності.

**СХЕМА цілісного
аналізу поетичного твору**

I. Генерика:

1. Літературний рід;
а), б), в)... — *різновид[u]*.
2. Вид;
а), б), в)... — *різновид[u]*.
3. Жанр;
а), б), в)... — *різновид[u]*.

II. Метрика:

- а) *система віршування*;
- б) *метр*;
- в) *розмір*.

III. Строфіка:

- а) *строфа проста чи канонізована*;
- б) *вид строфи*.

IV. Фоніка:

- а) *спосіб римування*;
- б) *види клавзул та рим з погляду наголошеності*;
- в) *види рил з погляду якості співзвуччя*;
- г) *інші засоби евфонії/какофонії {алітерація, асонанс, звуконаслідування — ономатоп[о]ейне чи звукописне}*.

V. Стилистика:

- а) *лексика проста і "маркована"*;
- б) *денотація/конотація (номінативний/переносний слововжиток)*;
- в) *тропи*;
- г) *фігури*.

VI. Іконіка, ейдологія:

- а) *ключові образи*;
- б) *основна тема і МотивиJ*;
- в) *мистецька ідея*.

VII. Формозмістова єдність:

- а) *композиція, сюжет/безсюжетність, художня мова як змістова форма*;
- б) */нош, /дея, проблематика, тональність (нафос), колізії як формований зміст*;
- в) *формозміст жанру*;
- г) *єдність, взаємозумовленість, взаємопроникнення змістових і формальних характеристик*.

Спробуйте написати літературознавчу розвідку про будь-який із наведених у цьому підручнику *віршів*, спираючись на схему та вже наявні коментарі. Проаналізуйте ваш улюблений твір, зокрема й інших літературних *родів* чи *межиродів*, розробивши власні схеми на основі підручничкового матеріалу.

Розділ четвертий

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС

i / **I**// 8
/ 8 *i*
/ 0 5
f

Художня література існує і функціонує в часі — певному конкретному історичному періоді та впродовж усієї історії нації, культурного регіону, світу. Протягом своєї еволюції вона зазнає змін і водночас лишається відносно незмінною в найзагальніших *формозмістових чинниках*, зв'язках з іншими *видами мистецтва*, життєдіяльності людини тощо.

Поняття *літературного процесу* охоплює як *фактографію історії літератури* (публікації, видання, літературна критика, читацьке сприйняття, епістолярія), так і вивчення *еволюції літературних родів і видів*, художніх засобів (*історична поетика*).

У цьому підручнику відведено порівняно небагато місця літературній *фактографії*, оскільки її висвітлюють праці з *історії літератури*. Крім того, закономірності *літературного процесу* осмислюються в завершальному курсі з *теорії літератури*. Тому зупиняємось лише на засадничих питаннях.

Найзагальніші закономірності розвитку літератури

Поняття *літературного процесу* не слід ототожнювати з поняттями *розвитку, поступу* (прогресу) в мистецтві взагалі та літературі зокрема.

У вже цитованій статті "Національне мистецтво" Б.-І.Антонич зазначав, що поняття *розвитку* механічно перенесене в *мистецтвознавство з природничих наук*, тому з ним слід поводитись обачно. Справді, якщо керуватися лише уявленнями про суцільний художній *прогрес* в історії *мистецтва*, то довелося б визнати, наприклад, твори сучасних композиторів, художників, архітекторів, письменників досконалішими від шедеврів минулого, таких як музика Моцарта, Баха, Березовського, Ведела, полотна Рафаеля, Ренуара, Ф.Кричевського, К.Білокур, споруди Растреллі, В.Григоровича-Барського, драми Шекспіра, Ібсена, Лесі Українки, В.Винниченка...

Літературний процес має справу не лише з високими візирцями, а й з епігонською та масовою літературою, її функціонуванням і *рецепцією* (читацьким сприйняттям), не завжди адекватними *художній* вартості. Іноді важливим фактором *літературного процесу* певного історичного періоду стають явища, котрі в масштабах усієї історії національної літератури нічим особливим не вирізняються. І навпаки, буває, що *художньо* значущі твори посідають належне місце лиш через тривалий проміжок часу після їх народження чи першопублікації. Це пов'язано як із загальнокультурним рівнем сприймаючої сторони (не тільки читачів, а й фахової критики), так і з особливостями *індивідуальних стилів*, новизною і незвичністю *мистецьких ідей*, їх здатністю здійснювати прорив у панівній *естетичній свідомості-чуттєвості*.

Відомі випадки недооцінювання сучасниками *мистецьких* шедеврів і переоцінювання посередніх творів та письменників. Протягом століть спостерігалися різкі коливання в ставленні до Шекспіра. В.Белінський вважав рівновеликими такі неспівмірні постаті, як Сервантес, Гете і Купер, причому останнього ставив навіть вище від Діккенса. А зіставляючи Гоголя і Жорж Санд, вважав французьку письменницю гідною ввійти до реєстру імен європейських письменників, тоді як "уміщення поряд імен Гоголя, Гомера і Шекспіра ображає пристойність і здоровий глузд..." (Т.6. —С.422). Нині самоочевидною є поверховість читива від Жорж Санд, а до творчості Гоголя зростає глибинний інтерес у багатьох країнах світу.

Поезія Гельдерліна, Тютчева, *проза* М.Булгакова, А.Платонова, багатьох інших майстрів знайшли належне визнання далеко не одразу. Чи не найбільше подібних прикладів — в українській літературі, особливо у найдраматичнішому для її талантів ХХ столітті ("неокласики", В.Підмогильний, Г.Косинка, В.Стус, І.Калинець, І.Світличний, М.Воробйов, Т.Мельничук, літератори діаспори, чимало інших митців, внесок яких у *літературний процес* ще тривалий час з'ясовуватиметься, звільняючись і від завищених оцінок, що прийшли на зміну замовчуванню). А паралельно визначаються справжнє місце й роль піднесених на високі п'єдестали виробників соціологічно-кон'юнктурної продукції.

Отже, *літературний процес* постає у взаємозв'язку *художнього творення* та *сприймання (рецепції)*, а також *функціонування* різнорідних явищ у своєму часі й співвідносно з попереднім і наступним культурно-історичним *контекстом*. Його вивчення важливе ще й тому, що видатні *митці* вступають у творчий *полілог* не лише з визнаними попередниками, а й з авторами другорядними, з *масовою літературою*. Саме з огляду на неоднорідність взаємозв'язку власне *творчих* та *рецепційних і функціональних* чинників *літпроцесу* він зумовлюєть-

ся як внутрішньолітературними, так і загальнокультурними, естетичними, соціопсихологічними, історичними та іншими факторами, що відіграють важливу роль у виникненні й еволюції тих чи тих явищ *словесного мистецтва*.

У різних літературах, історичних епохах *творення, сприйняття й функціонування художнього слова* відбувається далеко не- однаково. І все ж є й певні *типологічно* подібні ознаки, що дає підстави дослідникам вести мову про, справді, *найзагальніші* закономірності *літературного процесу*; про взаємопроникнення в ньому *національного і загальнолюдського*; про неоднорідне, однак виразно окреслене явище *світової літератури* та його еволюцію; про непрості, неоднотипні, однак необхідні для осмислення етапів *літературного процесу* проблеми його *періодизації*, віднесення письменників до певних художніх *напрямів, течій, угруповань, шкіл* тощо.

Другим (окрім *поступу*) "фетишем" мистецької критики Анто-нич вважав поняття **напрямів**. Їх назви "видумують здебільша критики, щоб таким дешевим способом облегшити собі завдання, повклати митців до готових шухляд і мати святий спокій, або другорядні митці, щоб звернути увагу на себе і на свою нецікаву творчість. Якусь призна-ну величину беруть за майстра — та й усе в порядку. Хай собі, але фетиш напрямів шкідливий для молодих і некритичних початків (або й непочатківців), бо викликає дурійку епігонства. П а м' я т а й м о , що мистецтво творять митці (одиниці), а не на пр я м и . Пікассо знаменитий маляр, але має на собі аж чотири наліпки. Вийміть його з шухляд ізмів!" (*Національне мистецтво*. — С.234).

Багато в чому погоджуючись із цими полемічними твердженнями (автор назвав їх "єретичними думками"), особливо щодо першорядної ролі *генія, таланту* в творенні нової художньої якості, а також щодо недоцільності фетишизації понять *поступу* та *напрямів у мистецтві*, все ж мусимо визнати, що ці "єретичні думки" були викликані саме пере-більшенням ролі названих понять і, відповідно, природним прагнен-ням *мистецтвознавця* (а насамперед — геніального поета) чинити опір механістичному перенесенню *природничих* понять на *духовну* сферу та "шухлядній" зрівнялівці в підході до різномасштабних явищ.

Тим часом об'єктивна потреба в їх *науковій систематизації* також існує, як і потреба вкладати митців до "шухляд", розіставляти їх по "полічках" *історичних періодів, художніх напрямів, течій, шкіл, угруповань* тощо. Звичайно, це призводить до неминучих спрощень, але й дає змогу в разі потреби "вийняти" митця з певної, відомої вже нам "шухляди" чи "полиці" й розглядати його творчість індивідуально, спросто-вуючи підтверджуючи, поглиблюючи, увиразнюючи і т.д. попередні "наліпки". Інакше ми мали б величезну і, можливо, прекрасну гору найрізноманітніших виробів книжкової продукції та закладеної в ній "художньої інформації" всіх часів, народів, *жанрів, стилів*, у якій годі було б розібратися і навести бодай поверховий "лад", що даватиме

змогу вирізняти на загальному тлі першорядні величини. Та й початківцям це може не лише заважати, а й допомагати. Наприклад, позбавляється *епігонства* і шукати власне *стильове* обличчя не навпромацки, не в орієнтації на окремі взірці, а в осягненні всієї сукупності попередніх здобутків. Це не виключає вибіркового підходу та особистих уподобань, а навпаки, сприяє їм, але вже не на рівні простого наслідування.

Одним із потужних рушіїв тут є *взаємодія традицій і новацій, канонів і деканонізації*, що оновлює й переформовує постійно змінне і змінно постійне в своїх найзагальніших рисах *мистецтво*. Тобто, і про *розвиток, поступ* у ньому можна вести мову, — хоча б як про *розвиток традицій*; не обов'язково в безпосередній наступності, зате з неодмінними *новаціями*.

Так, навряд чи можна заперечити нетрадиційність, неконічність, неприйняття попередніх формозмістових шаблонів у нашій поезії 60-х років ХХ ст. Це знаходило й художню "маніфестацію": Криши,
ламай,

троши стереотипи!
Вони кричать, пручаються, — ламай!
Хоч давня звичка з профілем
Ксантипли* благає,
плаче, просить: "Не займай!"

Відкинь її в м'яку дрімоту спалень.
Вона тобі нелюба. Ти болиш. Гори.
Щезай в пожежах самоспалень, В
гірких руїнах власних попелиць!

Обвуглуйся. З дияволом грай в теніс.
Згори на попіл в думках і літах. Хай
вилітає не той самий фенікс, А зовсім
інший, неймовірний птах!

Вірш надруковано у збірці Ліни Костенко "Неповторність" (1980), що з'явилася по довгому вимушеному мовчанні. Можна помітити тут своєрідний діалог із подібними *образами-символами* І. Драча зі зб. "Сонячний фенікс" (1978) та "Американський зошит" (1980). Це було ніби поверненням на новому етапі творчої еволюції до зманіфестованого на її початку кредо:

Художнику — немає скutih норм. Він —
норма сам, він сам в своєму стилі... У цей
столітній і стобальний шторм Я кидаюсь в
буремні гори-хвилі.

І. Драч. Пролог до поеми (авторське визначення — "симфонія")
"Смерть Шевченка" (1961)

Але одна справа — маніфести, інша — їхнє художнє втілення. Своєрідним поетичним "трактатом" із психології творчості можна на-

* Дружина Сократа. Тут — символ обмеженості, закостенілості.

звати вірш "Чому ти, серце, все болиш частіш?..", де образ птиці-фенікса переростає в *символ* спопеління творчістю і нових її зароджень. Ця ж символіка - у назві збірки "Вогонь з попелу" (1995), де переважає вже напрацьована *традиція*. Тобто, за всієї незвичності, неканонічності для свого часу поезики шістдесятників (М.Вінграновського, І.Драча, Ліни Костенко, В.Стуса, І.Калинця та ін.), саме ця *нетрадиційність* і диктувалася потребою розвитку кращих *традицій* вітчизняної літератури — від І.Вишенського, Л.Барановича, Г.Сковороди, Т.Шевченка, Лесі Українки, поетів "розстріляного відродження", "неокласиків" Б.-І.Антонича, П.Тичини, М.Бажана, В.Мисика, А.Малишка та ін. Осмислюючи цю закономірність, сорокалітній І.Драч у розмові з німецьким україністом П.Кірхнером зізнався: "...його високість Досвід підказує, що традиція — це величезний основний материк творчості, збільшенню якого сприяє новаторство. Те, що нам залишається і залишиться нашим нащадкам, - це традиція. Але не можна продовжувати традицію без новаторства. Традиція без новаторства - це епігонство..."¹. *Новаторство* ж без *традиції* взагалі неможливе, оскільки тоді не було б отого материка, від якого воно відштовхується, кидаючись у "столітній і столітній шторм", аби згодом приростити до нього у вигляді *традиції* вже й власні "буремні гори-хвилі". Тим паче, що й материк *традиції* не є раз і назавжди застиглим: при кожному новому прочитанні (естетичній актуалізації) можемо знайти на ньому художні скарби, струми та хвилі глибокої духовної напруги.

Проблеми типологізації мистецьких феноменів

Отже, є *літературний процес*, що не завжди дорівнює *літературному поступу*, а якщо дорівнює, то саме тоді, коли загальний масив *художніх традицій* прирощується *новаціями* наступних *мистецьких поколінь* і окремих *творчих особистостей*. Це відбувається і в межах національних літератур, і в

¹ Драч І. Духовний меч: Літ.-критич. статті та есе. — К., 1983. — С.310. Назва цієї книжки свідомо запозичена у Л.Барановича (зрештою, "меч духовний" — один із символів барокової літератури аж до Г. Сковороди), як і назва книжки поезії "До джерел" апелює і до латинського першоджерела, і до "неокласика" М.Зерова; як і "Протуберанці серця" є буквальною відродженням метафори Теодора Орисіо, загалом футуросмізму нашої поезії 20-х років.

світовому масштабі, причому в обох випадках має безліч нюансів.

