

П. В. Білоус

Навчальний
посібник

Вступ до літературознавства

ам!
альма
матер

серія

- Літературознавство як наука
- Література як вид мистецтва
- Поетика художнього твору
- Літературна творчість
- Літературний процес



Серію засновано
в 1999 році

ам
альма
матер

П. В. Білоус

Вступ до літературознавства

Навчальний посібник

Київ
Видавничий центр «Академія»
2011



УДК 82.0(075.8)

ББК 83я73

Б61

**Рекомендовано Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів**

(Лист № 1/11 — 6041 від 14.07.2011 р.)

Вступ до літературознавства наближає до пізнання філософських орбіт художнього слова як самобутнього інструменту проникнення в сутність людського буття, літератури як художнього явища, а також різних граней літературного процесу. Таке розуміння утворює концептуальну основу пропонованого навчального посібника, покликаного сформувати цілісне бачення літератури і літературознавства. Зміст його наповнений системними знаннями про унікальну природу словесного мистецтва, його основні функції, поетику і риторику, роди і жанри, специфіку літературної творчості та історичний розвиток літературних форм і художньої свідомості. Зпоміж інших навчальних видань про літературу і літературознавство він вирізняється поглядом на письменство як на самостійний і самодостатній вид мистецтва, що посідає важливе місце в культурному бутті людини. Не менш істотна його якість — ґрунтовний і доступний виклад матеріалу.

Навчальний посібник адресований передусім студентам-філологам. Може знадобитися учням середніх шкіл, ліцеїв, коледжів, усім, хто цікавиться літературною творчістю та її науковим осмисленням.

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор *В. П. Марко*;
доктор філологічних наук, професор *О. С. Чирков*

ISBN 978-966-580-310-2 (серія)
ISBN 978-966-580-367-6

© Білоус П. В., 2011
© ВЦ «Академія»,
оригінал-макет, 2011

Зміст

| | | |
|---|---|-----------|
| 1. Літературо- знавство як наука | 1.1. Система знань про літературу | 8 |
| | Сутність літературознавства | 9 |
| | Структура літературознавства | 10 |
| | Фахова мова літературознавства | 16 |
| | Літературознавство серед інших наук | 18 |
| | 1.2. З історії літературознавства | 24 |
| | Особливості розвитку зарубіжного літературознавства | 24 |
| | Історичні тенденції українського літературознавства | 33 |
| | 1.3. Наукові методи і школи в літературознавстві | 40 |
| | Міфологічна школа | 40 |
| | Біографічний метод | 42 |
| | Філологічний метод | 43 |
| | Культурно-історична школа | 44 |
| | Психологічна школа | 45 |
| | Компаративістика | 48 |
| | Феноменологія | 49 |
| | Літературна герменевтика | 50 |
| | Рецептивна естетика | 52 |

| | | |
|------------------------|--|-----|
| | 4.2. Художній талант | 224 |
| | 4.3. Народження творчого задуму | 231 |
| | 4.4. Творче натхнення | 237 |
| | 4.5. Робота письменника над твором | 245 |
| 5. Літературний процес | 5.1. Літературні типи творчості | 253 |
| | Античний міфологізм | 254 |
| | Середньовічний символізм та алегоризм | 255 |
| | Бароко | 257 |
| | Класицизм | 259 |
| | Сентименталізм | 261 |
| | Романтизм | 262 |
| | Реалізм | 264 |
| | 5.2. Літературний стиль і стильові різновиди | 266 |
| | Типологія літературного стилю | 267 |
| | Індивідуальний стиль письменника | 268 |
| | Стильові різновиди | 276 |
| | 5.3. Закономірності та парадокси літературного буття | 298 |
| | Традиції і новаторство | 298 |
| | Художнє вдосконалення | 299 |
| | Типи літературних зв'язків | 300 |
| | Парадокси літературного процесу | 312 |
| | Термінологічний словник | 316 |
| | Література | 331 |

1.

Літературознавство як наука

Літературознавство належить до однієї з найдавніших сфер наукового осмислення і пізнання культурного світу, тобто тих феноменів, які постали внаслідок творчої діяльності людини. Художня словесність споконвіків належала до поважних видів мистецтва, асоціювалася з естетикою і посідала помітне місце в гуманітарному житті суспільства, тож науку про літературу прирівнювали до пізнавальної діяльності, головним об'єктом якої були результати словесної творчості. Література відображала життя, тому її вивчення означало пізнання життя, яке поставало у літературному творі у своєрідній формі художніх образів. Змінювалися історичні епохи — змінювалися і пріоритети у науковому осягненні письменства, однак провідним, визначальним у цьому процесі залишалося тлумачення естетичної природи літератури та її відношення до дійсності. Літературознавство і нині є філософією художнього слова, яке в усі віки мислилось самотутнім інструментом проникнення у сутність людського буття і його змалювання у формах мистецтва.

1.1. Система знань про літературу

У формуванні поглядів на літературознавство ще в античні часи було закладено колізію, не розв'язану й досі. Давньогрецька філософія включала у свою систему літературознавчі поняття, мислителі дискутували про спільне і відмінне в науці та мистецтві. У наступні віки прихильники погляду на літературознавство як науку наполягали на застосуванні щодо нього методів, законів та правил природознавства і суспільствознавства. Їх опоненти наголошували на «індивідуальному розумінні літератури», непіддатливому жодним законам і правилам. «Літературна критика й історія літератури, — зазначали американські дослідники Рене Веллек (1903—1995) та Роберт-Пенн Воррен (1905—1989), — намагаються охарактеризувати те індивідуальне, що притаманне певному твору, письменнику, періоду, національній літературі. Однак зробити це можливо тільки за допомогою загальних понять, на основі теорії літератури».

Судження про літературу передбачає індивідуальність її розуміння, виражати його потрібно відповідною «літературознавчою мовою», що має певні стійкі поняття, правила їх уживання тощо. В іншому разі тих, хто розмірковує про літературу, підстерігає небезпека бути незрозумілими, а їхні висловлювання — бути «мовою в собі», а не «діалогічною мовою». У пізнанні і трактуванні літератури важливо послуговуватися науковими методами, покликаними допомагати літературознавству збагнути загальні закономірності та індивідуально-специфічні параметри художніх явищ.

Наука — це мислення, оперування поняттями. «А щоб мислити по-сучасному, — вважає І. Фізер, — треба бути знайомим з тими поняттями, категоріями, концептуальними засобами, чи, як їх Фуко окреслив, епістемами, що властиві сучасній науці». Як стверджував О. Потєбня, «наука неможлива без поняття. Вона порівнює дійсність із поняттями і старається зрівняти одне з одним, але оскільки в кожному сприйнятті кількість ознак невичерпна, то і поняття не може стати замкнутим цілим».

Сутність літературознавства

Знання про феномен художнього слова нагромаджувалися впродовж багатьох віків. Уперше систематизувати їх спробували давні греки; вони дали назви значній кількості літературознавчих понять, якими науковці користуються й досі. Підвалини впорядкованих знань про літературу заклав Арістотель у своїй «Поетиці», що послужило тривкою основою для поповнення і вдосконалення основних понять про мистецтво слова. Так поступово формувалася система знань про літературу, поставши у середньовічних підручниках із поетики, спеціальних трактатах, присвячених літературі, в добу Ренесансу, Бароко, Просвітництва, різноманітних теоріях новітнього часу.

Літературознавство — наука, що вивчає художню літературу, її походження, естетичну природу, функції та закономірності історичного розвитку.

Домінантними напрямками наукового пізнання і тлумачення художнього слова віддавна були: *об'єкт* (реальна дійсність) і *суб'єкт* (людина, автор) літератури, різноманітні обставини і чинники її виникнення, її образотворча природа, функціонування у суспільстві, історичні форми існування і самовияву.

Призначення літературознавства полягає в науковому осмисленні мистецтва художнього слова. Серед філологічних наук воно має особливий статус, оскільки охоплює всю сферу літературних текстів різноманітної тематики і самостійних жанрів з метою їх вивчення, тлумачення, естетичного та суспільно-історичного оцінювання, тобто проникає у щоденне буття слова, яке відіграє важливу роль у культурному становленні і вдосконаленні людини.

У будь-яку епоху літературознавство виявляло себе саме як система (грец. *systema* — утворення), тобто закономірно пов'язані один з одним елементи (поняття, явища, погляди, принципи тощо), що становлять певне цілісне утворення, єдність. Для кожної епохи була своя впорядкована система знань про літературу, яка відображала рівень пізнання і своєрідність розуміння словотворчих явищ. Сучасні знання про літературу є результатом усього попереднього розвитку цієї науки.

Літературознавство є не тільки фахом, родом наукових досліджень, які об'єднують здебільшого вузьке коло спеціалістів. Завдяки тому, що література посідає важливе місце у суспільному житті, впливає на умонастрої та естетичні смаки багатьох людей, наука про неї має широке застосування, зокрема у популяризації мистецтва слова, професійному прочитанні літературних творів, освітньо-навчальному процесі. Наука про літературу сприяє впорядкуванню і поглибленню уявлень про письменство, дає певні орієнтири читачам, навчає грамотно прочитувати літературний твір, покладаючись не лише на емоційне сприйняття художнього слова, а й на проникнення у специфіку літературної образності, що підсилює естетичні переживання у процесі спілкування із твором.

Структура літературознавства

Літературознавча наука впродовж попередніх століть сформувалася як структура (лат. *structura* — побудова, розміщення), яка складається з певних частин, пов'язаних між собою. Виникнувши як синкретичне (грецьк. *synkretismos* — об'єднання) явище в античні часи, вона поступово розширювала сферу своїх зацікавлень, диференціювалася на окремі галузі. Залежно від предмета вивчення у літературознавстві виокремлюють три взаємопов'язані галузі: історію літератури, теорію літератури, літературну критику.

Художня свідомість здатна охоплювати не лише те явище, яке постало в теперішньому часі, а й літературні твори, написані у минулому. Важливим було не просто згадувати їх, а ув'язувати у певний ряд, формувати традицію, вловлювати закономірності і тенденції розвитку літератури. Ця потреба виникає тоді, коли вже склався літературний досвід, якому необхідно дати оцінку і визначити його роль у сьогоденні. Власне, потреба осмислення того досвіду стала поштовхом до створення історії літератури.

Історія літератури. Ця літературознавча галузь досліджує словесно-писемні форми в їх історико-хронологічній та причинно-наслідковій (детерміністичній) еволюції.

Історіографічна модель літератури залежить від наукових засад її вивчення. Методи дослідження історії української літератури свого часу намагалися класифікувати М. Грушевський, Д. Чижевський, ведучи мову про синтез філологічного, соціологічного та культурно-історичного методів. Однак при цьому вони надавали перевагу якомусь із них: М. Грушевський ратував за те, щоб розглядати історію літератури «як ключ до пізнання соціального життя на різних стадіях розвитку»; Д. Чижевський — як «історію стилів»; С. Єфремов — як «історію ідей». У сучасній науці не всі дослідники визнають правомірність історико-літературного синтезу у формі «історії літератури». Основні аргументи, якими вони при цьому послуговуються, — недостатність описових та аналітико-оцінних підходів до літературного процесу; непокєднуваність історичного та естетичного аспектів дослідження літературного процесу; літературний текст без сприймання — мертвий і нічого не означає для історії, тому важлива не фіксація літературних фактів, а вивчення їх функціонування у читацькій свідомості.

Розглядати літературну історію як відображення історичного буття означає ігнорувати її естетичну природу. Водночас неможливо вибудувати історію літератури винятково на текстах або творчих індивідуальностях, бо у всіх їх — окремі і самодостатні історії. Тому зведення історії письменства до хронологічного реєстру творів і письменників, приписування їх до якогось «методу» чи «стилю» є спрощенням. У намаганні систематизувати, витлумачити, висвітлити літературний процес варто використовувати комплексний підхід, враховуючи передусім художню суть літератури. Це дасть змогу створити модель її історичного розвитку на основі найзагальніших закономірностей і принципів літературної творчості.

Створення історії літератури передбачає добір, систематизацію, узагальнення творів і певну позицію в їх висвітленні. Історія літератури не може бути об'єктивною, адже в ній фігурують лише репрезентативні тексти і релевантні (істотні) події. Їх систематизація відбувається за принципом об'єднання у загальні об'єкти (бароко, романтизм, реалізм тощо), інтепретація яких залежить від індивідуального сприйняття тих, хто

з позицій сучасності намагається витлумачити минуле. Тому історію літератури переписує кожне покоління літературознавців, щоразу пропонуючи іншу її модель. Остання академічна «Історія української літератури», створена у 60-х роках ХХ ст. в умовах тоталітарної держави, ідеологічно відображає тенденційний, соціологізований погляд на літературний розвиток. Давня література представлена в ній надто спрощено. Причина цього — тісна пов'язаність її з християнською релігією та церковними справами. А у викладі її здебільшого звертали увагу на вияви класовості, секуляризації (звільнення) від релігійного впливу. Нову літературу (від «Енеїди» І. Котляревського) розглядали крізь призму реалізоцентризму, ніби це була найвища та остаточна мета художньої еволюції, що увінчалася «розквітом соціалістичного реалізму». Всю історію літератури поділили на дві стадії — дожовтневу і радянську, які розмежовував 1917 р.

Сучасне українське літературознавство готове представити нову модель історії літератури, витлумачивши її з нових методологічних позицій, реконструювавши замовчуване літературне бароко (XVII—XVIII ст.), редукований з ідеологічних причин український модернізм кінця ХІХ — 20-х років ХХ ст., переосмисливши заполітизовані твори 30—80-х років ХХ ст., з'ясувавши особливості народжуваного письменства останніх років ХХ — початку ХХІ ст. Це прочитання історії літератури означатиме те, як нинішнє покоління літературознавців бачить історичний літературний процес. В майбутньому можливі й інші варіанти. Тому даремно американський учений, професор Гарвардського університету Девід Перкінс запитує: «Чи можлива історія літератури?» — і дає на це негативну відповідь, оскільки будь-яка історія спотворює минуле, тобто не дає об'єктивної картини, адже для того, щоб бути об'єктивним, необхідно, за Ф. Ніцше, «ні на що не гніватися, нічого не любити, все розуміти». Попри те, наголошує Д. Перкінс, історія літератури потрібна, бо вона проектує сучасність на минуле, змушує минуле відображати турботи і підтримувати наміри конкретних поколінь.

Теорія літератури. Завдання її полягає в науковому осмисленні, узагальненні закономірностей та особливо-

стей розвитку художньої творчості, розробленні та систематизації літературних понять. Теорія літератури має різноманітні аспекти і розділи. Основне для неї — визначення літератури та її функцій. Базові її феномени — «літературний текст», «літературний твір», «автор художнього тексту», «генологія і морфологія літератури», «інтерпретація літературного твору». Актуальними є і фронтальний огляд дослідницьких методів — без абсолютизації та вивищення якогось із них; обґрунтування і систематизація термінології. Правда, літературні поняття важко піддаються строгій уніфікації, і все-таки вони мають бути визначені в загальних ознаках, бо це — мова літературознавства, порушення правил якої може спричинити непорозуміння між тими, хто нею спілкується.

До поняття «теорія літератури» за античних часів застосовують термін «поетика» (грец. *poiētikē* — майстерність творення) на означення літературних явищ. У зв'язку з розвитком художньої творчості зміст його постійно змінювався, породивши теоретичну та історичну парадигму свого значення і застосування.

Арістотель, котрий мислив естетику складовою частиною філософії, розглядав поетику як науку про художню літературу. У праці «Про поетичне мистецтво» («Поетика») він виклав учення про мімізис, літературні роди, жанри (трагедію, епос), стилі, художні тропи. У цьому самому трактаті Арістотель заклав основи *нормативної поетики* — усталені правила і вимоги щодо ідейного змісту, жанру, стилю, образотворення і художньої форми літератури. Про сутність та естетичну природу літератури йдеться у віршованому трактаті Горация «Послання до пісонів».

У середні віки та в епоху Відродження поетика зосередилася на описанні й осмисленні художньої форми («Поетика» Скалігера, українські поетики XVI—XVII ст.) шляхом подання практичних рекомендацій та прикладів. Тоді термін «поетика» означав здебільшого теорію і практику поезії (версифікація, образність, композиція, жанри та ін.).

«Мистецтво поетичне» Н. Буало та «Підзорна труба Арістотеля» Е. Тезуаро сформували класицистичну поетику, яка викладала чіткі правила творчості (нормативна поетика).

У XIX ст. поетика завдяки філософам І. Канту, Г.-В.-Ф. Гегелю, Ф. Шлегелю з формальної сфери повернулася в лоно філософсько-естетичних категорій, а досягнення мовознавства (О. Потебня, Ф. де Сосюр, О. Веселовський), психології (З. Фройд, К.-Г. Юнг) збагатили її новими знаннями. Ще більше розширилося розуміння поетики у XX ст. під впливом таких напрямів науки, як феноменологія, екзистенціалізм, структуралізм, герменевтика, психолінгвістика. Водночас виявила себе і нормативна поетика (неокласицизм, соціалістичний реалізм).

Термін «поетика» застосовують до різних об'єктів літературної творчості: поетика літературного роду (поетика епосу), поетика жанрів (поетика роману, новели), художня тропіка, стилістика, фоніка (поетика мови літературного твору, система творчих прийомів), поетика творів певного літературного напрямку (поетика бароко, класицизму, романтизму, реалізму тощо) або стильових різновидів (поетика імпресіонізму, символізму, футуризму та ін.), поетика творчості письменника (художній світ Тараса Шевченка, Лесі Українки, Павла Тичини), поетика твору (художня структура, образний лад).

Поняття і функціональна парадигма терміна «поетика» досить широка: від всеохопних значень, що розкривають сутність літературної творчості, — до вузьких, локальних питань, пов'язаних із миттєвостями літературного процесу.

Останнім часом науковці наголошують на відносності теорії літератури, яку розглядають або як відображення художньої свідомості у певну епоху (Є. Фаріно), або як міждисциплінарну галузь, перехрестя філософії, літератури та лінгвістики (П. де Ман).

Літературна критика. Як галузь літературознавства вона розглядає і висвітлює сучасний літературний процес, вдаючись здебільшого до інтерпретації сучасних їй літературних фактів, намагаючись відстежити нові тенденції та зміни у літературній творчості.

Природа критики діалогічна і виявляється передусім у тому, що письменник, реалізуючи свої світовідчуття і світобачення, створює художні образи, які критик (читач) береться розгадати. Водночас критик — не тільки інтерпретатор, а й співтворець; не «безпристрасний суддя», котрий намагається заховати власне

Я, а творча індивідуальність, що виявляє себе, свої смаки хоч би у виборі літературного об'єкта та аспектів його інтерпретації.

Функція літературної критики історично змінна. Свого часу І. Франко визнавав, що критика «добролюбовського» типу служить «пропаганді суспільних та політичних ідей під маскою літературної критики», а критика а ла Леметр (французький літературний критик) — занадто суб'єктивний, особистісний підхід до явищ літератури, не здатний виявити «критичні здібності» (трактат «Із секретів поетичної творчості»). Американський літератор Томас-Стернз Еліот (1888—1965) наголошував, що функцією критики є «тлумачення творів і формування смаків», проте і «тлумачення», і «смаки» залежать від багатьох чинників і ніколи не можуть бути зведені до абсолюту, — їм притаманна множинність виявів. «Пошуки істини», яку визнали б усі, — ефемерне заняття, коли йдеться про художній твір, у якому можна відшукати безліч смислів і значень. Переконливою може бути інтерпретація творів тоді, коли цим займається критик, котрий володіє «знанням наукових фактів», має «розвинуте почуття естетичної вартості, добрий смак, розуміння критичних принципів і вміння їх застосовувати».

Сучасний стан української літературної критики зумовлений суспільними змінами, що сталися за останні десятиліття. Ідеологічно тенденційна «партійна критика», основана на тотальному контролі літературного процесу, виховуванні письменників у дусі соціалістичного реалізму, відійшла у минуле, а критика на нових засадах лише формується. Це живить звинувачення у невиконанні нею своїх функцій. Насправді літературна критика продовжує існувати, хоч і в іншому форматі. Основна причина її інакшості зумовлена зміною формату і статусу художньої літератури, пристосовуванням до нових умов суспільного буття. Вона перестає бути національним оберегом, «виразником народних дум», а розвивається за логікою вільного мистецтва, яке не збирається переконувати у чомусь читача, до чогось його закликати. Література набуває ознак індивідуального самовиявлення. Тому і критика більше покладається на естетичні смаки і судження, ніж на категоричні оцінки

чи присуди. Її перспектива полягає не у відстежуванні та оцінюванні літературного процесу, а у довільних міркуваннях про сьогочасну літературу.

Фахова мова літературознавства

Мовою літературознавства є термінологія, яка почала складатися відтоді, як існує література, і виконувала важливу функцію чіткого визначення і тлумачення всіх понять, які стосуються літературної творчості. Термінологія літературознавства відображає систему знань про словесне мистецтво і охоплює велику кількість термінів.

Літературознавчий термін (лат. *terminus* — межа, кордон) — слово, що співвідноситься з певним літературознавчим поняттям і виражає його сутність.

Літературознавчі терміни мають здебільшого іншомовне походження (з грецької та латинської мов), їм властиві дефінітивність (визначення, називання), точність і лаконічність, відносна однозначність і вузьке призначення, оскільки синонімія та багатозначність спричиняють розмитість, нечіткість поняття. Терміносистема літературознавства сформувалася ще за античних часів і розширювалася та збагачувалася запозиченнями з інших галузей знань. Нині вона зосереджена у фахових словниках.

Оволодіння мовою літературознавства може відбуватися в кілька етапів: запам'ятовування, усвідомлення, осмислення термінів, оперування ними.

Запам'ятовування термінів. Складником навчального процесу є збільшення обсягу інформації шляхом її нагромадження. Заучування термінів має ґрунтуватися на доступній, зрозумілій основі; терміни слід грамотно і точно формулювати. Наприклад, «метафора — це літературний троп (засіб, прийом), суть якого полягає в перенесенні ознак чи властивостей одного предмета чи явища на інший з певною художньою метою». Віднесеність метафори до літературної тропіки ставить її на визначене місце в системі літературознавчих понять, а формулювання «з певною художньою метою» (у кожному конкретному випадку ця мета інша) акцентує на художній мотивації, естетичній природі словесного мистецтва.

У запам'ятовуванні термінів важливе значення має розуміння їхньої первинної семантики. Наприклад, розкриття значення слів «алегорія» (грец. *allegoria* — інакомовлення), «еліпсис» (грец. *elleipsis* — опущення, пропуск), «інверсія» (лат. *inversio* — перестановка, перевертання) забезпечує чіткіше й повніше уявлення про смисл позначених цими термінами понять. Це сприяє їх ефективнішому запам'ятовуванню.

Усвідомлення термінів як літературознавчих понять. Запам'ятовування термінів тільки у зв'язку з їхнім конкретним значенням має бути обов'язково мотивованим: «Це треба запам'ятати для того, щоб...». Важливо також співвідносити конкретний термін із літературним явищем, унаслідок чого він набуватиме ролі необхідного знаряддя, інструмента, який застосовують у відповідній науковій сфері.

Осмислення термінів у зв'язку з літературною практикою. Щоб вивчення термінів не перетворилося на схоластичне заучування, необхідно завжди послідовно пов'язувати їх з літературним матеріалом. Подаючи визначення терміна, слід доповнювати його прикладами з художніх творів, літературного процесу. Ілюстративний матеріал може спершу сформулювати конкретизоване уявлення, підсилити інтелектуальні та мнемонічні (запам'ятовувальні) зусилля. Осмислення термінів варто пов'язувати з певними темами з історії літератури. Вивчаючи, наприклад, «Кайдашеву сім'ю» І. Нечуя-Левицького, можна актуалізувати терміни «повість», «композиція», «персонаж», «гумор», «сатира», «іронія», «конфлікт», «колізія», «пейзаж», наповнивши їх конкретним змістом.

Вироблення навичок оперувати літературознавчими термінами. Насамперед слід подбати про структурування фрази, речення. Про «Кайдашеву сім'ю» без претензій на літературознавче розуміння можна сказати: «У творі розповідається про смішні випадки в сімейному житті Кайдашів». Літературознавець використає, очевидно, такі слова: «У повісті письменник засобами комізму зображує побутові конфлікти між персонажами твору». Перше із цих формулювань має забарвлення «реальності»: так можна сказати про сусідів чи знайомих. Проте йдеться про художній твір, у якому письменником змодельовано світ, вигадано персонажів. Тому

природним є використання термінів «повість», «засоби комізму», «конфлікт» (у літературному сенсі), «персонаж». У першому реченні мова не відповідає літературознавчим параметрам, у другому — професійна, бо узгоджується з предметом розмови і правилами літературної творчості.

Вміння оперувати мовою літературознавства є частиною філологічного фаху. Розпочавши з простого (структурування фрази), поступово можна переходити до структурування тексту (наприклад, відповідь на семінарі, практичному занятті). Структура його (в письмовій чи усній формі) підпорядковується логіці «зв'язного мовлення» і логіці літературної інтепретації. Розмова про художній твір не повинна бути затермінологізованою. Текст можуть поживавити риторичні запитання, образні вислови, цитування; доречне і природне використання термінів зробить його точним, вичерпним, поглибить суть висловлюваного.

Літературознавство серед інших наук

Наука про літературу належить до гуманітарної сфери пізнання дійсності. На початках свого виникнення вона входила як складова до філософії, історіографії, відігравала певну роль у релігійних віруваннях як компонент осмислення священного тексту. З часом літературознавство виділилося з-поміж інших гуманітарних наук і стало самостійною галуззю з чітко окресленим об'єктом вивчення, своєю проблематикою і тематикою досліджень.

Оскільки література є одним із видів мистецтва, літературознавство невіддільне від *естетики* — науки про загальні закони краси, прекрасне, естетичне світовідчуття. Тому літературознавство перебуває в постійному зв'язку з іншими науками, об'єктом дослідження яких є мистецтво: мистецтвознавством, театрознавством, музикознавством, кінознавством. Кожна з них розглядає образне відтворення дійсності, враховуючи конкретні засоби творення образу, властиві конкретному виду мистецтва. З літературознавством їх об'єднує також вивчення основних категорій естетики, які виявляються і в літературі: прекрасне і потворне, піднесе-

не і низьке, трагічне і комічне, героїчне, красиве і корисне тощо. Спільною проблемою для літературознавства й естетики є осмислення функцій мистецтва, яке побутує в соціумі і відіграє різноманітні ролі в суспільному житті та індивідуальному бутті людини.

Літературознавство має тісний зв'язок з *лінгвістикою* (мовознавством) — наукою, що вивчає словесну діяльність людей, походження, закономірності розвитку і функціонування мови. Літературні тексти можуть бути предметом дослідження лінгвістики; літературознавчий аналіз не обходиться без аналізу мови літературного твору, яка є будівельним матеріалом у творенні образів. Багатющий матеріал дають літературні твори для вивчення історії мови, а лінгвістика з'ясовує через особливості мови творів історизм мислення письменника. Сферою взаємодії літературознавства та лінгвістики є *класична філологія*, яка вивчає мови європейської античності — латинську і грецьку. Ними були створені художньо довершені твори давньогрецької та давньоримської літератур. В українському письменстві таку роль відіграли старослов'янська та давньоукраїнська мови, якими написано «Повість минулих літ», «Слово про Ігорів похід», полемічні трактати Івана Вишенського, вірші Климента Зиновієва та Григорія Сковороди.

Літературознавство часто користується надбаннями *історичної науки*, оскільки не може не брати до уваги тривкої сув'язі художньої творчості з історичним життям суспільства. Твори словесного мистецтва завжди виражають самобутність часу, в якому були написані (навіть якщо вони — на історичну тематику). Літературознавство має у своєму розпорядженні безліч фактів, які характеризують певну історичну добу з її подіями, стосунками, тенденціями, прагненнями. Літературознавча наука володіє відповідним інструментарієм для з'ясування причин появи конкретних творів, розкриття «духу» часу, проникнення в атмосферу історичної епохи, характеристики творчої індивідуальності, також історично зумовленої. Користуючись загальноісторичною хронологією, вона створює власну хронологію, яка допомагає обґрунтувати послідовність виникнення літературних явищ і встановити їх внутрішній зв'язок. Це особливо важливо для історії літератури. Без конкретних історичних знань дослідник не здатний до

аналітично-синтетичної роботи з явищами літератури. Знання історії допомагає конкретизувати такі літературознавчі поняття, як «літературний процес», «літературне життя», «біографія письменника».