Так, прирощення питомої (іманентної) *традиції* в нашій літературі надзвичайно утруднювалося зовнішніми причинами, які впродовж століть гальмували її розвій, переривали тяглість, штовхали на шлях самоповторень, відроджень, поновлень зв'язків між *мистецькими поколіннями* та *епохами* тощо. З другого боку, спротив несприятливим обставинам дав у найвищих виявах низку постатей, котрими могла б пишатися будь-яка культура світу. Своєю чергою, *світовий літпроцес* не є механічною сумою національних здобутків, бо деякі з них не одразу стають його надбанням (як і наші — через ті ж таки причини), а деякі й не можуть поки що ними стати — внаслідок природної нерівномірності розвитку духовної сфери (чи навіть ширше — ноосфери) в різних регіонах планети.

І є в цьому *літературному процесі мистецькі феномени* з їх неповторністю, непердбачуваністю, невміщуваністю в прокрустові ложа "скутих норм" і *канонів*. А тим часом літературознавча думка намагається і їх класифікувати, систематизувати, "повклатати до готових шухляд".

Тобто, маємо ще одну опозицію: мистецька *неповторність* літературних явищ, творчих індивідуальностей — і *типологія* психологічного мислення-відчуття, художнього бачення та його текстуальної реалізації. Інакше кажучи, за всієї *своєрідності* мистецьких явищ (і в *діа-*, і в *синхронному* аспектах), вони все ж таки надаються до найзагальнішої *типологізації*, систематизації. З тими неодмінними застереженнями, що така *типологізація* вимагає свідомого абстрагування від багатьох *індивідуальних* особливостей (тоді як саме в духовній сфері вони — надзвичайно важливі), і що це лиш перше наближення до *мистецьких феноменів*.

Узагальнення, виведення певних закономірностей, *типологізація* — одна з основних функцій *поетики*, *теорії літератури* ще від часів зародження. Звідси — методологічна й термінологічна багатоваріантність і навіть плутанина у використанні таких понять і категорій, як *стиль*, *метод*, *напрямок*, *течія*, *школа*, *тип творчості* (усі — з означеннями *художній*, *мистецький*, творчий або скорочено), *тип художнього (мистецького) мислення*, *естетична свідомість* тощо.

Визначень стилю стільки, скільки його дослідників. На думку одного з них, це не повинно бентежити, адже значення слова "стиль" нібито "таке ж зрозуміле і для всіх однакове,

як значення найпростіших слів: вікно або двері. А визначати по-різному можна що завгодно..."¹. Справді, можна й вікно визначити як двері (приміром — для світла), а двері — як вікно (у світ), але то будуть *образні уподібнення*. У *мистецьких текстах* можливі й інші найрізноманітніші *асоціації* (ще раз пригадаймо загадку, якою оперує О.Потебня, чи *верлібр* І.Калинця про "вікони" — с.151 і 282 *підручника*).

Наукові ж тлумачення *стилю* — різні у *мистецтво-, мово- та літературознавців*. Серед останніх також: "...одні більше тяжіють до мистецтвознавчого розуміння стилю як категорії естетичної, як системи принципів і закономірностей організації художньої структури творів і цілих напрямів та течій, інші ж більш схильні до філологічного розуміння стилю як категорії передусім мовної, як принципів і форм використання мови в художній літературі, організації її зображувально-виражальних засобів і можливостей"².

Прагнучи поєднати крайні позиції, Д.Наливайко трактує *стиль* як "формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворчості й інтонацію, всю складність "художньої мови" творів, котра, як відомо, не зводиться до мовно-стилістичних засобів, а включає й "надмовні" елементи. Проявляється він як на рівні окремого твору, так і на рівні творчості митця і цілих течій та напрямів, — в останніх, зрозуміло, не з такою чіткістю і послідовністю" (С.8). На думку дослідника, стиль — "категорія насамперед художньо-естетична", напрям — онтологічна, а метод, як "головний нерв" напрямку, — гносеологічна й аксіологічна" (СІ 1 — 13).

Останні твердження потребують, як видається, додаткового осмислення. Якщо метод — категорія *гносеологічна* (пізнавальна) й *аксіологічна* (оцінна), то він не конче повинен бути "головним нервом" напрямку. Бодай тому, що *мистецтво* загалом і *мистецтво* слова зокрема мають власні "нерви", які відрізняють їх від *філософії, соціології, інших* виявів людського *раціо*. Інша справа — *наука* (в тому числі — *мистецтво-* та

¹ Чичерин А.В. *Очерки по истории русского литературного стиля*. — Ат., 1977. - С. 5.

² Наливайко Д.С. *Стиль напрямку й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст.*// *Індивідуальні стилі українських письменників XIX — початку XX ст.*: 3б. наук, праць. — К., 1987. — С.4. Далі посилання в

літературознавство), котра послуговується певними *методами* (цеЗобой; — *шлях дослідження, спосіб пізнання*): *аналізу, синтезу, прогнозу*. Що ж до *художньої літератури*, то поняття *методу* (навіть із додатковими означеннями "художній", "творчий", "мистецький") видається тут якщо не зовсім зайвим, то принаймні не головним і не нервом. Радше це *розумовий підхід до художнього творення*, котрий, як ми вже не раз переконувалися, далеко не завжди дає бажані результати, оскільки ні *художня форма* ніколи не буває пасивною щодо *змісту*, ні *художній зміст* не дорівнює наперед визначеному *розумовому абстракту*.

Ще у статті "Звичайне наслідування природи, манера, стиль" (1789) Й.-В.Гете говорив про "власний метод", "власну мову", але не в термінологічному значенні, а контекстуально — в наближенні до вживання слова "манера". А її, своєю чергою, вважав чимось середнім поміж "звичайним наслідуванням і стилем": "Тоді як звичайне наслідування ґрунтується на спокійному бутті й лагідній теперішності, а манера осягає предмет жвавою і обдарованою душею, стиль спирається на найглибші підвалини пізнання, на суть речей, наскільки ми взагалі спроможні їх збагнути у зримих і відчутних образах"¹.

Як бачимо, в основі розмежування — *міметична* теорія походження й суті *мистецтва* і просвітницька *віра у знання*. Втім, Гете не категоричний у судженнях щодо людської спромоги пізнати суть речей — "наскільки ми взагалі спроможні...", — тобто, лишає простір і для існування *речі в собі*.

У російському виданні 1937 (!) року саме це місце досить уміло, за рахунок *мовно-стилістичних* нюансів *перекладу* "підправлено" в дусі всеосяжної *пізнаваності* світу: стиль "покоится на глубочайших твердых познания, на самом существе вещей, ПОСКОЛЬКУ нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах"².

І далі цим сфальсифікованим перекладом оперують у хрестоматіях, підручниках, інших виданнях уже як "класичним розумінням стилю". Саме так цитує щойно наведене місце і В.Кожин у академічному збірнику праць, присвячених *стилю*. А від себе додає: "Іншими словами, стиль — це, в остаточному підсумку, щонайглибша суть твору, але суть, яка схоплюється, впізнається у художній реальності, яку ми безпосередньо сприймаємо, у самій формі твору. Форма розуміється при цьому, природно, не як горезвісна система художніх засобів або прийомів, а як цілковито змістовна форма"³. Знову ледь помітне пересмикування: йдеться вже не про "суть речей" первинної природи, осяг-

¹ Гете Й.-В. *Поетія і правда*. — К., — 1982. — С.211. Підкреслення наше.

² Гете Й.-В. *Собр. соч. В. 13 т.* — ТЛЮ. — М., 1937. — С 401. Підкреслення наше.

³ Кожин В.В. *Введение//Смена литературных стилей: На материале русской литературы XIX — XX веков.* — М., 1974. — С.4.

нення яких, за Гете, сприяє появі *стилю*. Тобто, не "іншими словами", а тим самим словом "суть" В.Кожинів... підмінює *суть*, говорячи вже про "суть твору", а насправді — про його *зміст*, упізнаваний через *форму*. Простіше кажучи, ставиться знак рівності між *стилем* і *змістом твору*. Щоправда, цей знак вуалюється фразою "в остаточному підсумку" та ритуальним вживанням постулату про діалектику *змісту* і *форми*. А останній відмовляється у праві бути навіть "горезвісною системою художніх засобів". Саме тому вона й "горезвісна", що теж здогматизована у пошуках "суті", а її давно б пора реабілітувати, оскільки вона значно ближча до *суті* поняття "стиль".

Походить воно від назви заструганої палички (*ахиХос*), якою писали на покритих воском табличках. Коли треба було виправити похибку, написане згладжували другим, тупим кінцем. З'явилась порада *частіше обертати стилос*, тобто правити написане. І це вже — переносне розуміння **стилю як способу організації форми**, художнього почерку письменника, згодом — і певних літературних угруповань, шкіл, течій, напрямів; ще ширше — мистецьких та культурних епох (зокрема в архітектурі — візантійський, романський, готичний, бароковий, гуцульський та інші стилі).

Говорячи про *індивідуальні художні стилі*, часто цитують новолатинське прислів'я "Стиль — це людина", яке приписують Бюффоні, що його спопуляризував І.Качуровський зазначає, що під *стилем* "тут слід розуміти спосіб одягатися, манери поводження, простоту або вишуканість лексики" (*Основи аналізи*... — СІ). Вдало добирає і німецький відповідник цього прислів'я: "Kleid macht Leute" (буквально — "Одяг робить людей"), а от російський варіант, навпаки — з віддаленням од суті: "По одежке протягивай ножки...". Тут більше підходила б перша частина приказки "Встречают по одежке...". Або ж "Видно пана по халявах" (хоч з'являється і небажана гумористична *конотація*). А коли мати на увазі ще й Франкову "одежу слова", то спроби пов'язати визначення *індивідуального стилю* з наведеним новолатинським прислів'ям будуть не такими вже й "анекдотичними", як видалось І. Качуровському.

Тобто, стиль — це конкретна модифікація загальних законів поетики, її ресурсів, чинників насамперед художньої форми — в індивідуалізованій чи стандартизованій "одежі слова".

Варто з'ясувати "стосунки" **стилю і манери**. Тут знову маємо справу з типовою історією *конкуренції термінів*.

До німців слово "стиль" прийшло, напевне, через французьке посередництво.

Так, Гегель цитує французькою мовою вжиту Бюффоном фразу — як "відомий французький афоризм". Німецьке *die Manier* означає

манеру (манери), переважно порядні, чемні, але от прикметник *manierlich* вживається і в негативному значенні ("манірний"). Негація особливо посилюється при здвоєнні прикметників: *zierlich* — "витончений", "граціозний"; а от у поєднанні "цірліх-манірліх", поширеному і на західних теренах України, — тільки зневажливо.

У німців запозичив класицистичну теорію "трьох стилів" М. Ломоносов. Переборюючи класицистичну регламентацію, Гете подає "звичайне наслідування" як "переддвер'я" *стилю*, а *манеру* — як середину між *наслідуванням* і *стилем* (але без негативної оцінки як *манірності*, а навпаки — пов'язуючи з палкою і діяльною індивідуальністю).

Гегель вдається до нової регламентації, проводячи різку грань поміж "голою манерою" та оригінальністю. "Справжню оригінальність" (*стиль*) митця він вбачає у копіюванні предмета, а дурну, химерну своєрідність (*манеру*) — у фіксації випадкових, не посутих думок, у свавільному відхиленні від *істини, субстанції, суті, "розумної дійсності", законмірності, ідеалу* та інших суто розумових абстракцій. Виходячи з *мімітичного* розуміння *мистецтва*, він вважає, що воно взагалі усуває випадковість не лише *змісту*, а й зовнішньої *форми* і вимагає від митця, щоб він позбувався випадкових та особистих суб'єктивних особливостей: "Отже, хоч оригінальність у мистецтві поглинає будь-яку випадкову особливість, вона робить це для того, щоб митець міг цілком іти за імпульсом і злетом свого генію, свого натхнення, пройнятого виключно зображуванним предметом, і щоб замість примхи пустої сваволі він міг втілити свою справжню самотність у предметі, створеному ним згідно з істиною. Не має ніякої манери — ось у чому полягала в усі часи єдино велика манера, і лише в цьому розумінні ми можемо назвати оригінальними Гомера, Софокла, Рафаеля, Шекспіра" (*Естетика*. — Т.І. — С.309).

Через ряд послідовно проведених силіогізмів Гегель оголошує найвищим виявом оригінальності... її відсутність. Причому якщо починав він із розрізнення *стилю* і *манери*, то під кінець наведеної цитати про *стиль* уже забуто, а ефектний *парадокс*, окрім своєї авторитарно-універсальної категоричності, засвідчує ще й те, що "єдино велика манера" тут уже мислиться синонімом *високого стилю*. До цього підводить уся логіка категоричних тверджень від імені абсолютної істини. Митець має відмовитись від власної оригінальності для злету свого ж генію, свого натхнення (а їх безпеліційно, через кому спрямовують лише на зображуваний предмет, між яким і створеним "згідно з істиною" мистецьким "предметом" ставиться знак рівності). Митець при цьому ніби розчиняється, зникає у створеному.

Естетичні погляди Гегеля тривалий час перебувати поза критикою і правити за цитатник» а нині відбулося їх "зняття", причому зовсім не діалектичне, та й узагалі не наукове. Тим часом об'єктивна потреба осмислити положення, які так довго видавалися фундаментально непорушними, існує бодай тому, що обійти чи відмахнутись од проблеми аж ніяк не означає її зняти. До того ж варто чіткіше усвідомлювати джерела поширених і досі концепцій (наразі — *стилю*), автори яких уже ніби й не декларують зв'язку з гегелівською естетикою.

Отже, *стиль*, за Гегелем, — категорія насамперед *змістова*, хоча не велено вдаватися до "відсебеньок" і в "зовнішній формі". Він є тоді, коли його не помітно. Засвідчити це мусять Гомер, Софокл, Рафаель, Шекспір (В.Кожинів додає сюди Пушкіна і Достоевського). А тим часом саме *стилю* в цих митців більш ніж досить. Він — у наявності власного мистецького почерку, ^зарегламентованої творчої *манери*. Цей термін якраз і варто вживати щодо *індивідуального стилю* (або ж *ідіостилю*), на відміну од *стилю загального* (*течії, напрям, епохи*: тут "манера" суто мовно не підходить).

Не йдемо й за І.Франком, який, вживаючи терміни *стиль* і *манера*, надавав другому кількох значень, по суті синонімічних із першим, і одного з негативним відтінком — *недостатньої індивідуальної виразності стилю письменника*¹. Не приймаємо цього відтінку тому, що його немає в загальнономовному вжитку. Що ж до *манери як стильового надміру*, то на її означення є спеціальні терміни класичної філології (*плеоназм, амліфікація*).

Доцільно зберегти і те раціональне зерно, що міститься в гегелівських словосполучах "дурна (гола, порожня) манера", себто розрізняти *стиль* і *стильову манірність*, яка, справді, не приносить художніх здобутків. Проте незрідка у визначенні цієї *манірності* критики можуть і помилятися: в історії літератури чимало *новацій* зустрічалося сучасниками принаймні насторожено, щоб згодом стати стилістичними *традиціями*, навіть набридливими штампами.

Д.Наливайко стверджує, що надто широке розуміння *стилю* робить непотрібними "інші історико-типологічні категорії, зокрема метод і напрям" (С.9). Ми також, з інших міркувань, прийшли до висновку, що поняття *методу* є для мистецтва якщо не зайвим, то принаймні не "головним нервом" *напрям*.

Певне заперечення викликає те, що категорію **напрям** вчений схарактеризував лише у *філософських* вимірах — як *онтологічну*.

Тут швидше можна приєднатися до висновку О.Соколова про те, що **напрям** — *категорія літературного процесу, основна форма стильової єдності*². Це — суто зовнішня історико-типологічна спільність літературних явищ, зумовлена подібністю духовних, історичних індивідуально- та соціально-психологічних чинників естетичної еволюції. Виникнення *напрям* в творчій практиці, його розвиток, теоретичне обґрунтування, поступове завмирання і можливе наступне відродження в нових

¹ Див.: Скупейко Л.І. Індивідуальний стиль письменника в інтерпретації І.Франка (історико-типологічний аспект)//*Індивідуальні стилі*<...>. — С.68.

² Соколов А.Н. Теория стиля. — М., 1968. — С 77-78.

якостях зумовлюються повторюваністю найзагальніших закономірностей психологічного *мислення-відчуття* та *художнього бачення*, їх словесної реалізації.

Літературна **течія** — вужча (в межах *напрямку*) спорідненість творчих принципів на основі схожих естетичних заasad. Літературні **угруповання, школи** — об'єднання найближчих творчих однодумців, що декларують теоретичні підвалини своєї спільноти, обстоюють їх у дискусіях і суперництві з опонентами, прихильниками інших естетичних поглядів як у *синхронному* (*угруповання*), так і в *діахронному* (*школа*) аспектах. А от самі естетичні програми, принципи, системи їх — категорії *поетики*.

Отже, категорію методу ми більше переадресовуємо сфері *науки*, категорію **напрямку** (а також **течії, школи** тощо) пов'язуємо не так із *філософськими*, як з *історико-літературними* характеристиками, а категорію **стилю** співвідносимо зі сферою *поетики*, тобто як літературної *теорії*, так і *практики*. Бо саме це — її питома сфера.

Тут потрібен невеликий ескурс у минуле. Давньогрецькі промовці, оратори, називалися *риторами*. Звідси — назва науки про мистецтво красномовства. *Риторика** (рт]торікт) з'явилася пізніше від *поетики* й орієнтувалася на складання промов на суді та в парламенті; у Середньовіччі — листів і проповідей; у добу Відродження і класицизму стосувалася вже будь-якої *прози*. Поява *прозових літературних жанрів*, що не цуралися гри уяви, фантастичних *фабул* (англійська назва белегристики — *fiction*), відкинула античне уявлення, згідно з яким *поезія* має справу лише з вигадкою, а *проза* — з достеменністю. Своєю чергою, це привело до стирання чіткої межі між *поетикою* і *риторикою*. Зрештою, ядро *риторики* — вчення про добір слів, їх поєднання (милословність, ритмічну організацію), *тропи, фігури* — під назвою **стилістики** влилося у **поетику**. Отож *стилістика* — іманентно *літературна* (і відповідно — *поетикальна*) галузка, що постала на базі *риторики*. Ця остання від часів Києво-Могилянської академії і аж до XIX ст. була в нас, поряд із *поетикою*, частиною гуманітарної освіти.

Суспільна ієрархія дисциплін, що склалася за радянських часів, поставила *методологію* на перше місце, відсунувши на задній план, зокрема, *стилістику*. Вольовим порядком утвердилося поняття *методу*, що дало змогу організаційно об'єднати письменників різних *стильових* уподобань у спільне річище. Поняття *напрямку* — теж певною мірою з тієї-таки об'єднувчо-дорогоказної настанови. І навіть у визначеннях *індивідуальних стилів* нинішня літературознавча думка найчастіше рухається від загального до окремого, шляхом *дедукції*, аніж навпаки (*індукція*).

Певна річ, і у визначеннях, і в розумінні *стилю* природніше йти від окремого до загального. Третій розділ цього підруч-

За латиновзорованою транскрипцією — риторика.

ника присвячено *поетиці* (отже — й *стилістиці*) окремого твору. Визначення *стилю* в цьому вужчому розумінні передуює розгляду чинників художньої форми (див. с 164). Очевидно, з синтезу мікро-поетик основних творів письменника постає уявлення про його *індивідуальний стиль*. У взаємодії — свідомих і позасвідомих перегуках, відштовхуванні, запозиченнях, суперництві тощо — формуються *стилі угруповань, шкіль, течій, напрямів, епох* та їх *естетичні системи*.

Індивідуальні стилі не є незмінними і закріпленими: вони еволюціонують, причому не обов'язково в напрямі вдосконалення й поступу (стиль ранніх і пізніх П.Тичини, Б.-І.Антонича, М.Гоголя, І.Франка, Л.Толстого та ін.) — тут багато нюансів і особливостей.

Стилістика — предмет досліджень як мово-, так і літературознавців. У лінгвостилістиці переважає думка, що *стильова єдність* має надіндивідуальне походження і насамперед завдяки добору та комбінуванню випробуваних у певних *стилістичних функціях* мовних ресурсів. Аналіз цих компонентів та їх поєднань і приводить, на думку мовознавців, до з'ясування особливостей *індивідуальних стилів*. Літературний мовний стиль для мовознавства — тільки один із функціональних стилів, оскільки воно охоплює і багато інших аспектів мови. Зі свого боку, літературознавча *стилістика* залучає до аналізу не лише мову і, відповідно, мовний стиль, а й *тропіку, ритміку, метрику, фоніку, композицію, жанри* тощо. На цій підставі деякі вчені різко розмежовують дві дисципліни.

Однак, незважаючи на відмінності, навіть завдяки їм, існує потреба взаємодоповнень: *літературознавець* звертає увагу на лінгвістично з'ясовані способи функціонування мови у художньому творі, а *лінгвіст* — на естетичні функції мови літературного тексту. Їх спільна основа — у єдності слова-образу.

За слушним зауваженням Д.Наливайка, надто широке розуміння *стилю* "спрацьовує" при вивченні ранніх етапів розвитку літератури. Додамо, що при ближчому розгляді навіть ці ранні етапи втрачають свою стильову монолітність.

Так, "монументальний" (за Д.Чижевським і Д.Лихачовим) *стиль* давньоруської літератури виявляється не таким уже й зводжуваним до "спільного знаменника", якщо порівняти, скажімо, лист Володимира Мономаха до Олега Святославича з його ж "Повчанням" (різні жанри — різні *стильові* особливості) чи, тим, паче, з творами інших авторів.

Початок "Слова о полку Ігоревім" є першою з відомих нам естетичних декларацій відмінності авторського *індивідуального стилю* від "співу" попередника. Щоправда, цю декларацію навряд чи вдалося

практично втілити, однак уже сама заява про недотримання Боянкової манери багато важить для руйнування стильового моноліту.

Л.Махновець і С.Пушик, незалежно один від одного і різними шляхами дійшли висновку, що автором "Слова..." був князь Володимир Ярославич. Їхні версії визнано найпереконливішими з багатьох¹. Отож ніби можна було б назвати ім'я одного з найперших у нашій писемності автора яскравого індивідуального стилю, однак є кілька міркувань, які не дають достатніх підстав це зробити. Слідом за В.Чивиліхіним обидва дослідники вважають безперечним те, що автором поеми неодмінно мав бути князь, оскільки лиш він міг звертатися до своїх слухачів-князів, як до рівних: "братіє". Але ж це могло бути загалом звертання до рівних во Христі, яким автор підкреслював свою належність до християнства на відміну од Бояна. І якщо це так, то всі наступні логічні докази виявляються побудованими на крихкому підмурівку. Що ж до вживання "галицизмів" у "Слові...", то саме цей регіон зберіг чимало особливостей давньоукраїнської мови, котрі тепер сприймаються як діалектизми.

Тож не називаючи, на жаль, імені Автора, спробуймо з'ясувати його стильові "стосунки" з попередником. Як видається, взявши нову *фабулу* ("по былинам сего времени"), Автор розробляє її у близькій до Боянкової манері. Звертаючись до "соловія старого часу", він каже: аби ти ці походи ошебетав, то співав би так: "Не бура соколів занесла через поля широкії — стадами звірі біжать до Дону великого". Або так: "Коні іржуть за Сулою — дзвенить слава у Києві; труби трублять в Новгороді — стоять стяги у Путивлі"*. І далі — сам провадить у цій манері, не тільки зовні її наслідуючи (про що нам достеменно судити не випадає), а й творячи ту ж такі міфопоетичну образну систему.

"Слово..." несе на собі відбиток яскравої творчої індивідуальності порівняно з імперсональністю (не лише щодо автора, а й щодо персонажів) "Велесової книги". Дихотомія індивідуальності/імперсональності в нових і нових видозмінах дожила й донині (індивідуалізм/колективізм, феноменологія/типологія, ідіостиль/"стиль доби"тощо).

Згадаймо також відому з давньоіндійських поетик стильову опозицію *дхвані* (дзвін, натяк, навіювання) — *цітра* (картинка, ясність). Згодом подібна опозиція зринає у протистоянні стилів *азіанізму/аттикізму*, *бароко/класицизму*, *модернізму/традиціоналізму* (або конкретніше: *футуризму/неокласицизму*), *герметизму/кларизму* тощо.

¹ Див.: Мишанич О. Кризь віки: Літ.-критич. та історіографіч. статті й дослідження. - К., 1996. - С195-199.

* Підкреслюючи ритміку "Слова...", подаю ці уривки у дослівному перенесенні в сучасну мову, з урахуванням слушної кон'єктури (прояснення) С.Пушика: "галици" — звірі, а не "галки".

Певне абстрагування від багатьох нюансів, зосередження уваги на *провідних і стабільних* рисах (*домінантах і константах*) відбувається як щодо *індивідуальних*, так і щодо *загальних* стилів. Причому цей принцип літературознавчої "колективізації" відомий не лише нашій, а всій світовій науці про літературу.

Особливості "доісторичної доби", "доби монументального стилю", "доби орнаментального стилю", "літератури 14-15 віків", "ренесансу та реформації", "бароко", "класицизму", "романтики", "бідемаєру" та "натуральної школи" в Україні докладно висвітлено у праці Д.Чижевського "Історія української літератури", яка має бути настільною при вивченні не лише *жанрового руху*, а й *літературного процесу* загалом.

Чи не найзагальніший (а відтак — і найвразливіший) із *типологічних* підходів до мистецьких феноменів — поділ на **типи художньої творчості**.

Ще Ф.Шіллер у статті "Про наївну і сентиментальну поезію" (1794-1796) говорив про існування двох видів художньої творчості: "...у стані природної простоти, де людина діє ще одночасно всіма своїми силами як гармонійна єдність, де, таким чином, цілість її природи повністю виражає себе у дійсності, — там стають поетами через максимально повне *наслідування реального світу*, а тут, у стані культури, де згадана вище гармонійна взаємодія всієї людської природи є тільки ідеєю, поетом буде той, хто підносить дійсність до ідеалу, або — і це зводиться до того ж самого *зображує ідеал*"¹. "Наївний" митець лише *наслідує* дійсність, не виказуючи свого суб'єктивного до неї ставлення; "сентиментальний" (тобто, *суб'єктивно-почуттєвий*) дотримується двох родів сприймання — *сатиричного* (дійсність як предмет антипатії) чи *елегійного* (ідеал як предмет симпатії).

Характеризуючи своєрідність *митців*, що належать до різних видів (*типів*) творчості, Шіллер також називав перших **реалістами**, других — **ідеалістами**. Очевидно, сюди сягає корінням концепція *реалізму/антиреалізму* (або *нереалізму*) як основної типологічної *опозиції* в *літературному процесі*, загалом в історії світового мистецтва. На думку її прихильників, *реалізм*, зародившись у первісному мистецтві, проходить низкою метаморфоз через усі епохи, вдосконалюючись та урізноманітнюючись на цьому шляху. Що ж до *нереалістичних* течій і напрямів, то вони, в ліпшому разі, відтінюють досяг-

¹ *Вступ до літературознавства: Хрестоматія/Упор. Н.І.Бернадська. — К., 1995. — С.60. Курсив наш.*

нення *реалізму*. Спрощеність і одновимірність цієї концепції нині очевидна.

Близькі до неї і міркування Л. Тимофеева, який вважав *реалізм* і *романтизм* не лише історично конкретними *художніми методами* (пам'ятаємо, що ми взагалі поставили під сумнів доцільність застосування категорії *методу до мистецтва*), а й *типами творчості*, що виступають у різні епохи, визначаючи характер та особливості *літпроцесу*, оскільки в них проявляються загальні особливості "образного відображення життя". Застарілість останньої формули теж очевидна. А плюсом тимофеевської концепції є те, що "антиреалістичний" (*романтичний*) *тип творчості* принаймні не має в ній негачії.

Три *типи творчості* — реалістичний, романтичний і класицистичний — виділяють Б.Мейлах та Д.Наливайко. На місце *класицистичного* С.Пригодій ставить сенсуалістичний (*суб'єктивний*), поєднуючи його в тріаду з міметичним (*реалістичним*) та ідеальним (*романтичним*). Очевидно, можливі й інші розмежування та найменування *типів творчості*, до яких, певна річ, не зводиться все розмаїття художнього творення.

Адже й за Аристотелем *мімесис* не означає простої життєподібності; Платон же говорив про мистецтво як "тінь тіней", а в середньовічній художній культурі центральним було "ненаслідувальне наслідування" ("аміметон мімеа")¹; отож *міметичний тип творчості* при глибшому розгляді можна також розкласти — принаймні на *підтипи*. Тобто прив'язувати *реалістичний тип творчості* лише до *мімесису* — теж спрощення, як і *романтичний* — лише до *ідеалізму* (одна справа — у шіллерівському розумінні, інша — в сучасному).