З літературознавством пов'язана і *фольклористика* — наука, об'єктом вивчення якої є усне, не зафіксоване на письмі слово. Усна творчість, яка зародилася задовго до писемного слова, згодом стала словесно-культурним контекстом літератури, тісно із нею взаємодіяла на рівні впливів, запозичень, ремінісценцій і певних взірців. Тому чимало творів не вдається глибоко вивчити без фольклорного підтексту (міфи, традиційні мотиви, образи, художні засоби). Навіть дослідження цілих літературних періодів (в історії української літератури — становлення нового письменства у перші десятиліття XIX ст.) неможливе без наукової інформації з фольклористики, оскільки в цю пору література відчувала доволі потужний вплив усної творчості на теми, художні форми, жанри, стиль літератури. Фольклор і література мають відмінні художні коди і спосіб побутування, проте їхня взаємопов'язаність скеровує літературознавчу науку на використання досвіду фольклористики.

Літературознавство за необхідності звертається і до *релігієзнавства*, яке досліджує сутність вірувань та їх історичний розвиток. Релігія здавна впливала на літературу, часом була її ідеологічною основою. Тому вивчення літературних творів, пронизаних теологічним світорозумінням, пов'язане із заглибленням у релігійний сакрум (лат. *sacri* — священний) для адекватного витлумачення мотиву, образу, сюжету, тропа у конкретному тексті.

Українська література від найдавніших часів і до сьогодення перебувала під значним впливом Біблії, без знання якої неможливе пізнання багатьох явищ, розшифрування художніх кодів конкретних творів.

Не обійтися літературознавцю і без знань із *філософії* — здебільшого у філософії складалася певна форма світогляду, визначалися пріоритети в осмисленні людського життя, а література згодом чи паралельно підхоплювала і художньо освоювала те, над чим роздумували філософи. Багато філософських концептів (раціоналізм, сенсуалізм, ідеалізм, позитивізм) ставали основою типів літературної творчості: відповідно класи-

цизму, сентименталізму, романтизму, натуралізму і реалізму. Екзистенціалізм, інтуїтивізм, феноменологія, метафізика, герменевтика прислужилися започаткуванню модерністського мистецтва слова, розглядати яке без ретельних філософських студій неможливо. Не збагнути без них і літературних феноменів сьогодення.

Літературознавство постійно послуговується надбаннями *логіки* як «граматики мислення» — філософської дисципліни, яка аналізує і впорядковує інформацію, допомагає знайти зв'язок між окремими елементами явища, систематизувати та узагальнити пізнане, спрогнозувати розвиток подій, відновити й реплікувати факти минулого у причиново-наслідковому зв'язку. Такими мисленнєвими операціями, притаманними логіці, займається і літературознавець, оперуючи літературним матеріалом. Навіть звичайне читання художнього твору чи літературознавчого тексту вимагає виявлення у тексті основних понять, встановлення між ними зв'язків і відношень, їх адекватного образного чи наукового розуміння, знаходження помилок та неузгоджень у композиції, структурі тексту чи висловлювання, виведення логічних всиновків із наявної інформації, конструювання аргументів та їх системи тощо. Літературний твір хоч і постає за законами мистецтва, тобто є явищем, не строго пов'язаним з класичною логікою, а часом демонстративно алогічним, проте дослідження літератури має бути підпорядковане правилам логіки, що робить його науковою дисципліною.

Оскільки об'єктом зображення в літературі є людина, літературознавство тісно пов'язане з *психологією*. Більше того, літературна творчість — передусім психічний процес. І. Франко стверджував, що літературознавець (критик) передусім має бути психологом, мати психологічні знання, щоб збагнути таємниці художньої творчості. Він зображує поетичну творчість як специфічну психологічну напругу: «Поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в

слова, якнайбільш відповідні дійсному переживанню...» («Із секретів поетичної творчості»). Такі знання допомагають літературознавцю опанувати специфіку творчого процесу, ґрунтовно проаналізувати біографію письменника, проблематику твору, конфлікти і різноманітні ситуації, образи персонажів у конкретному творі.

Література є частиною, особливим словесним виразом культури, тому літературознавство певним чином пов'язане з *культурологією*, яка займається складними і різноманітними феноменами людського буття, матеріальною і духовною культурою людства. Культурологія вивчає походження цих феноменів, з'ясовує їх семіотику, типи соціокультурних світів, історичні типи культури, в т. ч. етнічного, національного чи регіонального походження, особливості цивілізацій. У цьому культурологія єднається з літературознавством, яке використовує досвід науки про культуру для ширшого погляду на контекст літературного розвитку, уважного вивчення локальних явищ, котрі мають самотутні форми культурно вираження. Культура, як і література, належать до знакових систем, що зумовлює використання однакових методологічних підходів при їх вивченні. Розуміння культурно процесу на певному часовому зрізі сприяє проясненню у сенсі походження, становлення і функціонування багатьох писемних явищ. Так, розуміння художнього самовираження європейських літератур пов'язане з традиціями античної цивілізації. Специфіку літературних пам'яток киево-руської доби неможливо пояснити без з'ясування особливостей культури візантійського типу, яка з поширенням християнства проникла на Русь, вплинувши на формування ідеологічної основи і художньої форми письменства.

Глибше проаналізувати художні явища допомагають літературознавству і такі наукові дисципліни:

— текстологія, що займається вивченням і тлумаченням текстів; з'ясовує процес роботи автора над оригіналом — від задуму до завершення твору; виявляє варіанти твору чи його елементів; іноді встановлює авторство твору; відіграє значну роль у підготовці наукових видань художніх текстів, змінених автором або спотворених цензурою;

— палеографія, яка вивчає пам'ятки давньої писемності з метою визначення часу і місця їх створення; в центрі її уваги — знаки писемності, написання літер у різні часи, почерки, писальний матеріал, система правопису, характер скорочень;

— бібліографія, що обліковує і систематизує рукописні і друковані твори з усіх галузей знання і творчості, складає бібліографічні покажчики, довідники, сприяючи цим ефективнішому їх використанню. Бібліографічні відомості про певне літературне явище, письменника та його творчість подають в енциклопедичних словниках, підручниках, монографіях, літературних семінаріях.

Літературознавство зосереджується на художньо-словесних феноменах, які відображають найрізноманітніші сфери людського буття. Діапазон його наукового мислення охоплює не лише мистецьку специфіку образотворення, моделювання художніх світів, а й проникає у світовідчуття і світорозуміння людини, які трансформуються у літературні образи, значення і суть яких літературознавство прагне досягнути. Тому воно не є вузьконауковою дисципліною, а переймається багатьма питаннями, пов'язаними з культурним розвитком особистості і суспільства. Література зазвичай чутливо реагує на зміни і трансформації у громадському житті; наука про літературу сприяє осмисленню цих процесів, спираючись на попередній художній досвід. Тому літературознавство виконує як функцію інтерпретації літературних творів, так і роль важливого культурного й пізнавального чинника у духовному житті суспільства.

Запитання. Завдання.

1. Охарактеризуйте структуру літературознавства.
2. Чи може бути висвітлення історії літератури об'єктивним?
3. До якого способу мислення належить теорія літератури?
4. Як ви розцінюєте стан сучасної літературної критики?
5. Дайте визначення поняттю «літературознавчий термін».
6. Як оволодіти «мовою літературознавства»?
7. У чому виявляється зв'язок літературознавства і лінгвістики?
8. Яка роль історичних знань в опануванні науки про літературу?
9. Чому літературознавець має знати психологію?
10. Чи можна назвати літературознавство філософією літератури?

1.2. З історії літературознавства

Наука про літературу має за собою шлях у декілька тисячоліть. Він складний, як і історична доля цивілізованих народів, котрі шукали себе у матеріальному бутті, у слові, здатному виразити мрії та наміри, найтонші нюанси людської душі. Людина словесна (*homo verbalis*) прагнула осмислити цей феномен, тому спочатку знання про словесну творчість зливалися із філософією і лише пізніше виокремилися у специфічну галузь, що займалася вивченням мистецтва слова. Тепер літературознавство мислиться як потужний розділ філологічних наук.

Особливості розвитку зарубіжного літературознавства

Літературознавство як наука зародилося в епоху античності. Слово «література» вперше вжив Цицерон (106—43 до н. е.), означивши ним граматичну (писемну) освіченість, знання. Платон (427—347 до н. е.) розглядав її як мистецтво слова, тобто світ образів. Він вважав, що література, як і інші види мистецтва, є відображенням не реально-матеріального світу, а уявлень про нього. Мистецтво, за Платоном, — це відображення відображень, тінь тіней, наслідування наслідувань; твори мистецтва не дають і не можуть дати справжнього пізнання, але впливають на почуття і поведінку людини. Природу мистецтва Платон пояснював особливостями творчого акту, джерело якого — в одержимості митця: це винятковий вид натхнення, який передається авторові вищими, божественними силами. Творчість, вважав Платон, — містичний (алогічний) акт, що доводить здатність мистецтва діяти на людей, «заражати їх тими почуттями й афектами, які вмістив їхній витвір». Думки Платона про надчуттєве джерело творчості, алогічну природу художнього натхнення, про «мистецтво для мистецтва» (відсутність практичної зацікавленості в мистецтві) виявилися плідними у філософських та естетичних концепціях Нового часу.

Арістотель (384—322 до н. е.) вбачав джерело мистецтва в об'єктивній реальності, форми і смисли

якої митець наслідує (теорія мімезису): «Твори епосу, трагедій, а також комедій і дифірамбів... — все це загальом наслідування». Він визначив об'єкти наслідування (характери, пристрасті, дії), засоби наслідування (ритм, гармонія, слово), способи наслідування (від першої особи, у формі повідомлення, у формі дії). На думку Арістотеля, здатність до наслідування властива людині з дитинства. Однак поет — не копіювальник, відтворювач навколишнього світу, а творча особистість, котра створює художні речі завдяки *техне* (ремеслу, мистецтву, описаному в трактаті «Поетика»). До літературної творчості Арістотель ставився як до усвідомленого акту, відтворення реалії в їх природному, уявлюваному або бажаному вигляді. Звідси виводиться пізнавальне і виховне значення літератури. Надмета античного мистецтва, на його погляд, полягає у тому, щоб «пом'якшувати дикість прагнень», надавати їм «культурного характеру». Механізм такого «пом'якшення» раціоналізував призначення літератури: коли людина має змогу спостерігати начебто збоку (через мистецтво) свою дикість, то починає усвідомлювати її і «соромиться», втихомирюється, улагоднюється. На цьому ґрунтувалися твердження про *катарсис* (грец. *katharsis* — очищення) — естетичне переживання, яке зумовлює моральне вдосконалення. Відповідно найвищою метою мистецтва, зокрема і літератури, оголошувалися повчання, виховання, дидактизм, користь для того, хто сприймає твір.

Трактат «*Ars poetica*» («Поетичне мистецтво») Квінта Горація Флакка (65—8 до н. е.) побудований на ідеї єдності у мистецтві (поезії) «насолоти і користі» («Мало, щоб вірш був красивий, нехай і солодким він буде»). За Горацієм, джерелом поезії є природа, споглядання якої спонукає до словесної творчості: «Природа викликає у нас настрої різні, потім — і словом пояснює вже ті пориви душевні». Для того щоб «полонити дух» читача (слухача), автор сам має «страждати наперед», тобто імпульс для збудження емоцій Горацій вбачав у душі поета. Мета поезії, на його думку, — «розважаючи, повчати».

Естетична думка Середньовіччя (IV—XIII ст.) яскраво представлена у поглядах богослова і філософа

Августина (354—430), які сформувалися на основі неоплатонізму та раннього християнства. Він трактував мистецтво слова в системі Творіння Бога — як шлях людини до духовної досконалості, абсолютної краси, блаженства. Джерелом прекрасного у мистецтві, на його думку, є Бог, який створив світ за законами краси; мистецький твір — відблиск тієї краси, яка може втішити, піднести дух, тобто здійснити емоційно-естетичний вплив.

Філософ, теолог, «п'ятий учитель церкви» Тома Аквінський (1225—1274), як і Арістотель, вважав, що мистецтво наслідує природу; воно не створює принципово нові форми, а лише відтворює чи перетворює вже готові «тільки для прекрасного». Література, на його думку, належить до «відтворювальних» мистецтв, які служать для «користі і задоволення». Джерело творчості він вбачав у мистецтві, наголошуючи на його «прикрашальній» функції («образ є прекрасним, якщо він змальовує річ досконалою, хоч у дійсності вона потворна»).

В епоху Відродження (Ренесансу), що припадає на XIV—XVI ст., теоретики мистецтва підтримували ідею наслідування природи, вважаючи завданням митців відкрити у природі красу, що в ній прихована. На їхнє переконання, пошуки краси становлять сенс творчості, а мистецтво — вище від природи. Розуміння прекрасного залежить від індивідуального смаку митця, тому у творчості (в літературній теж) на передньому плані — художник, котрий повинен творити так, як Бог творив світ.

Італійський письменник і теоретик літератури Лодовіко Кастельветро (1505—1571) стверджував, що основою мистецтва є новизна і насолода. Принцип насолоди від мистецтва став провідним і цілком вписувався у ренесансний ідеал прагми життєвих відчуттів. Про це йдеться в «Апології поезії» Джованні Бокаччо (1313—1375) і трактаті Лоренцо Валли (1407—1457) «Про насолоду». Діячі Відродження були переконані в самостійності мистецтва, висловлювались, що поезія — чистий вимисел, тому вона не стосується моралі — нічого не стверджує і не заперечує.

Література в епоху Бароко (XVI—XVII ст.) стала засобом інтелектуального осягнення світу («Анатомія

світу» Дж. Донна, «Лабіринт світу» П. Кальдерона, «Світ зсередини» Ф. де Кеведо). Принцип відображення дійсності був оснований на ефекті «системи дзеркал», коли світ відтворюють не таким, яким він є насправді, а химерним і багатограним: таке зображення дає подобу світу, що уможливлює осмислення не стільки об'єктів природи, як їх розташування і взаємозв'язків. Отже, література в осмисленні барокових теоретиків і письменників — своєрідна система дзеркал; її завдання, основна функція — сприйняти і зрозуміти світ в усій його складності і таємничості.

Натомість Класицизм (XVII—XVIII ст.) в особі Рене Декарта (1596—1650) і Нікола Буало (1636—1711) висунув перед словесним мистецтвом чіткі раціоналістичні закони і правила творчості (нормативна естетика). Зокрема, Н. Буало у трактаті «Поетичне мистецтво» визначив літературу як наслідування природи за законами краси, що вимагає від митця не тільки очищати природу від брутальності, грубості, а й виправляти її. Мета літератури, за Буало, — зображення лише досконалого, достойного похвали. При цьому слід виходити з «високого» начала — людського розуму, а не з «низького» — людських пристрастей.

Просвітницька естетика перетворила раціоналістичну основу на дієвий засіб впливу на людську свідомість і суспільство, звідки постала її магістральна лінія — дидактизм, критицизм, войовничість. Наприклад, французький мислитель Дені Дідро (1713—1784) був упевнений, що література «повинна виносити вирок над пороком і злом», «страхати тиранів», бути «наставником» роду людського, виховувати громадянський обов'язок, вести людство за собою, поліпшувати життя тощо. Англійські філософи Френсіс Бекон (1561—1626) і Джон Локк (1632—1704) вбачали джерело літератури у повсякденному житті, яке митець повинен пізнавати, спостерігати і правдиво відображати, послуговуючись високими морально-етичними ідеалами. Німецький філософ Готхольд-Ефраїм Лессінг (1729—1781), виступаючи проти академізму теоретиків класицизму та принципу ідеалізації в поезії (трактат «Лаокоон»), наголошував, що мистецтво — не просто наслідування природи, а пізнання життя. Специфіка літератури, на

відміну від інших видів мистецтва, на його думку, полягає в оперуванні «безтілесними образами», необмеженому просторі уяви. Предмет поезії, за Лессінгом, — події, оскільки вона має ширші можливості, ніж, наприклад, малярство, яке дає статичні зображення. Література покликана зображувати життя в динаміці, розвитку, охоплювати всі його аспекти і впливати на людську свідомість думками, почуттями, ідеями.

І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» критично писав про те, що «Арістотель визначав поезію як свідоме перетворення міфів (як артистичну техніку без властивої творчості). Довгі сотки літ панувала отся фальшива й одностороння Арістотелева дефініція; повставали і щезали нові держави, нові релігії, нові світогляди; люди ламали пута старих порядків і старих понять в політиці і науці, а Арістотелеві формулки стояли не тикані. Тільки під кінець XVIII віку захитано їх авторитет; в поезії повіяло новим духом, що до останнього приложено характеристику “Sturm und Drang” (буря і натиск)».

Переворот в арістотелівській естетиці розпочав представник німецької класичної філософії Іммануїл Кант (1724—1804), застосувавши до мистецтва такі критерії: насолода мистецтвом — це неупереджена, незацікавлена насолода; мистецтво не має бути пов'язане для людини з якимось практичним інтересом; естетичні переживання — вільна «гра» духовних сил; «судження смаку» передбачає відсутність всіляких утилітарних міркувань в індивіда, який їх висловлює; естетичне судження ніколи не може бути обґрунтоване логічно.

Проти спрощеного погляду на мистецтво виступив й інший німецький філософ Георг-Вільгельм-Фрідріх Гегель (1770—1831). «Учителем, — зазначав він, — мистецтво стало хіба що завдяки тому, що володіє здатністю доносити до людей духовний зміст. Та якщо повчання (абстрактне судження, прозаїчний роздум, навчання та ін.) ставиться як мета мистецтва, то внаслідок цього чуттєва образна форма, котра і робить твір мистецтва художнім твором, виявляється лише непотрібним придатком, оболонкою, видимістю... Цим спотворюється природа самого художнього твору... Якщо обмежують мету мистецтва користю, що несе це

повчання, то іншу сторону мистецтва, яка полягає у милуванні, забавлянні, насолоді, видають за несуттєву і вважають її побічним моментом користі, що приносить настанову... Однак тим самим визнається, що мистецтво не вбирає в себе свого призначення і своєї кінцевої мети, а його поняття тримається на чомусь іншому, для чого воно служить з а с о б о м». На переконання Гегеля, мистецтво «покликане розкрити істину в чуттєвій формі», «має свою кінцеву мету в самому собі»; «інші цілі, такі як, наприклад, повчання, очищення, виправлення, заробіток грошей, прагнення до слави і пошестей, не мають жодного відношення до художнього твору як такого і не визначають його поняття» («Лекції з естетики»).

Німецький філософ Артур Шопенгауер (1788—1860) у праці «Світ як воля й уявлення» висунув тезу про роздвоєність людського пізнання: одна частина інтелектуальних сил іде на обслуговування «волі до життя», а друга — на незацікавлене споглядання об'єктів. З нею пов'язані витоки мистецтва. Спираючись на поняття «воля» та «уявлення», його співвітчизник Фрідріх Ніцше (1844—1900) сформулював тезу про «діонісійське» та «аполлонівське» начала у людській культурі. «Діонісійське» мистецтво покликане давати «метафізичну втіху» людям, змогу бути у «вакхічному сп'янінні» (щоб притупити хворобливе відчуття трагізму життя); «аполлонівське» — допомогти людям подолати огиду до світу, відродити «волю до життя». Своє розуміння поетичного творення Ф. Ніцше висловив у праці «Народження трагедії»: «Усе поетичне мистецтво і віршопописання є не що інше, як тлумачення божевільних снів».

Із позитивізмом, прихильники якого вбачали джерело мистецтва в природних потребах людської психіки, розглядаючи соціальне середовище як зовнішню передумову художньої діяльності, полемізував французький філософ Анрі Бергсон (1859—1941). Позитивізму притаманний один із видів пізнання — аналіз, не здатний, однак, досягнути «руху», «тривалість», «життєвий порив». Доступні вони лише інтуїції: «У такому розумінні можливе внутрішнє, абсолютне пізнання тривання нашого Я»; «Інтуїцією називаємо такий вид інтелектуального відчуття, за допомогою якого проникаємо

в нутро даного предмета, щоб виявити те, що для нього властиве, але що не піддається вираженню» («Вступ до метафізики»). Мистецтво, за А. Бергсоном, є спробою виразити невиражальне — індивідуальну сутність людини. У творчості єдиним критерієм художності є оригінальність автора, джерело її — інтуїція, «енергія духу», «життєвий імпульс».

У підсвідомості вбачав імпульс і потенціал художньої творчості швейцарський психолог та психіатр Карл-Густав Юнг (1875—1961): «Душа — мати і місце народження усієї людської діяльності». Він розробив теорію *архетипів* (лат. *archē* — початок, походження і грец. *typos* — слід) — носіїв колективної свідомості. Творчий процес К.-Г. Юнг розцінював як одухотворення, розгортання і пластичне оформлення архетипів. «Найвище, чого поет досягає, — це надання творові форми. Тлумачення він повинен залишити іншим та майбутньому. Великий твір — це як сон, що попри всю очевидність сам себе не витлумачує й ніколи не є однозначним» («Психологія і поезія»).

У новітні часи художню творчість трактували як гру. Ідея «ігрової спонуки» у мистецькій творчості фігурує у «Листах про естетичне виховання людини» німецького вченого та письменника Йоганна-Фрідріха Шиллера (1759—1805). Австрійський психіатр, психолог Зигмунд Фройд (1856—1939) у міркуваннях про природу поетичної фантазії дійшов таких висновків: «Поет робить те саме, що й дитина, яка грається, — він витворює світ фантазії, який сприймає дуже серйозно, тобто він, поет, переповнений дуже багатьма почуттями, які у той же час він рідко відділяє від дійсності. А мова цю спорідненість між дитячою грою та поетичною творчістю фіксує, коли вона називає такі твори поета, що потребують допасування до тих явних об'єктів, які надаються до гри: комедія — гра весела, трагедія — гра сумна. А особу, яка їх представляє, — актором, тим, хто грає. Втім, із нереальності поетичного твору виникають дуже важливі наслідки для мистецької техніки, бо багато чого з того, що як реальне не могло б принести насолоду, здатне на це при грі фантазії; багато хвилювань, напrawdę болісних самі собі, можуть стати для поетового слухача чи глядача джерелом насолоди» («Поет і фантазування»).

Русійна сила фантазії, за Фройдом, — незадоволені бажання; кожна окрема фантазія — це здійснення бажань, коректура невдоволеної дійсності. Такою є природа *сублімації* (лат. *sublimatio* — піднімаю, підношу) — процесу перетворення нездійснених бажань у художню творчість, що дає змогу реалізувати бажання, звільнитися від напруження. Творчість — акт підсвідомий, подібний до сну («Наші нічні сни — не що інше, як такі власне фантазії, що можна довести за допомогою тлумачення снів»).

У ХХ ст. нідерландський історик та філософ Йоган Гейзінга (1872—1945) розвинув ідею літературної творчості як гри у книзі «*Homo ludens*»: «Всяка поезія породжується грою: священною грою поклоніння богам, святковою грою залицяння, бойовою грою герцю, сперечальницькою грою похвальби, глузуванням і звинуваченням, жвавою грою дотепництва та винахідливості». Творчість — це гра образами: «Що ж робить поетична мова з образами? Вона ними грається. Розташовує їх за приписами стилю, вкладає в них таємницю, так що кожен образ містить у собі відповідь на якусь загадку». На думку Й. Гейзінги, мистецтво з давніх-давен перебуває у сфері гри і пояснюється специфікою гри («відособленість і натхнення», «піднесення і напруга», «радість і розрядка»).

Німецький філософ Едмунд Гуссерль (1859—1938) зміщував увагу із явищ «життєвого світу» на «трансцендентну свідомість» (таку, що виходить за межі людського досвіду), обравши її об'єктом дослідження. Деякі його висновки стосуються і мистецтва слова. Зокрема, він стверджував, що свідомість є завжди свідомістю чогось; акт свідомості (спрямованість, стан переживання) — інтенція. Народження слова, образу — акт свідомості, тому і витоки художнього твору слід шукати у звукових та значенневих інтенціях автора; художній твір — це завжди «явлення слова» (феномен).

Представник новітньої німецької філософії Мартін Гайдеггер (1889—1976) у праці «Гельдерлін і сутність поезії» (1977) висловив такі міркування про природу поезії (літературної творчості): «Поезія народжується у скромних шатах гри»; «Поезія — це радше сон, ніж

дійсність, радше гра словами, ніж велич дії»; «Поезія є поставанням чогось через слово і в слові»; «Поезія — це становлення буття за допомогою слова». Інший німецький філософ Ганс-Георг Гадамер (1900—1997) у роботі «Поезія і філософія» звернув увагу на значення мови в поезії: «Буденна мова, немов розмінні гроші, банкноти, що, як і інші паперові купюри, насправді не мають тієї вартості, яку символізують... Мова поезії — це не просто код, який відсилає нас ще до чогось, а як і золота монета — він і сам є тим, що символізує». На думку Г.-Г. Гадамера, поезія — не засіб чогось, вона самодостатня. «Поет шукає істину в мистецтві, — пише він, — його ж мистецтвом є майстерність слова... Спосіб переживання мови — це переживання поезії».

У ХХ ст. була запропонована екзистенціальна модель розуміння і тлумачення літератури. Ключовим положенням естетичних засад екзистенціалізму є твердження М. Гайдеггера про те, що єдине джерело твору — письменник, який виражає себе, а не об'єктивну реальність. Для французького літератора Жана-Поля Сартра (1905—1980) літературна творчість — один із виявів людського буття; художні засоби — форма виявлення екзистенційних проблем: свободи, стосунків, тривання в часі. Головною функцією мистецтва він вважав розвиток уяви: це тренування свободи свідомості, вивільнення її творчого начала. «У тому завзятті, — писав Сартр, — яке полягає у відриванні нас від буття, поезія є оманом і грою... Моя перемога є чисто вербальною» («Святий Жене: комедіант і мученик»).

У сучасній семіотичній теорії літературний твір мислиться як *знак*, а текст — як *означник*, — так стверджував французький учений Ролан Барт (1915—1980). Головна проблема семіотики полягає в дослідженні того, як мовлення (слово розглядається також як знак) стає твором мистецтва. На думку італійського теоретика і письменника Умберто Еко (нар. 1932), твір мистецтва — це створений автором об'єкт, який організовує потік поєднуваних вражень. Функції тексту як мистецького об'єкта визначаються функціями мови: емотивною (експресивною), когнітивною (пізнавально-логічною), конотативною (орієнтація на адресата). Таку позицію поділяв американський лінгвіст Роман Яко-

бсон (1896—1982). На думку російського культуролога і структураліста Юрія Лотмана (1922—1993), у загальній системі культури тексти забезпечують адекватне передання значень і народження нових смислів.

Модерне бачення літератури викладено у роздумах іспанського філософа Хосе Ортеги-і-Гассета (1883—1955). За його словами, у XX ст. мистецтво (література) під впливом соціальних обставин змінило свої функції, відступило від свого гуманістичного призначення. «Першим наслідком відступу мистецтва, — писав він, — стало те, що воно цілком позбулося патетики... Мистецтво було справою дуже серйозною, майже свяциною. Часом воно прагнуло щонайменше порятувати рід людський... Натомість сучасне натхнення — як це не дивно — незмінно іронічне... Прагнути до вигадки задля вигадки — це мета, яку можна ставити лише тоді, коли душа веселиться. Мистецтво цінують, бо визнають у ньому гру... Якщо мистецтво і рятує людину, то від серйозного життя. Мистецтво стало заняттям, позбавленим серйозних наслідків — просто мистецтвом, без претензій» («Дегуманізація мистецтва»).

Сучасне зарубіжне літературознавство, спираючись на досягнення різноманітних галузей науки та враховуючи динаміку соціально-культурного, технологічного розвитку, переймається проблемами сутності і призначення літератури, заглиблюється у таємниці художності, розробляє новітню методику інтерпретації літературних феноменів.