І все ж у самій ідеї *типів творчості* є свої плюси: це дає змогу співвідносити особливості певного *стилю* (отже — й людини) і з *психологічною типологією мислення-відчуття* та *художнього бачення*, і з найзагальнішими *філософськими* підвалинами, і з *мистецькими* виявами гризманя, "діонісійського" й "аполлонічного" типів творчості тощо. За всієї розмаїтості людських індивідів, вони надаються до *типологізації* відповідно до особливостей *темпераментів, характерів, асоціативних здібностей* тощо. Відтворюючись із покоління в покоління, ці особливості лишаються досить консервативними, принаймні протягом осяжної історії *людини мистецької*. Від її *інтровертності* (зверненості в себе) чи *екстравертності* (назовні), інших психічних чинників залежать і особливості перебігу творчого акту (вибуховість чи пригальмованість, переважання участі "верхньої" чи "нижньої" свідомості, за Франком; ступеня участі підсвідомого, за Фройдом, тощо).

У різні епохи, залежно від панівних настроїв, рівня загальної естетичної культури, здатності генерувати нові *художні ідеї* чи лише трансформувати вже відкрите, *людина мистецька*

¹ Див.: Ігнатенко М.А. Генезис сучасного художнього мислення. — К., 1986. — С 114-166.

може виявляти себе то в "буденній і твердій" іпостасі, тій, що кладе в основу діяльності (зокрема, творчої) земний *досвід*, "промацувані" *реалії*, *позитивістську* філософію чи, ширше, *матеріалізм* (від "стихійного" до "діалектичного"); то в іпостасі *піднесено-ідеальній, романтизованій*, в основі якої — *інтуїтивістський тип світовідчуття*; то в прагненні *поєднати полюси* в гармонійне "третє" чи взагалі вийти за межі тріадичного мистецького "я". Наскільки їй це вдається, в яких *стилях, напрямках, течіях* і в які епохи наближається вона до гармонії чи дисгармонії зі своєю земною суттю та небесними прозріннями? Відповіді можуть бути найрізноманітніші. Одна з них видається більш-менш стабільною: у творчості *геніїв*, що позначають віхи мистецького шляху людства. Хоча вже щодо персоналій — сперечаються.

Можна по-різному називати *типологічні полюси*. Наприклад, за типами *світорозуміння і світовідчуття* — *позитивістський/інтуїтивістський* (або ще загальніше — *матеріалістичний/ідеалістичний*), — але то було б педалювання лише *мислительної функції мистецтва*, тоді як щодо нього можлива й опозиція *пізнавальність/розважальність*. Очевидно, можна говорити і про дихотомію *міметичності/сенсуалістичності*, — з тими застереженнями, що *міметичний тип творчості* обмежуємо життєподібністю, *зображувальністю*, а *сенсуалістичний* — чуттєвістю, *виражальністю*. Ще одна (і теж не всеохопна) пара — *реалістичний/романтичний типи творчості*. До неї наша *літературознавча* думка найбільш при звичаєна, надто ж стосовно художніх явищ XIX і, певною мірою, XX ст.

Отже, якщо мати на увазі не *метод* і не *напрямок*, а тип творчості (*міметичний, відображувальний, реалістичний*), то він, справді, розвивається від античності до сучасності: цілковито відірватися від конкретних реалій поки що не вдавалося жодному визначному митцеві. Завдяки цьому *типові творчості* навіть у *міфах, казках, легендах* постають побутові, культові, географічні, психологічні, етнокультурні та інші прикмети епох. Античні автори надавали більш-менш конкретної часопросторової "прив'язки" як легендарним сюжетам, так і описам своїх повсякденних клопотів.

Гесіод у "Роботах і днях" вельми *реалістично* описує працю землероба; житейську актуальність зберігають і деякі його побутові поради, висловлені за вісім століть до нашої ери:

В дім свій дружину введи, як дійдеш підхожого віку; До тридцяти не спіши, та й за тридцять не дуже затягуй:

Років у тридцять женитись — ото є пора щонайліпша. Хай наречена дозріє, пошлюбтєсь на п'ятому році. Дівку за жінку бери: їй легше прицепиш смиренність. Взяти старайся із тих, що з тобою живуть по сусідству, Все доладу обдивись, щоб на посміх сусідам не датись. Ліпшого в світі оцім не буває за жінку хорошу, Та не буває й страшнішого в нім за погану дружину, Жадібну й ласу. Така доведе й найміцнішого мужа, Висушить гірш од вогню й зажене передчасно у старість.

Вияви *реалістичного типу творчості* можна знайти в літературі всіх наступних епох — Середньовіччя (наприклад, у жанрах *фабль, шванків, фацецій, у вертепних інтермедіях* тощо); Відродження (у творчості раних гуманістів — Петрарки, Боккаччо, Чосера з їх побутовою конкретикою та героями-гедоністами; представників зрілого Ренесансу — Сервантеса, Рабле, Шекспіра з їх цілісними характерами, розкриттям динаміки людського почуття, психологічним драматизмом, багатством реалістичних мотивацій); Просвітництва (Лессінг, Дідро, Мерсьє, Філдінг, Бомарше, Діккенс); нарешті — в період найбільшого розквіту цього *типу творчості*, у літературі XIX ст., з якою пов'язують остаточне формування **реалізму як напрям**.

Д.Наливайко виділяє такі типологічні риси *реалізму XIX ст.*: втілення діалектичного зв'язку між закономірно-загальним та індивідуально-особливим, звільнення від канонічності, перевага індивідуальних стилів над "спільними", моністичність художнього мислення світу (і, відповідно, відмова од поділу стилю на "високий" і "низький" залежно від сфер зображення, а також від розмежування явищ на "естетичні" й неестетичні"), пізнавальна настанова (зв'язки з природознавством, історією, соціологією, психологією), аналітичний підхід до дійсності, перенесення центру ваги на соціальну сферу, "деміургічна позиція" автора, перевага епічного начала, "романізація" жанрів та драматизація *роману*, поява "синтетичних індивідуальних стилів, які поєднували реалістичні й романтичні елементи", психологізація "індуктивного" чи "індивідуалізуючого" типу, протилежна "типологізуючому" психологізму попередніх епох, а також психологізація всієї атмосфери твору, його предметно-емоційного світу (*портрет, інтер'єр, пейзаж* тощо), диференційованість словесно-художнього вираження. Ці *константи* художньої системи *класичного реалізму* існують не канонічно, не над *індивідуальними стилями*, а всередині їх, зумовлюючи віднесення *індивідуальних стилів* до певних течій у *реалізмі* — *соціально-побутової* (Марко Вовчок, А.Свидницький, І.Нечуй-Левицький), *просвітницької* (М.Драгоманов, М.Павлик, Б.Грінченко, Н.Кобринська), *соціально-психологічної* (Панас Мирний, І.Франко, І.Карпенко-Карий), *філософсько-психологічної* (І.Франко) — див.: *Індивідуальні стилі*<...>. — С. 14-42.

За недавніми схемами, найвищими виявами *реалістичного типу творчості* були у XIX ст. "критичний реалізм", а в

XX — "соціалістичний реалізм". Але ще під кінець XIX ст. існував і **натуралізм**, раніше трактований як літературний *напрям*, що став плодом деградуючої буржуазної культури. Очевидно, це все ж таки найортодоксальніше породження *реалістичного типу творчості*, одна з крайніх *течій реалізму* як **напрям**, її представники (зокрема теоретик і практик Е.Золя) виходили з філософії *позитивізму*, відкидали будь-яке вуалювання дійсності й доводили *міметичний* принцип її відтворення до рівня "фотознімків з природи", в тому числі біологічної природи людини.

На початку XX ст. цей *тип творчості* існував у так званому *неореалізмі*, зринав і в *соцреалізмі* (як усупереч, так і завдяки керівним ідеологічним настановам). Нічого дивного тут немає: одна справа — *соціологія*, інша — *психологія творчості*, ще інша — її *стильова* реалізація. Усі ці площини перетинаються в *людині мистецькій*, але по-різному і з неоднаковими художніми наслідками.

У літературі світовій XX ст. проходить під знаком **модернізму**, однак це не означає скасування *реалістичного типу мислення-відчуття* та *художнього бачення*, яке знаходить свій вияв і в "магічному реалізмі" Г.-Г.Маркеса, і в панорамному *художньому світі* У.Фолкнера, як і Е.-М.Ремарка, Е.Гемінґвея та багатьох інших видатних прозаїків з досить відмінними *індивідуальними стильовими манерами*.

Слід зазначити й те, що *художня мова* як один із найважливіших чинників *стилю* не завжди є, а власне, й не обов'язково має бути якоюсь монолітом у тексті, надто ж *прозовому*. Особливо це стосується *епічних* полотен, мовне втілення яких здебільшого вирішується у вигляді мозаїчної картини. Якщо у *ліриці*, почасти *малій прозі* та ще менше у *драмі* цілісний твір або група творів можуть мати мовну завершеність (єдність, цілість) завдяки особистому *стилю автора*, то у *великому епічному жанрі* (*роман, роман-епос*) до його структури входять і *стилістичні* компоненти, лише частково продиктовані авторською мовно-стильовою манерою. Вони потрібні швидше для передачі зображуваного матеріалу чи характеру або своєрідності особи оповідача. *Великі епічні твори* здебільшого *поліфонічні*, вони дістають свою *стилістичну єдність* переважно не завдяки наскрізному *авторському мовному стилю*, а завдяки авторському зведенню до *контрапункту* різних голосів (у тому числі й *мовно-стильових*).

І, навпаки, буває, що твір, написаний у співавторстві (наприклад, романи Ільфа й Петрова), становить собою стилістичний моноліт. Єдине мовно-стилістичне ціле роману "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" забезпечується *образом оповідача*, витвореним братами Рудченками при загальному редагуванні твору Іваном Біликом. А проте розділи, напи-

сані ним самим ("Новий вік", "Старе — та поновлене"), попри мовну й побутову спільність із розділами Панаса Мирного, вирізняються рівнем соціального узагальнення.

Реалістичний тип творчості ще до решти не вичерпав і навряд чи вичерпає всі свої можливості, оскільки в його підґрунті — один із полюсів *психологічної типології людини мистецької*.

Те ж саме сказати й про другий полюс, за яким поки що лишаємо також традиційну назву — **романтичний**. Текстуальну реалізацію і цього типу *психологічного мислення-відчуття та художнього бачення* можна простежити від давнини до сучасності, причому незрідка — у творчості одних і тих самих письменників, оскільки найбільші величини якраз і синтезують у своїй художній практиці обидва полюси, досягаючи "третього" (Шекспір, Гете, Шевченко). Окрім того, *форма* не буває пасивною і теж по-своєму впливає на тяжіння того чи того твору до певного "полюсу": *проза* все ж таки частіше наворачтає на реалістичні, *поезія* — на романтичні засади. Не як закономірність, а як тенденція.

Тенденції **романтичного типу творчості** почали фокусуватися ще у **сентименталізмі**, художньому напрямі, що став протечею **романтизму як напрямку**, котрий утвердився наприкінці XVIII ст. та в першій половині XIX. Йому передували (ще безпосередніше) **преромантизм**, а на початку XX ст., майже паралельно з **неореалізмом**, постав **неоромантизм**. Довгий час точилися теоретичні суперечки, чи можливий *романтизм* як *течія* всередині *соцреалізму*, тоді як практично цей *тип творчості* пробивався крізь ті суперечки і приписи (Ю.Яновський, О.Довженко, О.Гончар, М.Стельмах). До того ж, у нашій літературі це було одним з істотних виявів (можливо — не найкращих у теперішньому світі) українського менталітету: мрійливість, *кордоцентризм* (сприймання довкілля насамперед через серце), сентиментальність, розлад між ідеалом і дійсністю.

Найзагальніші *стильові константи романтизму*, за Д.Чижевським і Д.Наливайком, — вільна *форма*, розкута *композиція*, присутність *автора* і всеохопна стихія *ліризму*, уривчаста, підвладна емоційним імпульсам розповідь, змінний *ритм*, "кольоровий" *епітет*, що виносить на передній план малярський, а не оцінний момент, тяжіння не до *гармонії*, а до глибоких *контрастів*, підвищена *емоційність* вислову тощо.

Не вкладаються в жоден із полюсів **класицизм** та **соцреалізм** — за певної спорідненості між собою.

Нормативність **класицизму** (правило "трех едностей", неодмінність перемоги обов'язку над почуттям у головного героя, підпорядкування *мистецтва* зміцненню абсолютизму в *соціальній* сфері, поділ *жанрів* на "високі" й "низькі" тощо) спричинилася до його заперечень *сентименталістами* й *романтиками* та утворення відповідних *напрямів* і *стилів*.

Французький класицизм XVII ст. має своїм світоглядним підґрунтям картезіанство, себто *ідеалістичний* тип *мислення*, — і з цього погляду нібито більше мав би тяжіти до *романтичного* полюсу. А на *стильовому* рівні це — концентрична й замкнута *форма*, об'єктивізація зображення, логічно мотивоване розгортання оповіді, перевага *раціо* в образотворенні й усій *художній структурі*, *риторичність* інтонаційно-експресивного ладу, — і з цього погляду відчувається силове поле *реалістичного* полюсу. Отже, ще раз переконаємося, що *світоглядні* критерії, *філософське* підґрунтя в мистецтві не мають прямої та визначальної дії.

Український класицизм, за твердженням М.Наєнка, мав переважно *класицистичну* (здебільшого — наслідувальну) *стилістику* (у Котляревського — ще й *бурлескова*, що йде і від *бароко*, у Квітки-Основ'яненка — *сентименталістська*), а за змістом це вже був *передромантизм*¹. Тобто, в нас також у сфері *змісту* гору бере *романтичне*, а у сфері *форми* — *реалістичне* тяжіння *класицизму*.

Нормативність **соцреалізму** (намагання підпорядкувати *мистецтво* *соціальній* сфері, зміцненню тоталітаризму, внутрішньо суперечлива вимога "правдивого, конкретно-історичного відображення дійсності в її революційному розвитку") призвела до його занепаду. Якщо навіть не брати до уваги політичних, ідеологічних та інших позалітературних настанов і впливів, *соцреалізм*, попри свою назву, більше тяжіє до жаданого (ідеалу), ніж до дійсного, отож — і до *романтичного типу творчості*. Знову ж таки — у сфері *змісту*, тоді як *формально* сповідувався *реалізм*, поступово розвиваючись до "реалізму як відкритої системи" та "реалізму без берегів".

Один із дослідників *українського бароко*, А.Макаров, стверджує, що цей *стиль* певною мірою взаємонакладається з *романтизмом*, хоч їх не варто й ототожнювати, бо відмінності теж є. Зокрема, естетичні². *Стиль бароко* розглядають або як циклічно повторювану в історії мистецтва фазу (Г.Вельфлін, Д.Чижевський), або як явище, історично обмежене **XVII—XVIII** ст. (Д.Лихачов, О.Морозов). Кожна з позицій має вагомі аргументи на свою користь, витворюючи ще одну пару в загальній опозиції *феноменології/типології*. Справді, цілковито

¹ Див.: **Наєнко М.К.** Дмитро Чижевський і його "Історія української літератури" // **Чижевський Д.** Історія української літератури. — С. 12.

² Див.: **Макаров А.** Світло українського Бароко. — А., 1994. — С.269. **432**

повторюватися жоден *стиль* не може, однак найхарактерніші його риси все ж таки зринають у творчості нових поколінь.

До *барокових стильових домінант* відносять *антиномічність*, *потяг до гіпербол, антитез, алегоричність, символізм, емблематичність, монументальність*, поєднання *фантастики з реальністю, мотиви швидкоплинності часу, марності земного життя, світу-лабіринту і світу-театру, Хаосу, космізму і всеосяжності буття* тощо.

Українське бароко ("високе" і "низове") найвиразніше окреслилось у XVII—XVIII ст. А в XIX воно знаходить вияв у залишках вертепної драми, у творчості І.Котляревського, В.Гоголя, П.Гулака-Артемовського; від середини 40-х років під його впливом перебуває М.Гоголь; у XX ст. воно певною мірою дотичне до творчості *символістів, авангардистів, сюрреалістів та експресіоністів*. Ціла течія в нашій літературі 20-х років дістала назву "необароко" (П.Тичина, М.Бажан, Є.Плужник, М.Хвильовий, О.Довженко). Щоправда, цей перелік, як і багато інших, може засвідчити й велику відмінність *індивідуальних стильових манер* та їх еволюцію. У 60-ті роки деякі *барокові риси* проступають у *міфопоетиці* І.Драча, *гротесковості* В.Стуса, *"хімерній" прозі* О.Льченка, В.Шевчука, П.Загребельного, Є.Гуцала, В.Дрозда; у 80-ті й пізніші — у відродженні *фігурної та паліндромної поезії, традицій бурлеску, балагану, буфонади, травестії, пародіювання* у творчості різних літературних гуртів тощо. Так через ланцюжок еволюційних видозмін *бароко* єднається і з *модерном*.

Модернізм (від фр. *moderne* — *новітній, сучасний*) — складне *естетико-філософське* явище в *літературі* та загалом *мистецтві* XX ст., продиктоване постійним пошуком нових виражальних можливостей, запереченням попередніх набутків, надто ж їх епігонського повторювання у творчості сучасників.

Вважається, що, пройшовши стадії *декадентства* й *авангардизму*, *модернізм* як естетична система постає з 20-х років, маючи своїм *філософським підґрунтям* ідеї Ф.Ніцше, А.Бергсона, Е.Гуссерля, З.Фрейда, К.Юнга, згодом — екзистенціалізму М.Гайдеггера та ін. Видатні представники зарубіжного *модернізму* — Дж. Джойс, Ф.Кафка, В.Вулф, Т.С.Еліот, Е.Павнд, М.Пруст, А.Камю, Е.Іонеско, С.Беккет, Ж.-П.Сартр. На *змістовому* рівні їх творчість об'єднує відчуття кризи гуманістичних цінностей, ізоляції людини, абсурдності кожного індивідуального існування, як і загалом дійсності, проблема вибору між добром і злом, життям і смертю, спрага нового гуманізму, пошуків за втраченим часом і гармонією тощо. На рівні *художньої форми* — *внутрішній монолог, "потік свідомості", асоціативний монтаж, перетин пам'яті й миттєвого переживання в оповідному часі, тенденція до ускладненої метафоричності, переважання верлібру в поезії, різноманітні гібридні утворення в генериці* та ін.

У вітчизняному літературознавстві під терміном *модернізм* часто об'єднують майже всі "некласичні" течії, починаючи навіть з *імпресіонізму*, хоч він і постав ще у XIX ст., однак у нашій літературі розгорнувся пізніше; а також *експресіонізм*, *символізм*, *сюрреалізм*, *футуризм*, інші, в тому числі й можливі майбутні -ізви (з додатками *нео-* та *пост-*). У такому трактуванні *модернізм* асоціюється з кожною наступною більш-менш потужною хвилею *новацій*, що опонує *традиціоналізмові*.

Дослідниця українського модернізму С.Павличко виділяє такі риси його теоретичного дискурсу*: західництво, сучасність, інтелектуалізм, антинародництво, індивідуалізм, фемінізм, зняття культурних табу, зокрема у сфері сексуальності, деканонізація *формалізму* в критиці й інтерес до *формального "боку"* твору, *екзистенціалізм*, *ірраціоналізм*¹. За всього маніфестованого інтересу до *форми*, це — *змістові* параметри. Саме тому пошуки *модерності* в нашій літературі, перейшовши кількома хвилями, поки що не сягали мистецької завершеності. Як і внаслідок несприятливих зовнішніх обставин². Зрештою, навіть за умови повноцінної мистецької реалізації, *модерністські* шукання улягають одній з основних закономірностей *літературного процесу* — боротьбі/взаємодії *традицій* і *новацій*.

Існує думка, що по найвищому піднесенні будь-який *стиль* зазнає, як мінімум, двох опозиційних реакцій: консервуючої (*пост-*) і руйнівної, заперечної (*авангард*). У різні часи та в різних літературах це може давати неоднакові наслідки. Так, лос/иреакцією на *бароко* став *стиль рококо*, що запозичив чимало рис попередника; *авангардовою* реакцією — *класицизм*, який принципово заперечив Хаос та ірраціоналізм *бароко*, "непрозорість" його форм³.

Відповідно до цієї концепції *постмодернізм* немовби утривалює "вік" *модернізму*, тоді як *неоавангардизм* — *скорочує*.

Однак є й твердження, згідно з яким *постмодернізм* цілковито заперечує *модернізм*.

* Тут — самовизначення.

Див.: Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1997. — С.9 -26.

² Див. також тези доповідей Т.Гундорової, В.Мельника, Н.Шумило, М.Ільницького, присвячених українському модернізму//III Міжнародний конгрес українців. Харків, 26-29 серпня 1996. — К., 1996. — С.420-457.

¹ Див.: Окара А. Естетика "Нового бароко" та сучасний літературний контекст//Критерії естетичної вартості художнього тексту: Міжвуз. наук. конфер., 22-24 вересня 1996р.— Львів, 1996. — С.56-58.

І.Хассан розписує цю опозицію на низку дрібніших: форма *закрита/відкрита*; *мета/гра*; *план/випадок*; *майстерність/вичерпаність*; *ієрархія/анархія*; *завершена робота/перформанс*; *творення/руйнація*; *центрування/дисперсія*; *жанр (межі)/текст (інтертекстуальність)*; *коріння (глибина)/ризома (поверхня)*; *метафізика/іронія*; *визначеність/невизначеність*; *трансцендентність/іманентність*¹.

Перші з наведених (знову ж таки — *змістових*) *домінант* нібито належить *модернізму*, другі — *постмодернізму*. Здається, з не меншими підставами їх можна віднести й до самого лише *модернізму*, адже він не є таким однобоким, а полюсується і всередині себе. Втім, то не лише його власні протиріччя, а й перейняті від попередників через їх діалектичне заперечення та нарощування нових *мистецьких* якостей, серед яких найголовніша — **художність**. А вона вимагає постійної еволюції *форми*.

Попри історичну *плинність* уявлень про **художність** і її критерії, *згармонізована формозмістова єдність* лишається однією з найтривкіших підвалин, що вирізняють *мистецькі* здобутки на тлі минутих фактів *літературного процесу*.

Нині митець має у своїй палітрі широкий спектр усіх апробованих раніше барв, невичерпні можливості їх поєднань, пошуку й вибору оптимальних вирішень відповідно до індивідуальних *феноменологічних* і *типологічних* особливостей, потреб самовираження, осягнення, дедалі гнучкішого володіння *формою* для означення-осягнення-переживання-творення новостарого *змісту* і *світу*.

¹Див.: Харчук Р. Постмодернізм// Смолоסקип України. — 1996. — № 9. — С 2,4.

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

- Абecedарій* — 405
Абстрактне/конкретне — 265
Абстракціонізм — 193
Авангардизм — 433, 434
Авторський відступ — 183
Авторське слово — 184—185, 225,
 307 *Автохтонне (пряме,
 безобразне,
 номінативне) значення* — див.:
онотація/конотація
Адаптація — див.:
міжлітературна взаємодія
Адекватність перекладу — див.:
переклад художній
Азіанізм — 286, 300, 318, 425
*Акварель (жанровий різновид
 лірики)* — 77, 270 *Акростих* —
 320, 385, 406 *Аксіологія* — 157,
 245, 418 *Аксіоматизація*
(структуральна) —
 80, 86, 119, 131, 182 *Акт (дія
 драми)* — 123, 179 *Акт
 мистецької творчості* — 19,
 44 - 47, 62, 217, 413, 414
Актуалізація — 210, 289, 416, 58
Акцентовик — 360, 363 — 365
Алегорія (троп) — 28, 263—265, 288
Алегоризм — 90—97, 108, 134,
 153, 160, 193, 288, 433
Алітерація - 190, 219, 297, 301,
 310-311, 314, 316, 410 *Алюзія*
 — 180, 223, 288, 316
Амбівалентність — 162, 287, 314
Ампліфікація (кумуляція) — 296,
 298, 303, 422
Амфіболія — 287 — 289, 298
Амфібрахій — 318, 338, 340, 343,
 345 - 348, 350, 353-355, 371
Амфімакр - 318, 338, 340, 346,
 348, 371
Анаграма - 275, 313, 325, 327
*Анадиплозис (епаналепсис,
 спіраль)* - 272, 284, 295, 298
Анакруза - 343 — 345, 346, 348,
 352, 354, 355, 365, 371
Анаколуф — 262, 279-280, 297, 298
Анапа/синтез — 7, 8 60, 61, 68, 118,
 140, 142, 164, 165, 173, 205,
 210, 409-410, 418 *Анамнезис*
 — 142 *Анапест* — 318, 338, 340,
 343,
 345 — 350, 353-356, 359, 363,
 371, 372
Анастрофа — 273, 297
Анафора — 271, 273, 297
Андронім — 215, 216
Анімізм — 34
Аномінація — 274, 297, 298 (див.
 також: *етимологізація,
 політот[он], традукція,
 парегмен[он]*) *Анекдот* — 84,
 89 *Антибакхій* — 318, 338, 340,
 346 *Антигерой* — 53
Антиметабола, антиметатеза —
 285—287, 288, 298
Антиномія — 142 *Антиспасти*
 — 318, 338 *Антистрофа* —
 379 *Антитеза* — 223, 260,
 261,
 284-287, 297, 298, 315, 316, 433
Антоніми — 222, 261, 284, 287
Антропоморфізм — 33, 42, 240,
 251, 312, 374
Антропоніми — 215, 232—233
Аплікація — 292, 293-295, 299, 396
Апокриза (внутрішній діалог) —
 297 - 299 *Апокриф* — 83
Аполлонічна/діонісійська первини
 - 46, 427
Аполог — див.: *байка*
Апологізм — 299
Апорія (дубітація, сумнів) — 297, 298
Апострофа — 296 — 298, 300
Апофазія — 298 *Апоф[т]езма* —
 289—291 *Арго* - 211, 212, 233-
 234 *Арзис, тезис* — див.: *ікт,
 міжкітковий інтервал Аруз*
(аруд) - 318-319 *Архаїзми* — 222,
 224—227 *Археографія* — 11
Архетекст - 209, 222, 289, 292,
 294, 318, 335 *Архівознавство* —
 11 *Архітектоніка* — 182
Архітектура — 11, 135, 182
Асимільовані запозичення — див.:
ініціомовні запозичення
Асиндетон — 278, 296
Асонанс — 190, 219, 297, 301,
 310—311, 314, 315, 410
Асоціативність — 44, 69, 73, 95,
 144, 213, 277, 219, 222, 244,
 251, 252, 274, 279, 280-282,
 378, 418, 427, 434

- Астроніми — 215 Атанакласис — 298 Аттикізм — 286, 425
Афоризми - 180, 288-292, 299, 381
- Багатоголосся — 80
Байка — 83, 89—97, 126—128, 165, 175, 180
Бакхій - 318, 338, 340, 346
Балаган - 106, 123, 433 Балада - 126- 127, 172, 180, 203, 362, 367 Бачення мистецьке — 69, 122, 417, 423, 427, 430, 431
Безафосність — 158
Безфабульність — 188
Бароко (доба) — 257, 385
Бароко (стиль) — 195, 265, 266, 275, 276, 300, 306, 401, 425, 432—433 Бібліографія — 10 Бібліотекознавство — 11 "Білий" вірш — див.: неримований
Бінарна опозиція (біном, контрарна пара) — 67—68, 74, 78, 81, 140, 162, 182, 210, 269, 278, 279, 286, 302, 313, 314, 325, 327, 366, 370, 410, 416, 425, 426, 432, 435 Біологізм — 25 Буриме — 405 Бурлеск — 13, 114, 123, 334—336, 368, 432, 433
Буфонада — 123, 433
- Варваризми — див.: інішомовні запозичення
Варіація (мотиву) — 172 Велика, середня, мала форми — див.: різновиди Вербальна магія — 316, 378 Верлібр - 144, 186, 189, 215, 307, 315, 316, 351, 352, 370-379, 418, 434
ВерсфетJ — див.: віршорядок
Версифікація — див.: віршування
Вертеп - 108, 123, 196, 235, 433
Веснянка, гайвка — 210, 366, 368
Вид літературний — 22, 56, 63—67, 73, 82, 83, 88, 89, 96, 123, 125, 129, 130, 152, 410, 412
Вид мистецтва — 27—29, 33—38, 42, 57, 41, 62, 68, 77, 79, 135, 163, 172, 412
- Видовий різновид — див.: різновид
Видовище — 102
Виразення/зображення — 58, 59, 62, 69, 70, 79, 80, 147, 148, 182, 185, 199, 200, 217, 218, 222, 240, 243, 245, 246, 249, 266, 428, 432
Високе (піднесене)/низьке (нище) - 156, 163, 429
Вистава (спектакль) — 68, 99, 102, 123, 131 Відеокліп — 35, 206 Відображення — 109—110
Візуальна поезія — 267, 276, 322, 329, 433
Внутрішнє/зовнішнє — 60, 65, 69, 80, 82, 86, 100, 118, 124, 129, 131, 142, 154, 163, 178, 179, 182, 194, 200, 265, 270, 475 Внутрішній монолог — 80, 433 "Внутрішня форма"/"зовнішня форма" і значення слова (за О. Потебнею) — 6, 39, 140, 182, 222, 252
Вірш (вір) - 76-77, 89, 129, 144, 145, 152, 153, 161, 180, 266, 278, 312, 315, 316, 319—320, 330, 334, 340, 343, 345-347, 351, 356, 358, 372, 379—381, 391, 392, 395, 399, 402, 410 Вірш[ована мова] — див.: поезія Віршорядок (рядок, верс/ет], стих, метроряд) — 146, 179, 180, 190, 223, 268, 270-274, 278, 287, 292, 294, 308, 310, 311, 315, 316, 319-320, 329, 330, 332, 334, 335, 339, 340, 351-354, 356, 358-360, 362-365, 368, 369, 377, 379-409
Віршознавство — 316, 317, 379
Віршування — 68, 130, 190, 316—410 — мелодійне — 317 — метричне (античне) — 317—318, 329, 333, 338, 342, 367 — аруз (аруд) — 318—319 — силабічне — 319, 329—337, 346, 361, 366, 369, 383, 398, 409 — силобо-тонічне — 319, 329, 335- 336, 357-360, 362-367, 370, 371, 375, 383, 390, 392, 395, 398, 409 — довільне силобо-тонічне — 345, 347, 351-355, 370, 371 — межисистемні форми (навзник, тактовик) — 357—361, 365, 409