Історичні тенденції українського літературознавства

Осмислення словесного мистецтва на вітчизняному ґрунті розпочалося на ранньому етапі становлення української літератури із запозичених джерел. До «Збірника» 1073 р. («Ізборника» Святослава) потрапив фрагмент із поетики болгарського автора Георгія Хуровського під назвою «Про образи», у якому подано визначення і тлумачення 27 образотворчих понять. Серед них є літературні тропи: алегорія («инословіє»), метафора («прѣводъ»), інверсія («прѣходъное»), синекдоха («съприятіє»), оноματοпєя («імятвореніє»), порівняння («сътвореніє»), перифраза («округлословіє»), плеоназм

(«изрядіє»), гіпербола («лихорѣчье»), уособлення («лицетвореніє»), еліпсис («нестатѣкъ»), евфемізм («въспятословіє»). У цьому переліку і назви жанрів («притѣча», «прикладъ» — загадка), композиційні елементи твору («послесловіє»), засоби комічного («поруганіє» — іронія, «поиграніє» — сарказм), способи емоційного увиразнення («напотрѣбіє» — надмірність, «приятіє» — прийняття). Таким, наприклад, було тлумачення метафори: «Перенесення значення одного слова на інше. Є чотири способи перенесення: від живого до живого, від неживого до неживого, від живого до неживого, від неживого до живого. Від живого до живого — це коли хто царя назве пастухом людей. Бо пастух насправді той, хто пасе овець. Обидва ж є істотами живими — і цар, і пастух овець. Від неживого до неживого — якщо хто, жар сховавши у попелі, говорить, сім'я вогняне зберігаю; або скаже: велике полум'я виливається з дерева, хоча виливатися може рідина. Від живого до неживого — якщо хто гірську вершину називає тім'ям або головою, бо тім'я і голова є по суті живими. Від неживого же до живого — якщо сказати: море задумливе або хвилюється, оскільки “думати” і “хвилюватися” можуть лише живі істоти». Таке пояснення метафори не відрізняється від поданого в «Поетиці» Арістотеля («метафора — перенесення слова зі зміною значення»), але класифікація метафор є вираженням середньовічних уявлень, оскільки в Арістотеля йдеться про перенесення «з роду на вид або з виду на рід, або з виду на вид, або за аналогією».

Не можна стверджувати, що давні українські письменники керувалися викладеною у «Збірнику» 1073 р. теорією образотворення, бо ні в їхніх творах, ні в інших джерелах не виявлено доказів цього. В Україні знаннями з літературознавства зацікавилися вже у період раннього бароко (кінець XVI ст.), коли до складу навчальних дисциплін у тогочасних школах за взірцем західноєвропейських навчальних закладів запровадили поетику і риторику. Першими теоретиками українського віршування є Стефан Зизаній (?—1600), який у свій «Лексис» (1596) включив деякі літературознавчі терміни («Про метри»), та Мелетій Смотрицький (1578—1633), котрий у «Граматиці слов'янській»

(1619) подав інформацію про віршові розміри, види віршів.

Тривалий час (XVI—XVIII ст.) в Україні роль літературознавчих теоретичних праць відігравали поетики і риторики, за якими навчали віршування та ораторського мистецтва. Вони містили нормативні правила складання віршів та проповідей (промов), драматичних творів, систематизовані знання з літературознавства. Зміст їх ґрунтувався переважно на «Поетиці» Арістотеля з певними інтерпретаціями його поглядів. Найпопулярнішими були українські «Поетика» і «Риторика» Феофана Прокоповича (1681—1736) та «Сад поетичний» (1736—1737) Митрофана Довгалецького. Зокрема, в «Саді поетичному» є визначення поезії, досліджено її походження, обґрунтовано принцип наслідування в художній творчості. Поетичні твори тут класифіковано на епічні (величальні, весільні, панегіричні, подячні, проклинальні, похоронні, потішні вірші), трагічні і комічні. Йдеться про буколічну, елегійну, ліричну, епіграматичну поезію — оду, епіграму, пеан, еклогу. Окремо подано інформацію про байку та її особливості. М. Довгалецький детально висвітлив тропи, назвавши серед них основні: метафору, синекдоху, метонімію, антономазію (заміна однієї назви іншою — один із видів метонімії), оноματοпєю, катахрезу (синекдоху), алегорію, іронію, перифразу, гіперболу.

Завдяки поетикам в українській літературі барокової доби сформувався й утвердився силабічний вірш та регламентована правилами поезотворчості система жанрів. Риторика здебільшого впливала на історичну та проповідницьку прозу, які в цю пору досягли помітних успіхів.

Суттєвого розвитку літературознавча наука набула у першій половині XIX ст., що пов'язано з діяльністю Івана Рижського (1761—1811), Ізмаїла Срезневського (1812—1880), Михайла Максимовича (1804—1873), Миколи Костомарова (1817—1885). То був період романтизму в літературі, коли письменники захоплювалися міфами, усною народною творчістю, історичним минулим свого народу. У тогочасному літературознавстві сформувалися уявлення про художність як вираження народного духу; історики, теоретики і

критики бралися за з'ясування фольклорних джерел літератури, встановлювали зв'язок художніх творів з історичними подіями, обґрунтовували ідеал митця в контексті народних потреб і прагнень. Дослідники, інтерпретатори літературних творів акцентували на ідейному наповненні письменства, його мовно-національному оформленні, скеровували на вивчення народного (здебільшого — селянського) життя, відтворення героїчного минулого. У художню структуру твору вони не заглиблювалися, не переймалися і питаннями технології літературної творчості.

Під впливом ідейно-просвітницького руху українства за звільнення від соціального та національного гноблення у XIX ст. сформувалося народницьке літературознавство. Воно спрямовувало літературу на проблеми суспільної дійсності, відсунувши на другий план естетичні категорії. Це призвело до соціальної заангажованості і художньої спрощеності, яка проявилася в культивуванні такої літератури, яка б була зрозуміла за змістом і формою неосвіченому народові. Народники вважали, що займатися питаннями естетики, інтелектуальної наповненості літературного твору не варто в умовах соціальної несправедливості, а необхідно пропагувати літературу ідейну, національну за своїм спрямуванням, культурно-просвітницьку. Народницьке літературознавство представлене у працях і літературно-критичних виступах Михайла Драгоманова (1841—1895), Івана Білика (Рудченка) (1845—1905), раннього І. Франка, С. Єфремова.

З розвитком реалізму в українській літературі (до кінця 80-х років XIX ст.) активізувалися спроби осмислити їх історичний шлях. Найпотужніше їх результати були представлені у працях Омеляна Огоновського (1833—1894), Івана Франка (1856—1916), Миколи Петрова (1840—1921). Проблеми розвитку і перспектив літератури гостро постали у літературній дискусії 70-х років XIX ст., у якій взяли участь І. Нечуй-Левицький (1838—1918), М. Драгоманов, І. Білик та І. Франко. Її центральне питання — художня природа, особливості реалізму та народності в літературі: І. Нечуй-Левицький вважав, що реалізм «потребує, щоб література була одкидом [відображенням] правдивого, реального життя, схожим на одкид берега у воді»; І. Франко бачив

її завдання в дослідженні та узагальненні життєвих явищ, називаючи це «науковим реалізмом». Стаття «Література, її завдання і найважливіші ціхи [ознаки]» відображала літературознавчі погляди раннього І. Франка, котрий переймався впливом письменства на людський «поступ», громадське життя, надавав перевагу його ідейності, тенденційності. Пізніший трактат «Із секретів поетичної творчості» уже не мав нічого спільного з попередньою літературною програмою, а звертався до психології творчості, засобів художнього зображення як вияву творчої індивідуальності. Загалом І. Франко належав до прихильників культурно-історичної методології в літературознавстві, про що він сам заявляв: «Пристаючи до оцінки твору літературного, я беру поперед усього як факт духовної історії даної суспільності, а відтак як факт індивідуальної історії даного письменника, т. є. стараюсь приложити до нього метод історичний і психологічний. Відслідивши таким способом генезис, вагу й ідею даного твору, стараюсь поглянути на ті здобутки з становища наших сучасних змагань і потреб духовних та культурних, запитую себе, що там находимо цінного, поучаючого і корисного для нас».

Помітною постаттю у літературознавстві початку ХХ ст. був Михайло Грушевський (1866—1934), автор «Історії української літератури». Найважливішим завданням у висвітленні історії літератури він вважав пізнання фактів творчості «в історичнім розвої», а основними критеріями їх дослідження — філологічно-естетичне трактування, яке полягає у «студії словесної форми», «за авторами». Наголошував М. Грушевський і на соціологічному критерії: розглядати словесність «як функцію людського соціального життя, відбиття в словесній творчості реального буття, взаємовідносин творця і його соціального оточення».

Соціологічний критерій був покладений в основу тлумачення літератури Сергієм Єфремовим (1876—1939): «Історія письменства є насамперед історія в людській творчості ідей. Тим-то історія письменства повинна давати огляд усіх ідей, що захоплювали в той чи інший час людськість і виявлялися в письменстві». Інший критерій, ближчий до художньої природи

літератури, запропонував Дмитро Чижевський (1894—1977) — дослідження стилю як руху художніх форм.

У перші десятиліття ХХ ст. особливо виразно виявилися позитивістський та естетичний погляди на літературу. Саме тоді модерністичні тенденції поборювали традиційні літературні форми, і це модерністичне бачення було засвідчене в трактатах Миколи Вороного (1871—1941), Миколи Євшана (1890—1919), Богдана-Ігоря Антонича (1909—1937). Найповніше формулю його висловив Б.-І. Антонич: «Мистець створює окрему дійсність. Але створити щось із нічого не можна. До кожної творчості потрібен матеріал. Матеріалом мистецького творення є уявлення мистця... Уявлення постають на основі вражень, вражіння мусять мати спонуки; вони є витвором нервів під впливом зовнішніх побуджень, цебто постають вони на основі зовнішньої дійсності. Ось такий далекий шлях від реальної до мистецької дійсності. Має він аж п'ять ступенів: 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».

У радянські часи українське літературознавство було підпорядковане соціологічним догмам, літературні явища розглядали за критеріями партійності, класовості, народності (в її викривленому ідеологічному тлумаченні), ідейності (комуністичної). Розвиток теоретичних питань, історіографічних дискурсів, літературно-критичних інтерпретацій зазнав суттєвих деформацій. Талановиті літературознавці в Україні були і тоді (Є. Сверстюк, І. Дзюба, Михайлина Коцюбинська, Л. Новиченко, С. Крижанівський, В. Дончик, Г. Сивокінь, В. Фащенко, М. Жулинський, М. Ільницький), але повноцінно реалізувати свої таланти вони не могли. Найбільше заохочувалися студії з теорії і практики соціалістичного реалізму. Продуктивно українське літературознавство розвивалося лише за кордоном (Ю. Шевельов, Д. Чижевський, Ю. Лавріненко, І. Фізер, В. Державін, І. Кошелівець, Л. Рудницький, І. Качуровський, Г. Грабович та ін.).

Докорінні зміни в цій галузі розпочалися наприкінці 80-х років ХХ ст. Поступальний рух літературознавства зумовили переосмислення літератури ХХ ст.,

зокрема 20-х років («розстріляне відродження»), і з'ясування дискурсу українського модернізму кінця ХІХ — початку ХХ ст. Дослідження цих проблем пов'язані з іменами Соломії Павличко, Тамари Гундорової, Віри Агєєвої, В. Моренця, Я. Поліщука, Ю. Коваліва, В. Панченка, Ніли Зборовської, Анни Білої, Людмили Тарнашинської та ін. Не залишилися поза увагою науки і питання українського бароко — Л. Ушкалов, А. Макаренко, В. Шевчук, Богдана Криса, М. Сулима. Новий погляд на літературу доби Київської Русі оприявнили В. Яременко, О. Александров, архієпископ Ігор (Ісиченко), Оксана Сліпушко, пізніше літературне середньовіччя дослідив Ю. Пелешенко. Нове прочитання української класики ХІХ ст. здійснили І. Дзюба, М. Ткачук, М. Павлишин, Є. Нахлік, Валерія Смілянська, Л. Скупейко, Наталя Шумило, В. Поліщук.

Теоретичні аспекти літератури плідно розробляють Д. Наливайко, Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Пахаренко, А. Ткаченко, О. Галич, Г. Клочек, В. Марко, Марія Моклиця, Надія Ференц.

На оновлення українського літературознавства наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. помітно вплинув досвід літературознавства зарубіжного, яке швидко поширилося в науковій свідомості України завдяки перекладам праць Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Н. Фрая, Р. Інгардена, Ж.-П. Сартра, М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера, П. Рікера, Р. Барта, В. Ізера, У. Еко, М. Фуко, Ж. Дерріди, Юлії Крістєвої, Е. Саїда, Ф. де Соссюра, Й. Гейзінги, Х. Ортеги-і-Гассета, Ц. Тодорова, М. Бланшо, Т. Адорно, Г. Башляра, Т. Еліота, Ж. Женетта, К. Леві-Строса, Р. Рорті, М. Мерло-Понті, Ж. Лакана, Г.-Р. Яусса, К. Ясперса, Ф. Шлейєрмахера, О. Шпенглера, Елейн Шовалтер, Ж. Батая, Г. Блума, Е. Гуссерля, Е.-Р. Курціуса, Ж. Ле Гоффа, Ж.-Ф. Ліотара, П. де Мана та ін. Їхні праці сформували методологічну основу вивчення теоретичних та історико-культурних проблем української літератури, її місця і ролі у світовому цивілізаційному просторі.

Українське літературознавство нинішнього часу, поступово звільняючись від ідеологічних кліше, формується як наука, що досліджує літературу передусім як естетичне явище, як самодостатнє мистецтво слова.

Запитання. Завдання

1. Як мислиться мовлене і написане Слово у Біблії?
2. Порівняйте естетичні концепції Платона й Арістотеля.
3. Що середньовічна естетика вважала джерелом краси?
4. Як філософія Нового часу вплинула на зміни в уявленнях про літературу?
5. Охарактеризуйте підходи до тлумачення літературної творчості, які поширились у XX ст.
6. У яких формах побутувала літературознавча думка у давній період розвитку української літератури?
7. Як еволюціонували літературознавчі погляди Івана Франка?
8. Охарактеризуйте праці сучасних українських літературознавців, з якими ви ознайомлені.
9. Визначте роль зарубіжного літературознавства у теперішній переорієнтації української науки про літературу.

1.3. Наукові методи і школи в літературознавстві

В античні і середньовічні часи літературознавство функціонувало у формі ідей та поглядів на словесне мистецтво. Лише з епохи Відродження почала формуватися методологія дослідження літературних явищ. *Метод* (грец. *methodos* — шлях, спосіб пізнання) у *літературознавстві* — система наукових засобів пізнання і тлумачення літературного феномену, спосіб його розуміння і висвітлення. Формується він у процесі осмислення словесних творів і залежить від світогляду та естетичних смаків інтерпретатора, які підлягають основним засадам суспільної свідомості або вступають із ними в суперечність, чим забезпечується оновлення методу або вироблення нового способу пізнання. Прихильники конкретного методу можуть об'єднуватися в *наукову школу* (лат. *schola* — учена бесіда), яка генерує дослідницький досвід та утворює засади вивчення словесного мистецтва.