- тонічне — 333, 357, 360,
361, 362-369, 383
—фольклорне — 310, 333, 360—
365, 366-370, 371, 410
(говірне — 367, речитативне —
367—368, пісенне — 368—369)
—декламаційно-тонічне — 369—
370
—верлібр - 370—379, 382—
384, 390, 408
Віршувальна різномірність —
345, 347, 351-356, 358, 359
Віршувальні константи,
домінанта, тенденція — 307,
320—322, 331, 332, 334, 339-
341
Вісник — 100
Водевіль — 111, 123
Вставний епізод (новела тощо.) —
182, 185-186, 200, 202, 207
Вульгаризми (дисфемізми) — 212,
234—236, 239, 257, 258, 295
Вчинок — 116, 200
Гармонійне/дисгармонійне — 57,
102, 155, 188, 207, 308, 401, 431
Гедонізм — 62, 188 Гекзаметр —
318, 392, 393 Генерика — 56, 65—
68, 128, 147,
410, 434
Гемінація (редублікація) — 297
Гендіадис — 298 Генологія — 22,
56, 65 — 68, 78,
84, 147, 292, 399 Геральдика —
266 Герменевтика — 12—13, 151
Герметизм/кларизм — 425
Герметичність — 251, 256 Герой -
51 — 53, 79, 86, 115,
118, 140, 156, 157, 165, 178, 184
Гідроніми — 216 Гімн - 34, 76
Гіпалага — 298 Гіпербатон — див.:
інверсія Гіпербола - 250, 262-263,
268,
288, 296, 433 Гістерологія —
299 Глосолія — 228 Гнома - 289-
290, 291 Гносеологія — 43, 157,
240, 418 Гомеотелевтон
(гомоіотелевтон)
— 296, 298
Гомойарктон — 296, 298
Голосіння — 368, 370, 371
Гра - 28—29, 51, 62, 119, 328,
427, 435
Градація — 63, 260, 280—283, '
295, 297, 298 Графіка — 34, 35,
36, 62, 266 Гротеск, 28, 93, 112,
133, 148,
159, 175, 263, 316, 433 Гумор
- 109, 111, 113, 144, 157,
196, 235, 368 Гумореска
— 79, 89, 90, 336
Дактиль - 318, 338-340, 343,
.745-348, 350, 353, 355, 358,
365, 371 Дегресія — 165
Дедукація/індукція — 423 Декаданс
— 433 Декорації — 102, 106, 130
Демонологія — 130, 134, 231
Денотація/конотація (прямий/
переносний сенс) — 69, 202,
213-218, 222, 223, 240, 241,
247, 250 - 251, 263, 288, 301,
410 Деталь художня,
деталізація
предметна — 164, 182, 192,
200-205, 217, 241
Джерелознавство — 11
Дисоціація (розподібнення
структуральне) — 76, 182
Дієреза — 297 Дизайн — 35, 36
Димінутив — 295 Дипірихій —
318, 339 Диподія — 318 Дискурс
— 182, 209—211, 292,
293, 294
Дисоціація — 76, 182 Диспондей
— 318 Дихорей — 338, 339 Диямб
— 338 Дифузія жанрів — 59
Дізнавання (за Аристотелем) — 181
Довільний (вольний,) вірш — див.:
віршування, довільне силабо-
тонічне Домінанта — 65, 116,
125, 128,
426, 433, 435 Дольник —
див.: віршування,
межсистемні форми (навзник)
Драма (рід) - 46, 52, 57, 89,
60-68, 79, 81, 99-124, 129-131,
161, 165, 169, 172, 173, 175, 178,
179, 197, 199, 201, 430, 433

- Драма (жанр) та її різновиди* — 101, 115-119, 121, 123, 124, 129, 130, 147, 157, 158, 162, 292
- Драматична первина (драматичність, драматизм)* - 64, 65, 70, 81-83, 124-126, 131, 132, 133, 158, 159, 294
- Драматичний етюд* — див.: *етюд*
- Драматургія* — 46, 56, 65, 68, 107, 118, 216
- Дуалізм* — 139, 140
- Дума* - 83, 126, 127, 147, 195, 368, 371
- Духовні вірші* — 368
- "Дхвані"/"цітра"* — 74, 75, 425
- Евристика* — 11
- Евфемізм* - 257-258, 276, 316
- Евфонія* - 176, 179, 297, 301, 302, 308—316, 358, 359, 410
- Евфуїзм* — 257 *Ейдологія* — див.: *ідея Екзистенціалізм* — 12, 163, 171, 433, 434
- Екранізація* — 133, 135
- Екскод* - 175
- Експозиція* — 174, 176, 177
- Експресія* — 249; див. також: *вираження/зображення*
- Експресіонізм* — 187, 433, 434
- Елегія* - 72, 74, 76, 77, 392-393, 426
- Елементи комедії* (за М.Довгалевським) — 109
- Елементи трагедії* (за Аристотелем) — 102, 140, 165
- Елементи (чинники, стадії розгортання) сюжету* — 104, 109, 163, 174-181
- Елемент/структура* — 208
- Еліпсис* — 278, 282, 296-298
- ЕтС.Лема* - 265 - 267, 433
- Емоційна тональність* — див.: *тональність Емфаза* -263, 284, 296, 304, 307, 308, 363, 364
- Енантіосемія* — 287
- Енґсамбман* — 268, 380
- Еолійські ліричні розміри* — 317
- Епанадиплозис (енкатенація, підхоплення)* — 272, 298
- Епаналепсис* — див.: *анадиплозис*
- Епанастрофа* — 272, 273, 288, 297, 298
- Епанафора* — 298
- Епанод* — 298
- Епанортоза* — 297, 298
- Епексегеза (експлікація)* — 297, 299
- Епігонство* — 414, 416, 293
- Епіграма* — 72, 74, 76, 180, 392
- Епіграф* - 172, 176, 294, 381
- Епізевксис* — 273, 298
- Епізод* - 100, 171, 175, 207, 271
- Епілог* - 174, 175, 176, 179, 223
- Епітафія* — 76, 180
- Епітет* - 17, 42, 173, 195, 214, 241, 242, 246-251, 284, 298, 431
- Епіталама* — 72, 76
- Епітрим* — 318
- Епіфонема* — 298
- Епімона* - 271-272, 297
- Епіфора (антистрофа, конверсія)* - 271, 273, 297, 298
- Епічна первина (епічність)* — 64, 65, 70, 79, 57—83, 99-101, 124, 125, 131, 132, 158, 159, 249, 277
- Епод* — 379
- Епо-драма ("драма для читання")* - 82, 85, 125, 131-132
- Епопея* — 60, 61, 79, 80, 83, 371
- Епос* - 34, 35, 56, 57, 59-65, 68, 69, 77, 79-98, 100, 102, 123, 125, 126-128, 147, 157, 158, 159, 161, 162, 169, 172-174, 178, 179, 199, 201, 206, 262, 429
- Епоха (мистецька, культурна)* — 420
- Еруптивність творчого акту* — 44, 46, 217, 378
- Естетика* - 8, 13, 22, 72, 113, 156, 178, 240, 275, 287, 328, 400, 413, 414, 417, 424, 427, 433
- Естетична зарядженість тексту* - 213-215, 217, 222, 260
- Етика* — 8, 32, 33
- Етимон* — 39, 126, 275
- Етимологія* — 39, 40, 147, 176, 215, 218, 219, 236, 240, 262, 342
- Етимологія "народна" (псевдоетимологізація)* — 221, 233, 236, 257, 273, 274
- Етимологізація художня (псевдоетимологізація)* — 218-221, 273, 274
- Етимологізація (figura etymologica)* -273-274, 298, 300, 302
- Етнологія* — 8, 36

- Етопея* — 299
- Етранжизми* — див.: *ініомовні запозичення Етюд* - 70, 77, 129, 130
- Жанр* - 22, 39, 59, 63-65, 68, 72, 74-78, 82-85, 87-90, 96, 97, 101-132, 134, 135, 138, 147, 152, 157, 159, 161, 165, 166, 172, 176, 178, 180, 198, 206, 262, 292, 293, 295, 392, 393, 410, 414, 423, 424, 426, 429, 432, 235
- Жанровий різновид* — див.: *різновид*
- Жест* — ПО
- Живопис* — 34-36, 38, 62, 165
- Забавлянка* — 310, 314, 346, 367
- Зав'язка* - 109, 174, 177 *Загадка* — 89, 159, 367, 383
- Загальне/окреме* — 140, 217
- Заголовок* — 265 *Засоби наслідування* (за Аристотелем) — 57, 62, 69
- Засоби поетичні* — 138, 158, 294
- Заклинання* — 367 *Закличка* — 367
- Зачин* — 183
- Замовляння* — 43, 367, 370
- Звуконаслідування* — 301, 311-312, 315, 316, 367, 410 *Звукопис* — 190, 311-312, 314, 410 *Зевгма (ярмо)* — 297, 298 *Знак* - 40, 43, 161, 215, 264, 373 *Значення* — 328, 396, 397 *Зміст/форма* — див.: *формозміст "Зовніперебування"* — 131
- Ідеал естетичний* — 28, 140, 154-155, 162, 426
- Ідеалістичне/матеріалістичне* — 149
- Ідеологія* — 157
- Ідея* - 119, 129, 140, 142, 148, 149
- Ідея мистецька (художня, артистична; ідейний зміст)* — 18, 27, 44, 129, 139, 140-145, 148-156, 160, 161, 171, 183, 186, 190, 203, 284, 288, 309, 410, 413, 428
- Ідилія* — 72, 76, 163, 223, 270
- Ізоколон* — 295, 298
- Ізосилабізм* — 329
- Ізотонізм* — 363, 364
- Ізохронізм* — 363, 364
- Ієрархізація* — 182, 369
- Іконіка* — див.: *образність*
- Ікт, міжкітвий інтервал* — 339, 340, 341-344, 358, 359, 363, 364, 367
- Імена власні/загальні* — 215-217, 243
- Імена нейтральні/промовисті* — 121, 216
- Імітація метрики (силабо-тонічна)* — 319, 393
- Імперсональне/персональне (індивідуально-авторське)* — 52, 70, 128, 152, 185, 230, 244, 265, 290-295, 308, 368, 425
- Імпрекація* — 295 *Імпресіонізм* — 118, 187, 434 *Імпровізація з приводу* — 377 *Інакомовність* — 95-97, 263-264, 288 *Інвектива* — 77 *Інверсія* — 283-284, 288, 296, 297, 298
- *Індивідуальне/суспільне* — 49, 86, 196, 208, 429, 434 *Інценізація* — 131 *Інтенція* — 156 *Інтервал* — 381, 391 *Інтер'єр* - 182, 199, 201, 202, 205, 429 *Інтермедія (інтерлюдія)* — 123, 368, 429 *Інтерпретація (герменевтична)* — 12-13, 93, 142, 151, 154, 264, 288 *Інтертекстуальність* — 67, 152, 153, 205, 264, 288, 292
- Інтоніяція* — 287, 302, 303, 305-306, 364, 365, 370, 377, 380
- Інтрига* — 112, 116, 123, 128, 178
- Інтуїтивізм/позитивізм* — 46, 82, 154, 167, 426-428, 430
- Інфантилізми* — 228, 239
- Ініомовні запозичення* — 215, 236-239, 314 *Іонік* — 318
- Іпостаса* — 338, 339, 340, 344, 346, 348, 352, 371 *Іронія (тональність)* — 175, 185, -* 226, 258-260, 263, 270, 287, 293, 296, 302, 372, 401, 435
- Іронія (трон)* — 241, 248, 250, 258-260
- Істинність/фальшивість* — 154, 156
- Історизми* — див.: *архаїзми*
- Історична пісня* — 126, 127

- Історіографія літературознавча* - 22
Історія — 8, 36
- Каденція/антикаденція* — 380
Казка - 61, 80, 83, 166, 167, 428
Какемфатон — 298 *Какофонія* - 302, 309-314, 316, 358, 410
Каламбур - 226, 321, 328
Канонічний текст — див.: *текстологія*
Канцеляризми — 226, 280
Канцона — 76
Карнавальність (карнавалізація) — 51, 162; див. також: *гра*
Каталектика, акаталектика, гіперкаталектика — 339 — 341, 346—350, 352, 355, 356
Катарсис — 103—104, 119, 178
Катафора — 298 *Катахреза* — 261, 262, 403, 404 *Катрен* — 358, 359, 382, 384-385, 387, 388, 390, 396
Кінодраматургія — 132—136
Кінознавство — 8, 132
Кіномистецтво — 35, 36, 38, 61, 62, 68, 83, 114, 132-136, 163
Кіносценарій і його різновиди — 132-136, 152 *Кінцівка* - 179-180, 83, 194, 223, 259, 298, 316, 380
Клавзула - 320, 321-324, 330, 340, 341, 346, 347, 349, 379, 380, 385, 386, 389, 393, 402, 407, 408, 410 *Класицизм* - 103, 106, 138, 163, 275, 287, 425, 427, 432, 434
Класицистичний тип творчості - 4 2 7 *Класичні/некласичні віршувальні розміри* — 350, 364 *Ключовий образ* — 201, 205, 410 *"Кліше"* - 167, 168, 249, 276 *Код* - 40, 67
Кода — 403-404, 406-408
Коефіцієнт прозорості (фонічної) - 308, 309
Колаж - 181, 185, 206, 292, 295; див. також: *міжлітературна взаємодія, інтертекстуальність*
Колізія/конфлікт — 82, 100, 102, 105, 115, 118, 119, 121, 147, 161-163, 174, 177-179, 181, 308, 410
- Коломійка* — 329, 361, 367', 393-395 *Коломійковий дистих (строфа)* — 392-395 *Коломійковий стих (розмір)* — 329, 333, 334, 361, 364, 367, 395, 409
Коліно - 333, 334, 364, 367, 395
Колон - 329, 331, 332-335, 349, 350, 353, 364, 367, 386, 394, 395
Комедія - 34, 57, 58, 60, 101, 104, 105—115, 119, 122-124, 130, 159, 198
Комічне - 106, 113, 122, 226
Компаративістика — 9, 10, 18, 138, 166 *Компенсація* *перекладацька* — див.: *переклад художній*
Компіляція — 295 *Композиція* — 82, 114, 118, 153, 162, 164, 165, 169, 176, 177, 181-207, 269, 286, 294, 410, 422
Кон'єктура — 425 *Кондублікація* — 271, 297 *Константа* - 128, 301, 426, 429, 431 *Контекст* - 14, 71, 152, 162, 218, 222, 223, 225, 238, 241, 246, 247, 259, 277, 284, 287-289, 294, 299, 311, 381
Контрапункт — 80 *Котурни* — 106
- Легенда* — 61, 428
"Лезедрама" — див.: *епо-драма*
Лейксапрен — 272
Лейма - 358
Лепмічний вірш — див.: *павзник*
Лінгвістика (мовознавство) — 7, 18, 25, 39, 208, 215, 222, 301, 418, 424
Лінограма — 312—315, 405
Лірика - 34, 52, 56—65, 69-78, 79, 81-83, 100, 125-128, 129, 131, 147, 152, 158, 159, 161, 162, 172, 174, 180, 183, 201, 206, 245, 383, 399, 407, 430
Лірична прозова мініатюра — 74, 129
Лірична первина (ліричне, ліризм, ліричність) — 64, 81, 83, 99, 100, 101, 112, 124-128, 132, 158, 159, 249, 431 *Ліричний відступ* — 182—185, 200 *Ліричний герой* — 42, 45, 79, 125, 161, 184, 188, 200, 205, 219, 226, 245, 270

- Ліричний оповідач — 125 Ліро-драма - 82, 101, 119, 125, 129—132, 198, 203 Ліро-епос — 65, 77, 82, 89, 125-129, 188, 198, 203 Літературна критика — 9 Літературний процес — 22, 68, 72, 83, 412—414, 422, 426, 427, 434, 435 Літопис — 263, 268 Літота — 263, 268 Лічилка — 310, 346, 367 Логаед — 318
- Магістрам — 397, 402 Магія — 34 Мадригал — 76 Макаронічна мова — 238 Максима — 17, 290—291 Малярство — 27, 35, 39, 57, 62, 195, 295 Мандрівні сюжети (фабули) — див.: сюжет, фабула "Манія" — 46 Мандри (подорожі) — 98 Маньєризм — 266 "Маркована" лексика — 222, 224-239, 410 Маска — 105, 108, 196 Матроніми — 215 "Масова література" — 134, 413 Мегаметафора — 268 Медитація — 161, 282 Межирід — 82, 85, 101, 119, 129, 130, 409 Мезостих — 406 Мейозис — 268, 288 Мелодія - 39, 62, 168, 303, 304, 310, 336, 366 Мелодика (художньої мови) — 303-306, 308, 364, 367 Мелодрама - 114-116, 123 Мемуари — 98, 199 Метабазис (гіпостазис, транспозиція, еналата, імутація) — 278, 299—300 Метатопе — 252 Металепсис — 298 Метатеза — 298 Метамова — 69 Метафора — 214, 241—243, 250-254, 261, 262, 264, 266, 268, 296 Метафоричність — 75, 202, 246, 249-251, 434
- Метод - 417—419, 423, 427 Метр - 57, 69, 317, 319, 320, 322, 333, 338-340, 343, 347, 348, 350, 356, 358, 359, 361, 380, 382, 385, 410 Метрика — 164, 182, 316-318, 331, 341, 349, 368, 370, 410, 424 Метрична плюривалентність (багатовимірність) — 356, 357, 364, 394 Мистецтво — 1, 24—38, 56, 57, 62-63, 67, 95, 103, 106, 109-111, 125, 132, 138, 143, 145, 154, 155, 159, 168, 174, 266, 289, 305, 414, 418, 428, 433, 435 Мистецтвознавство — 8, 24, 25, 68, 412, 414, 418 Мистецька епоха (доба) — 417 Мистецьке покоління — 417 Мистецька форма — 132-135 Міжлітературна взаємодія — 19, 292, 293 Мімесис — 52, 57—59, 62, 157, 165, 426, 427, 430 Міф- 20, 30, 42, 102, 112, 113, 165, 174, 245, 428 Міфологія — 166—168, 265 Міфологічна школа — 166 Міфопоетика — 24, 75, 130, 185, 240, 241, 425, 433 Мова та її функціональні стилі — 7, 8, 208—214, 224, 230—232, 243, 244, 269, 276, 304-306, 308, 311, 347, 373, 418 Мова художня — 7, 58, 100, 102, 104, 118, 153, 164, 182, 205, 212-410, 430 Мовлення — 208—211, 304 Модель слова — 39 Модернізм — 69, 78, 80, 116, 147, 149, 185, 187, 193, 203, 282, 371, 373, 375, 425, 430, 433-435 Молитва — 83 Монолог — 100 Монофонія — 81 Монострофа — 391, 392 Монтаж — 159, 181, 206, 434 Мора (хронос протос) — 317, 333, 342, 344, 359, 361, 363, 367 Музи — 34 Музика — 27, 34—38, 62, 102,

- 109, 135, 147, 167, 172, 293, 305, 366
Музикознавство — 80, 167, 172
Музичний вимір віршування — 359, 364
Мультиплікація — 35
- Наджанрові утворення* — 77
Напівверс - 329, 331, 346, 362, 364, 365
Напря́м літературний — 46, 116, 148, 157, 164, 265, 414, 417, 418, 420-424, 428-430, 431, 432
Нара́ція — див.: *оповідь Нарис художній* — 46, 97—99, 199, 207
Народне віршування — див.: *віршування фольклорне*
Натуралі́зм — 430
Необароко - 276, 294, 433
Неологі́зми - 222, 227-231, 249, 299, 321
Неонатуралі́зм — 118
Неореалі́зм — 430—431
Неороманти́зм — і 16, 119, 431
Неримований віршорядок (вірш, строфа) - 193, 383, 396, 399
Нерівнострофі́чні вірші — 385, 389
Новаці́ї/тради́ції — 293, 413, 414, 416, 417, 422, 425, 434
Новела - 84-85, 128, 133, 169, 198, 199, 202, 207, 232
Новелі́стика — 85, 128, 178
Ном - 57
- Об'єктивне/суб'єктивне* — 60, 65, 70, 79, 81, 125, 128, 138, 145, 432
- Образ, образність, образ/поняття* - 29-34, 38, 40-45, 48-50, 62, 70, 73, 93, 139, 149, 151, 154, 155, 161, 163, 166, 168, 172, 174, 187, 192, 204, 210, 213, 214, 217, 218, 252, 264, 282-284, 289, 294, 374, 410
Образ автора — 52, 183, 185
Образна аналогія — див.: *міжлітературна взаємодія*
Образок — 85, 130
Образ оповідача — 65, 80, 125, 184, 196, 200, 206, 431
Образ читача — 54, 219
Обрамлення — 206—207
Обряд — 61
Обставини — 44, 49, 105, 112, 116, 127, 147, 162, 163, 178
- Ода* — 72, 74, 79
Одивнення — 127, 153, 298, 299
Означник/означуване — 140, 149, 171, 252
Означення логічне — 250—251, 262, 263
Оказіоналі́зми — див.: *неологі́зми*
Оксиморо́н — 154, 260—262, 284, 297, 404
Ономато[о]е́я — 297, 311, 314, 410
Омі́сія (пертері́ція, фі́гура замовчування) — 296, 299
Омографи — 226
Омоні́ми — 222, 287, 298
Опис - 70, 182, 192, 200, 201, 307
Оповідання — 60, 80, 83, 84—86, 128, 129, 159, 160, 207, 244
Оповідка — 84, 169
Оповідність — 125, 127
Оповідь - 70, 74, 79, 80, 85, 102, 124, 126, 128, 165, 174, 179, 182, 185, 200, 219, 434
Ора́ція — 334
Оригіна́л — 19—22, 279
Орнамент — 62
Ороні́ми — 216
Основний (каноні́чний) текст — див.: *текстоло́гія*
- Павза* - 260, 303—307, 320, 329, 357-359, 365, 375
Павзник - 357-360, 362—364, 367
Паліндро́м ("рак літеральний") — 274, 276, 278, 381, 405, 433
Паліндромо́н — 274, 381
Палеографі́я — 11
Панегі́рик — 76, 266
Пантеї́зм - 33, 42, 187, 188, 240, 251
Пантомі́ма — 34, 37, 62, 135, 366, 367
Панфілософі́зм — 48, 301
Парабо́ла — див.: *притча*
Парадигма́тика/синтагма́тика — 66-68, 88
Парадо́кс — 142, 200, 284, 288, 290-292, 293, 297, 299
Паралелі́зм — 268—270, 286—288, 296-298, 303
Парафра́з[а] — 292—293
Парегме́нон — 298
Паре́мія — 289
Парентеза — 297, 298

Парехеза — див.: *етимологізація*
Пароніми — 274
Пародія — 76, 90, 113, 180, 287, 292, 293, 302, 368, 433
Парономазія (паронімія, паронімічна атракція) — 294, 297, 298, 301-302
Пастораль — 76, 305
Патетика — 156, 159, 160, 297
Патроніми — 215
Пафос — 56, 65, 75, 76, 82, 134, 147, 156-158, 161, 163, 260, 410
Пеан — 76
Пейзаж — 72, 174, 179, 182, 186-195, 200-202, 205, 217, 219, 246, 265, 270, 303, 374, 420
Пентаметр — 392, 394
Пептон — 355-356
Пеон — 318, 338, 339, 352, 355-356, 390
Перевертень — 274
Перевтілення — 69
Передмова — 175, 207
Переднє слово — 174, 176
Передромантизм (преромантизм) - 370, 431, 432
Переказ — 165
Переклад художній — 18-22
Перекладення — див.: *міжлітературна взаємодія*
Перекладознавство — 18-22
Переносність — див.: *денотація/ конотація*
Переспів — 336
Перипетія — 50, 87, 102, 174, 177-178
Пермісія — 200
Персоніфікація — 28, 62, 252
Персонаж — 45, 46, 52, 53, 61, 65, 80, 87, 100, 105, 107-109, 111, 112, 115, 116, 118, 175-179, 183, 184, 195, 199-202, 225-226, 231, 246, 252, 265, 307
П'єса - 100, 112, 117, 118, 147
Піввіри (півстих) — див.: *напівверс*
Підрядник — 279
Підсвідоме — 46
Підтекст — 170, 194, 213, 222, 223, 302, *Післямова* — 175
Післяісторія — 174, 176
Пірихій — 318, 338-340, 344, 345, 352, 356
Пісня - 34, 61, 70, 71, 74, 76, 79, 81, 83, 101, 123, 126, 127, 135, 172, 265, 333, 346, 368
Плагіат — 295
Плеоназм — 262, 283, 298, 422
Повість — 83, 85-87, 93, 124, 129, 132, 133, 147, 176, 178, 179, 189, 199
Повчання — 80
Подія — 60, 80, 82, 83, 100, 102, 124, 129, 162, 163, 165, 169, 174, 178, 179, 215-216, 246, 262, 431
Подробиця художня — 201-204, 223, 434
Поезія — 43, 46, 56, 58-59, 64-66, 68, 74, 76, 78, 81, 85, 86, 90, 92, 101, 102, 125-127, 130, 153, 161, 172, 206, 222, 232, 233, 264, 266, 282, 300, 302, 307, 309, 310, 314-410, 413, 423
Поема та її різновиди — 64, 76, 83, 97, 104, 119, 124-126, 128-132, 173, 183, 203, 248, 386, 407, 415
Поетика — 22, 56, 106, 108, 133, 136, 138-140, 146, 165, 182, 191, 192, 262, 283, 292, 300, 302, 316, 318, 335, 346, 379, 417, 423, 424
Позатекстуальні зв'язки — 71
Позафабульні чинники композиції - 175, 181-206
Позиція носія викладу — 65, 80, 124
Полілог — 100, 129, 293, 294, 413
Політот[он] — 271, 298
Полісемія — 95, 208, 210, 62, 264, 287, 298
Полісиндетон — 277, 295, 296, 298
Поліфонія — 80, 81, 185, 430
Порівняння — 214, 241-246, 250, 316
Портрет — 182, 188, 192, 195-202, 203, 217, 246, 265, 429
Постпозиція — 176-177, 179
Постструктуралізм — 12, 182
Правило альтернансу — 400, 407
Правило "трьох єдностей" — 104, 115
Предмети (об'єкти) наслідування (за Аристотелем) — 57
Презумція (прокаталепсис) — 299
Приказка — 180, 289, 292, 310, 324, 367

- Примовка — 367
 Прислів'я — 289, 292, 310
 Притча, притчевість — 80, 83, 90-97, 128, 153, 288, 291, 384
 Прізвиська — 216, 233—234
 Проблематика/художня — 146, 148, 152, 173, 410
 Прогноз - 9, 142
 Проза - 46, 56, 58, 59, 61, 64—66, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 83, 85, 86, 90, 92, 101, 102, 115, 123, 124, 125, 128, 129, 131, 153, 161, 162, 172, 189, 197, 206, 222, 232, 233, 246, 249, 271, 295, 300, 303, 307, 316, 366, 368, 376-378, 413, 423, 430, 431
 Прозивалка — 346, 367
 Прозіопесис — 299
 Прозопоєя — 252
 Пролог — 109, 174-175, 407
 Просвітництво — 101, 108, 116
 Просодія — 303, 305—306, 336, 338, 339, 342, 356, 364
 Протагоніст — 107
 Протейський вірш — 273
 Прототекст — 294
 Прототип — 53, 108, 128, 199
 Професіоналами — 233, 238
 Псальма — 76, 335
 Псевдонім — 215
 Психоаналіз — 12, 24, 25, 82
 Психоестетика — 43
 Психолінгвістика — 43
 Психологізм — 195, 200, 205, 280, 281, 282, 429
 Психологія творчості — 13, 18, 44, 240, 430, 431
 Пуантіа] - 281, 298