Міфологічна школа

На початку XIX ст., коли у художній творчості Європи домінував романтизм, у літературознавстві зародилася міфологічна школа. Одним із гасел романтизму

було «Ad fontes!» («До джерел!»), що кликало до заглиблення у витoki словесного мистецтва, основою якого вважали міф. Теоретичним фундаментом школи були праці Фрідріха-Вільгельма Шеллінга (1775—1854), братів Августа-Вільгельма (1767—1845) та Фрідріха Шлегелів (1772—1829), Йоганна-Готфріда Гердера (1744—1803), Якоба Грімма (1785—1863), котрі розглядали міф як справжнє «ядро поезії», універсальну форму образного мислення, сутність національного світо розуміння. В Україні ідеї міфологічної школи були підхоплені М. Костомаровим («Слов'янська міфологія», 1847), О. Потебнею («Про міфологічне значення деяких звичаїв та повір'їв», 1865), М. Сумцовим («Хліб у звичаях та піснях», 1885); збиранням та публікацією фольклорних творів активно займалися М. Максимович, П. Куліш, П. Чубинський, В. Антонович, М. Драгоманов, І. Білик.

Упродовж XIX—XX ст. поняття «міф» трактували з різних позицій: як джерело історичного пізнання (О. Потебня, Е. Тейлор); як символічну форму, що відображає історію людського буття (Е. Кассіер); як відгалуження або проекцію ритуалу (Дж. Фрезер, Дж. Гаррісон); як відображення психічного життя, заковане оприявлення його закономірностей і динаміки через архетипи-міфологеми (К.-Г. Юнг); як мистецтво безумовної метафоричної ідентичності (Н. Фрай).

З античних часів міф, міфологію пов'язували з літературною творчістю (міф як складова художньої структури твору). Прочитання таких творів передбачає виявлення та інтерпретацію міфологічних елементів або структури. Методика міфологічного аналізу налаштовує на розпізнавання і виявлення в художній канві міфів або міфологічних структур, ідентифікацію літературного варіанта міфу з інваріантом, сформованим в усній словесності (фольклорі), з'ясування художньої функції міфологічного образу в контексті літературного твору, дослідження мотиву звернення письменника до нього.

У сучасному літературознавстві міфологічна школа переформатувалася в *неоміфологізм* (на основі вивчення словесності давніх культур у працях Дж. Фрезера, Е. Тейлора, Дж. Кемпбелла, Ж. Дюмезіля) та *міфологічну критику* (міфоаналіз), репрезентовану концепцією

про архетипи (К.-Г. Юнг) і тлумаченням міфу як транс-історичного чинника художньої творчості (Н. Фрай, М. Еліаде).

В українському літературознавстві за радянських часів міфологічні студії не розвивалися, дослідники займалися здебільшого проблемою взаємодії літератури і фольклору. Неоміфологічні тенденції виринули лише наприкінці 80-х років ХХ ст., коли були заново або вперше опубліковані праці М. Костомарова, Г. Булашева, В. Гнатюка, І. Огієнка, І. Нечуя-Левицького, О. Потєбні, М. Сумцова, К. Сосенка. У руслі неоміфологізму, міфологічної критики нині провадять дослідження літератури такі вчені, як В. Давидюк, В. Войтович, Л. Дунаєвська, Я. Поліщук.

Біографічний метод

Метод вивчення літературного твору в тісному зв'язку з біографією автора зародився в давньоримській літературі, коли було створено «Порівняльні життєписи» Плутарха (прибл. 46—127). Обґрунтував його і застосував на практиці французький поет і критик Шарль-Огюстен Сент-Бев (1804—1869), опублікувавши тритомник «Літературно-критичних портретів» (1836—1839). Суть цього методу, за Ш.-О. Сент-Бевом, полягає в ретельному вивченні біографії письменника (походження, звички, «моральна фізіологія», душевні стани, навіть домашня обстановка, дрібниці повсякденного побуту), що може бути ключем до прочитання його творів. Джерелом таких відомостей про письменника є його листи, мемуари, автобіографія, спогади сучасників, варіанти літературних текстів тощо. Основний жанр біографічного методу — літературний портрет.

Теорію Ш.-О. Сент-Бева доповнив І. Тен такими поняттями до характеристики письменника, як «раса», «географічне середовище», «момент».

Методологічними настановами Ш.-О. Сент-Бева скористався і датський літературознавець Георг-Морріс-Кохен Брандес (1842—1927) («Найголовніші течії в європейській літературі ХІХ ст.: у 6-ти томах», 1872—1890), який брав до уваги ще й ідеологічні чинники та

національно-культурний контекст творчості конкретного письменника.

Настанови біографічного методу не оминули й українського літературознавства, про що свідчить дослідницька діяльність М. Драгоманова, М. Петрова, І. Франка. Літературна портретистика розвивалася завдяки старанням Івана Дзюби («Тарас Шевченко»), Анатолія Ткаченка («Іван Драч»), Анатолія Погрібного («Борис Грінченко», «Яків Щоголев»), Володимира Моренця («Володимир Сосюра», «Борис Олійник»), Ніни Жук («Анатолій Свидницький»), Олени Гнідан («Марко Черемшина»), В'ячеслава Брюховецького («Микола Зеров», «Ліна Костенко»), Романа Горака (твори про Івана Франка), Ніли Зборовської («Моя Леся Українка»), Василя Пахаренка («Василь Симоненко»), Ярослава Поліщука («І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський. Літературний портрет»), Миколи Жулинського (збірник «Із забуття — в безсмертя») та ін.

Філологічний метод

Специфіка філологічного методу полягає у збиранні, систематизації, тлумаченні текстів з огляду на їх мовні особливості. Найпомітніші представники — Річард Бентлі (1662—1742), Фрідріх Шлейєрмахер (1768—1834), Ватрослав Ягич (1838—1923), Олексій Шахматов (1864—1920), Василь Істрін (1865—1943), Федір Буслаєв (1818—1897), Борис Мейлах (1909—1987), Дмитро Лихачов (1906—1999). В українському літературознавстві з ним пов'язана діяльність філологічного семінару Володимира Перетца (1870—1935), який існував при Київському університеті протягом 1907—1914 рр. Будучи вихованцем Петербурзького університету, В. Перетц засвоїв ідеї російських учених О. Веселовського та О. Соболевського, а також харківського мовознавця О. Потебні. Основу філологічного методу він убачав у ретельному вивченні першоджерел, на результатах якого можна було б вибудовувати ґрунтовне пізнання літературного твору. Стратегія методу полягала в описуванні, каталогізації, лінгвістичному аналізі текстів, у дослідженні художньої форми твору — його лексичних, синтаксичних, фонетичних засобів.

Особливо зацікавлено учасники семінару вивчали тексти давньої літератури. Вихованцями його були Іван Огієнко (1882—1972), Сергій Маслов (1880—1957), Михайло Драй-Хмара (1889—1938), Освальд Бургардт (Юрій Клен) (1891—1947), Павло Филипович (1891—1937).

Філологічний метод асоціюється з виникненням формалізму в літературі авангардизму (конструктивізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм). Літературознавство 20-х років ХХ ст. надавало особливої уваги формі художнього твору. В. Перетца вважають основоположником формального методу в Україні, однак цей напрям тут не розвинувся. У російській філології функціонували школа формалістів — ОПОЯЗ (Общество по изучению языка), Московський лінгвістичний гурток, до якого належали Віктор Шкловський (1893—1984), Віктор Жирмунський (1891—1971), Віктор Томашевський (1890—1957), Юрій Тинянов (1894—1943), Роман Якобсон (1896—1982). Вони займалися дослідженням прийомів художнього зображення, з'ясуванням їх функцій у літературному творі. У радянські часи формалізм заперечували, тому праці Михайла Бахтіна (1895—1975), Юрія Лотмана (1922—1993), зосереджені на вивченні естетики словесної творчості, належного резонансу не мали.

У сучасному українському літературознавстві філологічного методу не застосовують. Певною мірою з ним пов'язані текстологія (М. Сиваченко, Михайлина Коцюбинська, В. Бородін, Валерія Смілянська, Мирослава Гнатюк, Лариса Мірошниченко), дослідження поетики літературного твору (О. Александров, М. Ткачук, В. Моренець, В. Гуменюк, О. Камінчук, В. Фоменко, С. Луцак). Елементи філологічного методу наявні при вивченні поетики, стилю, тропіки, риторики, фоніки, стилістики, а також мотивної, сюжетної, образної структури словесного твору.

Культурно-історична школа

Теоретичною основою культурно-історичної школи став позитивізм. Виник він у 30-ті роки ХІХ ст. (О. Конт, Г. Спенсер), проголосивши єдиним джерелом пізнання емпіричні відомості, почерпнуті в конкретно-

му національному і соціальному середовищі. Засновником цієї школи є французький учений Іполит Тен (1828—1893), який спирався на філософію позитивізму та історизм Й.-Г. Гердера, естетику Г.-В.-Ф. Гегеля, біографічний метод Ш.-О. Сент-Бева. За переконаннями І. Тена, літературні явища потрібно вивчати у строгому причинно-наслідковому зв'язку, з урахуванням біографії та психології письменника, його культурного оточення, суспільної свідомості, етнічної специфіки, навіть клімату, географічного розташування. Усе це — ключ до інтерпретації художніх творів, осмислення літературного процесу. У трактуванні представників цієї школи культура — соціальна пам'ять людства, суспільний продукт діяльності людей. Тільки в її лоні художній твір виникає й реалізовує себе як соціальний феномен, може бути прийнятим і зрозумілим. Літературу вони усвідомлювали як частину загальної духовної культури і розглядали у зв'язку з іншими видами мистецтва. В основі літературного процесу І. Тен убачав три чинники: *расу* (національну самобутність літератури), *середовище* (людську психологію, соціально-політичні обставини, природу, клімат, географічні умови), *момент* (вплив надбань літератури на творчість письменника).

Прибічниками культурно-історичної школи в Україні були М. Костомаров, М. Петров, М. Сумцов, М. Дашкевич, М. Драгоманов. Її ідеї втілені в наукових студіях І. Франка, М. Грушевського, С. Єфремова. У Росії в цьому руслі працювали О. Пипін, М. Тихонравов, С. Венгеров, у Німеччині — Т. Гетнер, у Данії — Г.-М.-К. Брандес.

У ХХ ст. культурно-історична школа занепала, поступившись модерному мисленню в літературознавстві. Деякі її ідеї та досвід нині використовують здебільшого історики літератури, а також науковці, які вивчають локальні проблеми зародження і функціонування художніх феноменів.

Психологічна школа

Психологією письменника і психологізмом зображення в літературному творі переймалися представники біографічного методу і культурно-історичної школи.

Однак системні основи психологічної школи у літературознавстві сформувалися наприкінці XIX ст. під впливом німецького філософа та етнопсихолога Вільгельма Вундта (1832—1920), праць із психолінгвістики українського мовознавця Олександра Потебні (1835—1891). На думку В. Вундта, «мистецтво виражає все те, що людина носить у собі як враження від навколишнього світу і як власні душевні порухи», а визначальним чинником творчості є воля і досвід особистості. Проте, що художня творчість відображає внутрішній світ митця, стверджував і О. Потебня. Тому естетичну природу творчості слід шукати у психології («душі»), де народжується слово як модель сприйнятих органами чуття реалій дійсності, виражаючи думку і почуття у формі образу, здатного впливати на свідомість інших людей. Найважливіший елемент у структурі слова — внутрішня форма, яка є джерелом утворення нових слів, основою образності мови і художності літературного твору. Така структура дає змогу розкривати психологію творчості, психологію сприйняття художнього твору, з'ясовувати особливості його поетики.

З позицій психологічного методу розглядав природу поезії І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості»: «Все, що чоловік у своїм життю думав і читав, що ворушилося у його душі і розбуджувало його чуття, все те не пропадає, а робиться тривким, хоч, звичайно, скритим набутком його душі. Та є люди, котрі мають здібність видобувати ті глибоко заховані скарби своєї душі і давати їм вираз у зрозумілих для кожного словах. Отсі щасливо обдаровані психологічні Креси і копачі захованих скарбів — се й є наші поети». Цей роздум І. Франка вказує на те, що однією з проблем, досліджуваних психологічною школою, є психологія творчості, завдання якої полягає у вивченні психологічних передумов творчої діяльності, перебігу творчого процесу — від зародження задуму до завершення роботи над письмовим текстом, ірраціональної природи натхнення, формування індивідуального стилю. Цими проблемами впродовж XX ст. займалися М. Бердяєв («Смисл творчості»), М. Арнаудов («Психологія літературної творчості»), Л. Виготський («Психологія мистецтва»), Г. В'язовський («Творче мислення письменника»),

Г. Ключек («Поетика і психологія»), Р. Піхманець («Психологія художньої творчості»), В. Роменець («Психологія творчості»), Я. Парандовський («Алхімія слова»), А. Макаров («Нариси з психології творчості»).

У контексті психологічної школи помітне місце посідає *інтуїтивізм* (А. Бергсон, Б. Кроче) — дослідницька тенденція, яка підносить значення підсвідомого, оголошує інтуїцію головним і визначальним методом естетичного пізнання. Його прихильники (М. Лосський, С. Франк, М. Бердяєв) стверджували, що мистецтво інтуїтивно глибше проникає в суть життя, ніж основана на інтелекті наука. Відгомони інтуїтивізму відображені в літературно-критичних виступах Б. Лепкого, В. Пачовського, О. Луцького.

Наприкінці ХІХ ст. сформувався *психоаналітичний метод*, заснований австрійським лікарем-невропатологом З. Фройдом. Суть його полягає в тлумаченні підсвідомого у психічній (творчій) діяльності людини. Художню творчість фройдиستي розглядають крізь призму примирення «принципу задоволення» і «принципу реальності». Цей процес передбачає сублімацію (перехід) підсвідомих бажань у художні образи, реалізацію душевних сил і розв'язання внутріпсихічних конфліктів. Джерела і рушійні сили художньої творчості вони вбачають у прагненні людини здійснити незадоволені бажання, пов'язані із сексуальними переживаннями. Такою є і мотивація вчинків літературних героїв.

Зацікавлення З. Фрейда психологією творчості привели його до порівняння мистецтва і сну: у сні він вбачав ті самі психологічні механізми, за допомогою яких конструюються образ, художній світ, розглядаючи його як «дорогу» до підсвідомого.