 Райошник — 368, 372, 382
 Раціоналізм/ірраціоналізм — 46, 145, 435
 Реальне/ірреальне — 200, 206, 222
 Реалізм - 49, ~~53, 116, 147, 149, 178, 187, 222, 249, 426, 429~~
 Реалістичний (міметичний) тип творчості — 203, 426—432
 Релятивізм — 122
 Ремарка - 100, 197, 200, 304, 305
 Ремінісценція — 19, 292—293, 299, 316
 Репліка — 99, 100, 176, 179, 225, 304, 305
 Ретардація — 174, 181, 296, 299

 Рефрен - 180, 271, 272, 297, 298
 Рецепція - 36, 138, 413, 414
 Реципієнт — 36, 171, 378
 Речення - 210, 268, 271, 307
 Речитатив — 83, 130
 Рима, її різновиди, функції — 135, 296, 297, 302, 314, 321-328, 372, 379, 380, 382, 385, 389, 393-394, 405
 Ритм - 39, 57, 62, 69, 71, 73, 83, 102, 182, 260, 289, 292, 294, 297, 303, 305-308, 313, 316, 317, 320, 321, 328, 329, 340, 341, 343, 368, 369, 371, 377, 431
 Ритміка — 164, 182, 316
 Ритмічні варіації — 317—319, 331, 334, 335, 339-344, 346, 349, 350, 352-355, 382, 388
 Ритмоваріаційні склади — 331-333, 336
 Риторика - 200, 282, 286, 292, 300, 423
 Риторичність — 158, 432
 Риторичне заперечення — 283, 284, 288, 303
 Риторичне запитання (інтеррогація, еротема) — 136, 193, 282, 297, 303, 394, 396
 Риторичне звертання (апострофа) - 282, 295, 297, 298, 315
 Риторичне ствердження — 283, 284, 288
 Риторичний вигук (екскламація, екфонесис) — 136, 297, 299
 Рід літературний — 22, 56, 57, 59-65, 67, 69, 70, 73-75, 77, 79, 80-82, 88, 96, 99, 110, 119, 123-125, 128, 140, 147, 152, 158, 159, 172, 176, 206, 410, 411
 Різновид - 56, 63, 68, 75-78, 89, 96, 101, 119, 121, 122, 123, 124, 129-131, 135, 152, 159, 176, 184, 203, 399, 410
 Родове ядро — 125
 Родові різновиди — див.: різновид
 Розвиток (розгортання) дії — 109, 174, 177, 179—181
 Розв'язка та її типи — 109, 174, 179-181
 Розділ — 176
 Розмір віршувальний — 57, 69, 318, 330, 331, 333, 339—343, 345-347, 352, 358, 359, 362,

- 363, 379, 385, 386, 410
Розповідач — 183 *Розповідь* — 165 *Розумове світоглядництво* (за Б.-ІІнґоничем) — 45—49, 141, 145, 150, 154, 156, 157, 419
Рококо — 434 *Роман і його жанрові різновиди* — 63, 64, 68, 80, 83, 85—89, 93, 131, 132, 147, 172, 176, 178, 199, 207, 429, 430 *Романс* — 76, 126, 172 *Романтизм* — 59, 78, 116, 126, 157, 187, 194, 195, 262, 263, 265, 287, 301, 431
Романтичний тип творчості — 72, 148, 152, 426-421, 429, 431, 432
Сарказм — 160, 161, 258—260, 294
Сатира - 65, 75, 76, 106, 112, 113, 157, 159, 226, 235, 263, 424
Сатурнійське віршування — 317
Семантика — див.: значення
Семіметафора — 251—253
Семіологія, семіотика — 12, 14, 40, 42, 67, 182, 373
Сенсуалістичний тип творчості — 427, 428 *Сентенція* — 179, 264, 289—291, 298, 299 *Сентименталізм* — 148, 157, 195, 196, 431, 432
Сильне/слабке місце — див.: ікт/міжжіктовий інтервал
Символ - 90, 93, 133, 201-205, 216, 220, 264—265, 267, 308, 415
Символізація — 119, 13, 173, 200, 207, 207, 310, 318 *Символізм* — 78, 112, 116, 187, 371, 433, 434 *Симілікаденція* — 295, 298 *Симплока* (комплексія, сплетіння, охоплення) — ПЪ, 298
Симфонія (як літературний жанр) — 77 *Синекдоха* - 204, 241, 255-256, 261, 296 *Синкретизм* — 8, 33, 34, 37, 38, 61, 62, 68, 126, 168, 242, 250, 256
Синоніми — 222, 237, 238, 277, 283
Синонімія (підкріплення з синонімічними варіаціями) — 277, 295, 296, 298
Синоїкіоса — 296
Системність — 138 *Ситуації* — див.: обставини *Скандування* — 320 *Скоромовка* — 314, 367
Скульптура — 27, 34—36, 38, 39, 135, 265
Сленг — 212
Слова самостійні/допоміжні — 215
Словогра — 190, 228 *Слово-образ* — 6, 39, 42—43, 217, 219, 424 *Слов'янізми* (старослов'янізми, церковнослов'янізми) — див.: *архаїзми* *Сміх* — 109, 111, 113, 119, 160, 235, 334
Сміхова культура — 159 *Сонет* - 135, 193, 245, 397-406
Соціолект - 233, 237, 279, 280
Соціологія — 12, 24, 25, 36, 47, 88, 111, 157, 418, 429, 430
Соціологізм — 301 *Соціопсихологія* — 414 *Соурреалізм* — 114, 148, 430—433 *Спектакль* — див.: *вистава* *Спів* — 35, 36, 83, 102, 305 *Спондей* - 318, 338, 340
Способи наслідування (за Аристотелем) — 57 *Способи римування* — 323, 327, 334, 335, 347, 368, 369, 382-389, 393, 398, 402-410
Станса — 76
Старина (билина) — 83, 367
Стилізація - 19, 185, 265, 269, 292
Стилістика — 7, 14, 96, 109, 136, 214, 226, 282, 292, 297, 410, 419, 423, 424, 430, 432
Стиль — 8, 17, 44, 71, 109, 135, 156, 164, 185, 222, 275, 294, 296-297, 306, 334, 414, 417-428, 432-434
Стиль доби (за Д.Чижевським) - 425, 426
Стиль індивідуальний (ідіостиль, стильова манера) — 276, 296—297, 301, 413, 415, 418-430, 433
Стих — див.: *віршорядок*
Стопа - 318, 336, 338-342, 347, 349, 350, 358, 359, 361, 363, 364, 367, 396, 401, 402, 404
Строфа - 146, 180, 190, 259, 271, 272, 287, 288, 294, 309, 311-313, 340, 343, 344, 347, 352, 358, 379—409

- Строфіка* — 164, 298, 316, 328, 379-410
Строфи прості — 380—392
Строфи канонізовані — 180, 392-409
Строфожанр — 180
Строфотворчість — 190, 388
Структурні моделі-схеми — 66, 74, 81, 97, 124, 210, 211, 253, 254, 290, 314, 325
Сугестія - 73, 74, 315, 328, 370
Суміжні змістоформи — \24— 135
Сумірність — 317, 329, 338
Сутність/явище — 142
Схема цілісного аналізу поетичного твору — 410
Сцена — 44, 100, 110, 130, 134, 207, 245
Сценічність — 100, 112, 121, 131, 132
Сюжет - 60, 61, 65, 75, 82, 87, 104, 114, 118, 126, 147, 162, 164, 165-175, 182, 188, 190, 196, 200, 206, 207, 288, 410
Сюрреалізм — 433, 444
- Табу* - 256-257
Тавтограма — 310—315, 405
Тавтологія — 43, 53, 156, 276
Такт - 305, 307, 317, 329, 360-361, 367
Тактовик - 359-361, 362, 263, 364, 367
Тактометричні виміри віршування - 359, 364
Танець художній — 57, 62, 123, 135, 305, 366
Театральне мистецтво — 34—38, 62, 99, 100, 111, 114, 135, 163
Театрознавство — 8
Теза — антитеза—синтез — 193, 398—399, 403
Текст - 6, 14, 17, 18, 38, 52, 67, 68, 70, 71, 131, 135, 138, 140, 141, 152, 153 - 155, 162, 164, 172, 176, 178, 180, 213, 214, 223, 264, 269, 295, 377, 378, 424, 425
Текстологія — 9, 10, 14, 18
Тексторядок - 322, 352, 375, 377, 393, 395
"Текстура" — 162
Телемистецтво — 35—38, 63, 68, 83, 135, 163
- Телестих* — 404
Тема — 50, 60, 64, 69, 71, 72, 83, 88, 116, 122, 128, 130, 146, 147—148, 152, 162, 168, 172, 173, 174, 176, 194, 225, 271, 294, 410
Темпоритм — 304, 306, 307, 362, 367
Тенденція, тенденційність — 75, 89, 121, 147, 155-156
Теоніми — 215
Теорія драми — 104, 118
Теорія літератури — 9, 14, 22, 56, 138, 412, 417, 423
Теорія літературної критики — 10
Тетраметр — 318
Техне - 26, 27, 138, 350
Течія літературна — 148, 265, 414, 417, 420, 422, 423, 424, 428, 429, 430, 434
Тип - 53, 122, 149
Тип художньої творчості — 417, 426-432
Типологія / феноменологія — 12, 24-33, 138, 157, 182, 185, 295, 301, 414, 416-435
Тмесис — 298
Тон - 303-305, 387
Тональність (емоційна) — 64, 65, 70, 75, 76, 82, 110, 124, 125, 128, 152, 157, 158-161, 259-260, 277, 294, 303, 307, 410
Тонічна система віршування — 130, 307
Топоніми — 215, 232
Тотемізм — 34
Травестія — 19, 292, 334, 433
Трагедія — 34, 57, 58, 60, 100-105, 114, 115, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 130, 131, 157
Трагікомедія — 114, 119—122, 123, 129, 134, 161
Трагічне - 106, 122, 126, 156, 157
Трагіфарс — 122
Традукція — 296
Трансплантація — див.: міжлітературна взаємодія
Трансфігурація — 190, 395
Трибрахій — 318
Триметр — 318, 346
Триндичка — 367
Триптих — 77, 397
Тріолет — 180

- Троп і його види* - 6, 201, 202, 240-268, 288, 300, 301, 410, 424
- Угруповання* — 379, 414, 420, 423, 424 *Умовність* — 52
- Умовність театральна* — 101
- Уособлення* — 252
- Уподібнення/розподібнення* — 269
- Фабула* — 89, 92-97, 106, 109, 112, 127, 128, 134, 147, 162, 165, 169-172, 174, 177, 179, 182, 185, 207, 232, 423, 425
- Фабльо* — 169, 429
- Фантасмагорія* — 206
- Фантастика* — 147, 148, 433
- Фарс* — 107, 169
- Фацеція* — 169, 429
- Фесрія* - 119, 130
- Фетишизм* — 34
- Фіглік* — 169
- Фігури стилістичні (риторичні поетичні), їх класифікації* — 136, 214, 262, 268-301, 410
- Філософія* — 8, 24, 39, 48, 139, 400, 418, 423, 427, 432, 433
- Фоніка* — 17, 301—317, 369
- Фоіоритм* — 304
- Фольклор* - 69, 71, 126, 127, 152, 166, 169, 172, 185, 187, 196, 210, 224, 235, 241, 243, 248-249, 262, 265, 268, 269, 276, 289, 305, 314, 358, 362, 366-369, 370, 374, 381-384, 409
- Фольклористика* — 8, 39, 172, 219
- Формозміст* — 6, 27, 39, 29, 66, 68, 70, 82, 96, 100, 119, 124, 130, 138, 139-147, 149, 152-155, 161, 162, 164, 169, 170, 171, 173, 181, 187, 190, 200, 208, 212, 234, 270, 274, 288, 293, 294, 312, 313, 325, 328, 331, 347, 353, 364, 387, 398, 399, 410, 412, 419, 420, 424, 431-435
- Фразема* — 268, 277, 279, 302, 303, 306, 264
- Фрашка* — 169
- Функціонування літературних явищ* — 413, 414, 424
- Футуризм* — 69, 229, 230, 310, 369, 425, 434
- Характери* — 49, 102, 105, 109, 111, 115, 116, 122, 147, 148, 163, 171, 178, 196
- Характеротворення* — 87 *Схема kat' arsin kai thesin* — 298 *Хіазм* - 285-287, 288, 297, 298 *Холостий рядок (сирота)* — див.: *неримований Хор* - 61, 99, 102, 175 *Хорей (трохей)* — 318, 335, 338, 340, 341, 342, 343-345, 352, 356, 363, 390, 394
- Хореографія* — 35, 36, 38
- Хоріялб* — 318, 338 *Хорова лірика* — 72 *Хрія* - 290-291 *Хронотоп (часопростір)* — 49-51, 80, 87, 100, 131, 140, 166, 174, 176, 181, 185, 230, 282
- Художнє мислення-відчуття* — 82, 217
- Художнє фото* — 35, 36
- Художній світ* — 51, 52, 80, 87, 100, 128, 131, 140, 141, 144, 152, 156, 172, 181, 182, 185, 202, 205, 430 *Художність* - 138, 158, 175, 190, 243, 275, 276, 400, 413, 435
- Цезура* - 313, 318, 320, 329, 330, 331, 334, 336, 341, 342, 346, 348, 349, 350, 358, 366, 382
- Центон (кентон)* — 294 - 295, 405
- Цикл* - 77, 85, 129, 207, 297, 372, 399
- Цитація* — 19, 292
- Цирк* - 35, 36
- Цілість (формозмістова єдність)* — 67, 138, 153, 154, 172, 182, 284, 410
- Частина* — 176, 179
- Читання художнє* — 36
- Читач* — 36
- Шарж* - 180
- Шванк* - 169, 429
- Шкіц* - 85
- Школа літературна* — 46, 149, 414, 420, 423 *Шлюка (сльюка)* — 331 *Шоу* - 68 *"Штука для штуки"* — 29, 36
- Ялб* - 318, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 351, 352, 359, 363, 396, 401, 402, 404, 406, 407.