Учення З. Фрейда розвинув К.-Г. Юнг, який висунув *теорію архетипів*. Архетип, за Юнгом, це «універсальний символ», «індивідуальне підсвідоме», образи, характери, теми, які існують в літературі з часу їх виникнення, постійно відновлюючись у її розвитку. Завдання дослідника він вбачав у тому, щоб збагнути архетип та особливості його функціонування у мистецтві. Французький дослідник Жак Лакан (1901—1981) повернув психоаналіз у сферу мови, вважаючи, що текст має свою «психіку», тому психоаналіз мови має бути основним

завданням критики. Деконструкцію класичного психоаналізу здійснив французький філософ Жак Дерріда (нар. 1930), що визначило постмодерний поворот у тлумаченні психології творчості та буття літературного твору.

Проблеми психоаналізу цікавили І. Франка («Із секретів поетичної творчості»), С. Балея («З психології творчості Шевченка»), Я. Ярему («Дитячі переживання і творчість Шевченка»), В. Підмогильного (психоаналітичні студії творів І. Нечуя-Левицького), простежуються в дослідженнях сучасних літературознавців (Л. Плющ, Соломія Павличко, Тамара Гундорова, Ніла Зборовська).

Компаративістика

Літературна компаративістика (порівняльне літературознавство) сформувалася у ХІХ ст. під впливом праць німецького ученого Теодора Бенфея (1809—1888), російського — Олександра Веселовського (1838—1906). Методику порівняльного літературознавства використовували І. Франко, пізніше — В. Перетц, Д. Чижевський, О. Білецький.

Компаративістика розвивається у взаємодії з теорією літератури, культурологією, філософією, психологією. Вона орієнтується на методологічні засади феноменології, герменевтики, рецептивної естетики. Останнім часом активізувалася українська компаративістика (Д. Наливайко, Тамара Денисова, Галина Сиваченко, Р. Гром'як, А. Волков, А. Нямцу, В. Антофійчук, В. Будний, М. Ільницький). У центрі компаративістичних досліджень перебувають такі проблеми:

- міграція сюжетів, мотивів та їх варіанти в національних літературах;

- типологія художніх форм (зіставлення художніх явищ різних часів і літератур з метою виявлення спільних ознак та закономірностей розвитку);

- історична еволюція художніх форм (жанри, стилі, стильові різновиди, типи творчості) у словесному мистецтві різних народів, відтворення загальносвітової (регіональної) динаміки літературного розвитку;

— культурний контекст окремих літературно-мистецьких явищ.

Сучасна методика компаративістичних досліджень залежить від об'єкта вивчення та обраного наукового методу, який оптимально підходить для порівняльних студій.

Феноменологія

На початку ХХ ст. у філософії, а згодом літературознавстві поширилася *феноменологія* (грец. *phainomenon* — те, що з'являється, і *logos* — наука, слово) — науковий метод літературно-критичної інтерпретації словесних творів, оснований на з'ясуванні його мовно-смислових джерел і психологічних передумов виникнення. Засновник феноменології Е. Гуссерль досліджував проблему людської свідомості, актуальну і для розуміння мистецтва слова. Базовим поняттям у його концепції є *інтенція* (лат. *intentio* — намір, прагнення) — властивість свідомості сприймати, «присвоювати», осмислювати, називати те, що перебуває поза її сферою (людська свідомість — завжди свідомість чогось). У теорії літератури цю категорію застосовував Роман Інгарден (1893—1970), який трактував літературний твір як об'єкт, що усвідомлюється через акт читання (читання як *феномен* — те, що з'являється у свідомості, вияв свідомості). Він розрізняв чотири взаємопов'язані рівні, які переводять літературний твір в «уявлюваний об'єкт» у свідомості читача:

- 1) звучання;
- 2) значення;
- 3) багатозначність;
- 4) об'єкти в літературному творі.

Художнє сприймання твору постає як акт співтворчості («літературний твір є тим, на що спрямовані наші акти свідомості»), як акт «пізнавання твору». Феноменологічне вчення може бути застосоване для розкриття психології літературної творчості, оскільки творчість — це «акт свідомості», «переживання» (терміни Е. Гуссерля), «явлення чогось» (слова, образу, тексту). Джерелом твору є неповторне авторське Я — не як душа чи субстанція, а як трансцендентна (непізнавана) категорія.

В українському літературознавстві феноменологічна теорія поки що не має помітних досягнень, а її принципи застосовують лише як елементи комплексної методології (у зв'язку з герменевтикою, психоаналізом, семіотикою) у теоретичних та історико-літературних дослідженнях.

Літературна герменевтика

Проблеми тлумачення літературних творів завжди були актуальними в літературознавстві, що й зумовило виникнення *герменевтики* (грец. *hermeneutike* — з'ясувати, пояснювати) — науки інтерпретації (тлумачення) художнього тексту.

Витоки інтерпретації сягають давніх часів. Однією з перших спроб її була *кабалістика* (давньоєвр. *kabbalah* — таємна наука) — тип інтерпретації Старого Завіту, текст якого тлумачили як світ символів, оснований на таємничій властивості цифр. Іншим різновидом тлумачень словесності була *антична герменевтика*, яка пояснювала давні міфи алегорично, історично, естетично, морально-етично. Пізніше сформувалася *християнська екзегетика* (грец. *exegesis* — викладення, роз'яснення), яка зосереджувалася на містичному тлумаченні Нового Завіту.

Сакральний текст піддавали чотирьом інтерпретаціям:

1) історичній (розгляд біблійних фактів і подій як реальної історії);

2) алегоричній (погляд на факти і події як на аналог інших фактів і подій, які були завуальовані; наприклад, легенду про те, як Йосип, проданий братами і замучений у в'язниці, був звеличений, слід розуміти як алегорію зрадженого і покинутого учнями Христа, засудженого, розп'ятого, а потім воскреслого);

3) тропологічній (факт чи подію розглядали в контексті моральних настанов: притчі про сіяча, кукіль, немилосердного боржника, робітників у винограднику, слухняного і неслухняного сина, гостей весільних та ін.);

4) анагогічній (події та факти розкривали сакраментальну (лат. *sacramentum* — клятва, присягання), тобто

священну, релігійну істину: наприклад, відпочинок сьомого дня християни інтерпретували як вічний відпочинок у небесному спокої).

Основи сучасної герменевтики заклали М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер, П. Рікер. Ключове її поняття — розуміння, стосовно літератури — розуміння тексту, тому у вченні М. Гайдеггера значне місце посідають роздуми про відношення між мовою та буттям: «Ми — люди — є мовленням. Основою людського буття є мова; але в дійсності мова збувається тільки в мовленні. Причому мовлення є не просто одним із способів здійснення мови — мова може бути істотною тільки як мовлення». Цей аспект висвітлював і Г.-Г. Гадамер: «Скрізь, де ми намагаємося збагнути світ, де відбувається подолання відчуженості, де здійснюється засвоєння, де видаляється незнання і незнайомство, скрізь здійснюється герменевтичний процес збирання світу в слово і в загальну свідомість»; «Мова — це універсальне середовище, у якому здійснюється розуміння. Способом цього здійснення є тлумачення».

Герменевтика передбачає індивідуальне (суб'єктивне) прочитання, освоєння тексту, яке спирається на попередній естетичний і мисленнєвий досвід реципієнта (того, хто сприймає). Між твором та інтерпретатором виникає діалог, як між минулим та сучасним. Розуміння тексту трактується як саморозуміння реципієнта. Сама ж інтерпретація є принципово відкритою (може бути безліч інтерпретацій тексту) і ніколи не є завершеною. П. Рікер виокремив три етапи розуміння літературного тексту:

- 1) аналіз змісту і форми твору;
- 2) процес читання, який зумовлює певну реакцію читача;
- 3) привласнення значення тексту (текст стає надбанням уяви та свідомості читача).

Українське літературознавство повсякчас користувалося герменевтичним способом вивчення літературних творів, хоч ніхто з дослідників не акцентував на цій методології. Доступність праць основоположників герменевтики, опанування її методології зробили застосування цього методу осмисленим і цілеспрямованим.

Рецептивна естетика

Теорія рецепції (лат. *rescriptio* — прийняття, сприйняття) започаткована Гансом-Робертом Яуссом (1921—1997) та Вольфгангом Ізером (1926—2007) у 60-ті роки ХХ ст. Головна засада рецептивної естетики — активна роль читача у процесі пізнання літературного тексту. Г.-Р. Яуссу належить концепція «горизонту сподіваного». «*Горизонти*» — категорії, що позначають рівень сприймання художнього тексту. Крім «первинного горизонту», з яким пов'язана естетично-смилова спроможність тексту в момент його створення, є «пізніші горизонти»: «горизонт досвіду реципієнта», що вступає в контакт з «первинним» і з будь-яким «чужим» горизонтом (це можуть бути літературознавчі дискурси); «горизонт сподіваного» (те, чого жде читач від твору, що в ньому шукає, у чому його інтерес), який має вирішальне значення в естетичному прочитанні твору і залежить від загальної культури реципієнта, його естетичного досвіду, здатності розуміти «мову мистецтва».

Рецептивна естетика розглядає художній текст як зорієнтовану на читача відкриту структуру, вивчає читацькі реакції, оцінки. У системі «автор — твір — читач» акцентується на останньому компоненті. У. Еко доводив, що у структурі художнього твору закладено можливості та перспективи для творчої взаємодії з читачем, гри його уяви («Відкритий твір»).

Проблему рецепції літературного твору потрібно розв'язувати з погляду естетичної природи художнього слова, беручи до уваги такі принципи особливості:

1. Рецептивний підхід передбачає діалог між твором та читачем; структура словесного твору розрахована на потенційний діалог, тому вона діалогічна за своєю природою.

2. Художній твір, хоч і має свій інваріант (реалізований авторський задум), у художньому сприйманні багатоликий, багатогранний, тобто йому властива *рецептивна варіантність*.

3. Характер рецепції залежить від того, що зображено у творі, емоційно-психологічного стану читача в момент сприйняття твору (настрій), рівня культури, естетичного досвіду, розуміння літератури (її естетичної природи, законів художньої умовності, ігрової

функції тощо), здатності перевтілюватися, піддаватися сугестії слова.

4. Реципієнт — не споживач літератури, а співучасник творчого процесу (його функція — відтворення, співтворчість).

5. Будь-яка рецепція має право на самовияв і не повинна залежати від думки автора, літературного критика чи іншого інтерпретатора.

6. Художня мова — це мова гри. Рецепція художнього твору — також гра за певними правилами. Грати або підігрувати може той, хто розуміє і приймає ці правила.

7. Рецепція — це завжди нове прочитання художнього твору. Йдеться не просто про багатоваріантність інтерпретації (тим більше коли це твори різних історичних епох), а про нетотожність різночасового сприймання і тлумачення твору.

Питаннями рецептивної естетики переймаються українські літературознавці: Марія Зубрицька («Номо Legens: читання як соціокультурний феномен», 2004); Р. Гром'як, В. Бондар, Р. Бубняк, І. Папуша, О. Царик та ін. («Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс», 2004).

Структуралізм і семіотика

Існують теорії, що розглядають мистецтво як особливу мову або систему знаків, а художній твір — як знак чи знаки цієї системи. До них належать структуралізм (лат. *structura* — будова, розташування, порядок) і семіотика (грец. *semeiotike* — вчення про знаки).

Структуралізм як теоретичний напрям започаткував Ф. де Соссюр («Курс загальної лінгвістики», 1916), осмислюючи мову як систему знаків: «Мова — це система, всі частини якої можуть і повинні розглядатися в їхній синхронній єдності».

Термін «структура» вперше використаний у працях дослідників, які належали до Празького лінгвістичного гуртка (Р. Якобсон, М. Трубецької, Я. Мукаржовський). Проблемами структурної антропології (міфологічного мислення) займався французький етнограф Клод Леві-Строс (нар. 1908). Структуралізм у літературознавстві (Ю. Лотман, Р. Барт, М. Бахтін) зосереджується на концепції тексту: текст він тлумачить як систему

знаків; з'ясовує те, що робить мовну інформацію твором мистецтва; досліджує поетичні функції мови.

Тісно пов'язана зі структуралізмом семіотика, яка виникла під впливом теорії знака Ф. де Соссюра. Об'єктом семіотичних досліджень є всі сфери культурної діяльності: архітектура, малярство, театр, кінематографія, література, які можна розглядати як системи знаків. Зокрема, Ю. Лотман розглядав поетичний текст як складну ієрархічну систему, елементи якої взаємопов'язані між собою. Кожен літературний текст формується з кількох систем (рима, метрика, лексика, синтаксика тощо). Семіотику розповідних жанрів вивчали представники «формальної школи» (В. Шкловський, В. Жирмунський).

Теорія структуралізму зазнала певних змін у 60—70-ті роки ХХ ст. (Ю. Габермас, Л. Вітгенштейн, Н. Хомський, А. Жакоб, Ж. Дерріда, Р. Барт), поставши як *постструктуралізм* — ідейна течія західного гуманітарного світорозуміння, для якої характерні семіотичне трактування дійсності, недовіра до позитивного. Представники його заперечували традиційне уявлення про автора як джерело тексту, вважаючи читача творчим співучасником інтерпретації тексту. Один з напрямів постструктуралізму — *деконструктивізм* — висунув ідею «децентралізації» структури та розвинув погляд на письмо як на гру «присутності» і «відсутності».

В українському літературознавстві методологію структуралізму та семіотики застосовують епізодично, у комплексних дослідженнях літературних явищ (Оксана Сліпушко, Л. Ушкалов, Валентина Соболев, Тамара Гундорова, Є. Нахлік, М. Ткачук, Я. Голобородько, Ярина Цимбал).

Постколоніальна критика

У другій половині ХХ ст. стався бурхливий крах колоніальних володінь у світовому масштабі, а наприкінці 80-х — на початку 90-х років він охопив Південну та Східну Європу (розпад Югославії, СРСР). У зв'язку з цим поширився термін «постколоніальний» — такий, що стосується періоду після здобуття незалежності.

Розуміння постколоніального в культурі неможливе без осягнення суті *культурного колоніалізму* — комплексу заходів (культурних установ, ідеологій, практик, а також риторичних стратегій) у будь-яких видах популярної чи високої культури, спрямованого на підтримку політичної та економічної влади-гегемонії (М. Павлишин). До прийомів культурного колоніалізму належать: привласнення метрополією культурних (матеріальних та духовних) цінностей колоній, створення опозицій «універсальне/місцеве», «загальнолюдське/місцево-етнографічне», «прогресивне/відстале», «центральне/маргінальне» тощо. Протистояння культурному колоніалізму є *антиколоніальним* (опір колоніалізму у формі розвінчання імперських міфів та протиставлення їм ідеї національного визволення) і *постколоніальним* (усвідомлення взаємозалежності колоніального й антиколоніального та вивільнення з-під політичної заангажованості, імперського мислення, переоцінювання, деконструктивне прочитання підколоніальних художніх здобутків нації). Таке завдання постало і перед українським літературознавством. Якщо в колоніальну епоху художні й літературно-критичні спроби діячів української літератури мали антиколоніальний характер, то після проголошення незалежності завдання полягає в переосмисленні художньої спадщини минулого. Однак «постколоніальне, відмежовуючись від колоніального, рівночасно вбирає в себе його історичний досвід, а то й співіснує з ним в одному часі, місці і навіть одному культурному явищі» (М. Павлишин). Українська постколоніальна критика лише формується.

Єдино правильного, оптимального методу у вивченні літератури немає — всі вони можуть бути використані в дослідницькій роботі. Різноманітність підходів до явищ художньої творчості, гнучкість пізнавальної методології допомагають глибше збагнути й оцінити їх.

Запитання. Завдання

1. Визначте основні наукові засади міфологічної школи.
2. Чи не застарів біографічний метод для використання у сучасних літературознавчих студіях?

3. У чому виявляється обмеженість філологічного методу?
4. Як співвідноситься культурно-історичний метод із сучасною культурологією?
5. Подайте психоаналітичну інтерпретацію вірша «Мені тринадцятий минало» Т. Шевченка.
6. Як можна застосувати компаративістику до віршування? Покажіть це на прикладах віршових розмірів і строфіки.
7. Чим схожі психоаналіз і феноменологія?
8. Сформулюйте основні завдання герменевтики.
9. Що таке «горизонт сподіваного» у сприйманні літературного твору?
10. Як пов'язані між собою структуралізм і семіотика?
11. Чим зумовлена актуальність постколоніальної критики в сучасному українському літературознавстві?

2.

Література як вид мистецтва

Слово «література» виникло за давньоримських часів і означало тоді «написане», «писемність» (лат. *litteratura*). Постала література передусім у формі священних текстів (Біблія, Авеста, Веди, Коран), які мали релігійно-культове призначення і виражали алегорично-символічний погляд на дійсність. До літератури у давні часи зараховували і будь-які інші писемні тексти різноманітної тематики. Лише у Новий час (починаючи від доби Відродження) термін «література» набув значення «красного письменства», «мистецтва слова», що передбачає його сприйняття і тлумачення як художньої словесності. Під «художністю» розуміли такі властивості літератури, як образність, майстерне оперування словесними засобами (риторичність, вітійство). Художній образ — ядро літератури, завдяки чому вона відрізняється від звичайного, буденного мовлення. Уміння користуватися усталеними літературними засобами і прийомами, надавати створеним образам колоритного, оригінального ладу, висловлюватися вишуканим стилем, винаходити і відкривати нові художні світи — це і є мистецтво слова.

2.1. Художня специфіка літератури

Кожне явище, зокрема й література, яка належить до духовних феноменів, має свою специфіку (лат. *specificus* — особливий). Специфіка літератури зумовлена тим, що письменник, заглиблений своєю свідомістю та уявою в реальність, створює світ, який схожий на реальність, але водночас є результатом вигадки, фантазування. Автор у літературному творі виявляє образне мислення, він моделює і комбінує різноманітні образи, внаслідок чого в особливій (художній) формі передає свої почуття, емоції, роздуми, спостереження, узагальнення. І така форма більше приваблює читача, ніж звичайна інформація, бо зворушує його духовний світ і розум. Як для письменника, так і для читача важливо не тільки насолоджуватися своєрідним творчим процесом та його результатами, а й збагнути джерела постановки образів, психологічні механізми образотворення, способи впливу на свідомість та емоційну сферу. Єдиним засобом формування художньої специфіки літератури є слово, що відрізняє її від інших видів мистецтва.

Література як мистецтво слова

Мистецтво є однією з форм суспільної свідомості і духовної культури людства, своєрідним засобом осмислення дійсності. На відміну від науки, яка оперує абстрактними поняттями, воно використовує образи, що становлять основу художності у відтворенні буття. В античні часи мистецтвом називали «наслідування природи» — здатність передавати життя в картинах, скульптурах, сценічних виставах, літературних творах. Таке розуміння мистецтва побутувало й у XVIII ст. Та вже Г.-В.-Ф. Гегель переконував, що мистецтво — це створення «ідеалу», «розкриття духу» через живий, наочний образ. Порівнюючи роботу історика (вченого) і письменника, І. Франко зазначав: «Освічення, характеристика, мотивування і групування фактів у історика і в повістяра зовсім відмінні: де історик оперує аргументами і

логічними висновками, там повістяр мусить оперувати живими людьми, особами». Погляд на мистецтво як сферу образності поділяє більшість теоретиків.

Література як вид мистецтва принципово відрізняється від інших видів творчості. Живопис, скульптура фіксують мить — суттєву, виразну, але мить. Музика передає переживання в часі. Театр, кіно за формою хоч і наближаються до життя, однак передають лише певні яскраві його фрагменти. Література — універсальний вид мистецтва, якому підвладні час, простір, зображення; вона має найширші можливості у відтворенні глобальних історичних процесів і найтонших нюансів людської душі.

Принципово відрізняє літературу від інших видів мистецтва матеріал для створення образу. Фізичні властивості барв, мармуру, глини, дерева, металу використовують у малярстві, скульптурі, архітектурі; забарвленість і тональність звуку — в музиці; грацію тіла — в танці та ін. Художня література у створенні образу послуговується словом, яке несе в собі смислове значення, звукове забарвлення і ритм.

Слово вже саме по собі є художнім образом: *вікно* — око у світ; *чорнобривець* — квітка з характерною барвою; *травень* — місяць проростання трави; *весілля* — веселе, радісне свято; *крига* — тверде покриття води та ін. Український мовознавець О. Потебня дійшов висновку про певну аналогію між мовою та мистецтвом. За його теорією, слово складається із єдності членороздільних звуків (зовнішнє значення), уявлення (внутрішнє значення) і значення. Саме внутрішнє значення цієї структури служить джерелом утворення нових слів (*зір* — зоря, дзеркало, зазирати, зрілий, дозорець), основою образності мови і художності літературного твору. Втрата внутрішнього значення призводить до прозаїчності, властивій абстрактному мисленню.

Більшість слів має кілька значень: наприклад, *поле* — це нива, футбольне поле, поле у зошиті, поле діяльності та ін. Залежно від контексту активізується то одне, то інше значення слова: «Ой у полі дві тополі» (Нар. творч.); «Жита шумлять на нашім полі» (В. Сосюра); «На ниві праці і на ратнім полі ішли ми поруч» (М. Рильський); «Буду працювати на полі культури» (В. Самійленко); «Зробив на аркуші якусь позначку вічним пером на полі сторінки» (Н. Рибак); «Групи родовищ

утворюють рудне поле» (Геолог. журнал); «Було видно високий очіпок з червоними лапатими квітками на жовто-гарячому полі (І. Нечуй-Левицький); «Що стражник, що становий — всі вони одного поля ягода» (Панас Мирний).

Словесний образ збуджує асоціації, впливає на активізацію уявлення, фантазії, породжує певні почуття і переживання. Споконвіків слову надавали магічного значення (замовляння, заговори, заклинання, молитви, поздоровлення), інтуїтивно відчуючи можливість сугестії (впливу) слова, передусім його внутрішнього значення. Художнє слово здатне вносити додаткові значення у певні поняття. Наприклад, за тлумачним словником *хуртовина* — 1) сильний вітер, буря; 2) буря зі снігом. Образного значення цьому поняттю надають виразні синоніми — віхола, заметіль, сніговій, сніговиця (вносять додаткові відтінки у значення). Нові семантичні нашарування постають у такому вірші:

Мчали віхоли, білі віхоли —
Вдарив вітер у срібні струни.
Білі віхоли в місто в'їхали —
Покотилися білі луни.
Покотилися, розкотилися —
Ой видзвонюють срібні луни!
Та чому ж ви так довго барилися,
Білі віхоли тонкорунні?.. (П. Білоус)

Не все у цьому вірші піддається означенню чіткою понятійною лексикою, оскільки в контексті заховано настрій, таємничі зблиски душі. У результаті відбулося семантичне зрушення слова «хуртовина», яке набуло не тільки нового освітлення у поетичному тексті, а виразило через колоритну мову, обігрування слів і понять неповторну картину, психологічні нюанси, настроєву тональність, свіжість сприйняття та осмислення світу.

Література як вид мистецтва володіє широким діапазоном впливу на читача, збуджуючи уяву, різноманітні асоціації та естетичні переживання.

Об'єкт зображення в літературі

Літературу називали «людинознавством», «докладними і живими відбитками життя народного», «образом життя, праці, бесіди і думок». Змальовуючи природу,

заглиблюючись думкою у філософію буття, творячи уявний світ, письменник пропускає все це через свої відчуття, власне Я: «Мистецтво повинно охоплювати все: бути відбитком власного Я і цілого світу, як його бачить і розуміє поет» (І. Франко). А об'єктом зображення в літературі є не «реальна дійсність», а внутрішній світ письменника, який формується із вражень та уявлень про світ.

У намаганні виразити уявлення про людину та людське життя існувало безліч підходів. У міфології, яка виникла на ранньому етапі розвитку словесного мистецтва і багато віків живила літературу, центральне місце посідали оповіді про богів, першопредків, котрі творили світ, людей і предмети матеріальної культури, а також допомагали людям пристосовуватись одне до одного і до природних обставин, розуміти добро і зло тощо.

В античну епоху деякі міфічні персонажі трансформувалися в «культурного героя», набуваючи значення естетичного й етичного ідеалу (Прометей, Афродіта, Аполлон, Зевс). В українській міфології персоніфіковані божества (Перун, Велес, Дажбог, Ладо, Ярило, Стрибог), виражаючи сили космосу, втілювали прагнення і сподівання земної людини.

У середні віки (V—XV ст.), коли в Європі панівною ідеологією було християнство, література зосередилася на духовному (релігійному) світі людини, постійно нагадуючи про її гріховність і нікчемність, формуючи комплекс моральної вини перед Богом і спрямовуючи на шлях до спасіння.

Нові духовні можливості людини, її смак до життя, радість буття розкрило мистецтво доби Ренесансу (Відродження) (XV — кінець XVI ст.), уславлюючи фізичну красу і могутність розуму людини.

Література в епоху класицизму (XVII—XVIII ст.) розглядала дійсність як щось застигле, стабільне і пропагувала історичного героя. Це звужувало сферу зображення людського життя, виключало з літератури величезні пласти народного життя, унеможливлювало змалювання «звичайної людини» з її внутрішнім світом і проблемами. В українській літературі того часу (XVII—XVIII ст.) зображення дійсності регламентувалося правилами «Поетик», які орієнтували письменників лише

на окремі аспекти життя людини. Наприклад, перед ліричною поезією ставилося таке завдання: «Цей різновид поетичного мистецтва зобов'язує поета зваблювати людей різноманітністю і лаконічністю віршів, добірністю слів, блиском і гармонійністю звучання, описом предметів, якнайприємніших за своєю природою» («Поетика», 1637).

Класицистичний стереотип зображення людини та її життя намагалося зруйнувати бароко (XVII — перша половина XVIII ст.), яке захоплювалося різноманітністю буття, вибудовувало химерні художні споруди, які вражають не логікою і гармонією, а відкриттям поліфонії світу, контрастністю і суперечністю барв, внутрішніми переживаннями людини. Людина бароко незатишно почувалася в суспільстві, перебувала у постійних пошуках себе і нових форм та засобів самовираження, зокрема й художнього.

Інтерес до різноманітних почуттів людини, залежність її від власних пристрастей та фатальної випадковості репрезентував у літературі сентименталізм (друга половина XVIII ст.). А романтики (90-ті роки XVIII ст. — середина XIX ст.) прагнули показати незвичайного героя з його падіннями і злетами, котрий діє у незвичайних умовах.

Реалізм у літературі позначився аналітичним підходом до соціальних явищ і подій, увагою до простої людини з усіма її клопотами і проблемами, мріями і сподіваннями, соціальною загостреністю стосунків. Давши типового героя, що діє за типових обставин, він поставив його у центр картини-узагальнення, дещо нівелюючи, спрощуючи внутрішнє Я людини. У другій половині XIX ст. реалізм пережив неминучу кризу, що спричинила виникнення численних модерністських течій, оснований на посиленні суб'єктивного начала в зображенні людини та всього, що її оточує. Література почала глибоко освоювати психологічні надра людської душі, найрізноманітніші її рефлексії, сміливо змінила ракурси бачення людського життя і природи людини. Дедалі більше її цікавила не типова особистість, а індивідуальність з її ненормальністю стосовно загалу. Письменники прагнули збагнути сили, які рухають людиною, пояснюють її вчинки. Вони збагатили худож-

ній арсенал, активно шукали засоби і прийоми зображення, істотно відмінні від традиційних.

У літературі ХХ ст. відбувалися постійні світоглядні й художні пошуки в осмисленні складних і неоднозначних трансформацій людської душі. Експресіонізм зображував відчужену людину у ворожому їй світі. Сюрреалізм показував людину, приголомшену і розгублену перед таємничим і непізнаним світом. Екзистенціалізм обрав об'єктом самотню особистість у світі абсурду, а література «потoku свідомості» — духовний світ особистості, не пов'язаний з матеріальною дійсністю. Абстракціонізм прагнув розкрити втечу особистості від банальної та ілюзорної дійсності.

Зміна підходів до зображення основного об'єкта в літературі — внутрішнього світу людини — залежала не тільки від історичного контексту, а й від прагнення письменників знайти найвиразніші і найпродуктивніші засоби відтворення природи людини та життя суспільства. На сьогодні література нагромадила значний досвід художнього осмислення дійсності, продовжуючи мистецькі пошуки.

Критерії художності

Художня література пізнає і відтворює дійсність у конкретно-чуттєвих образах. Саме вони є будівельним матеріалом літературного тексту. Для того щоб з'ясувати походження цього своєрідного матеріалу, необхідно проаналізувати особливості духовної та інтелектуальної діяльності людини, виокремивши в ній те, що становить джерельну базу для продукування художніх образів.

І. Франко зауважував: «Все, що ми знаємо, є продуктом наших змислів» (тобто сенсорної діяльності; «змишли» — відчуття). Далі він уточнив: існує внутрішня діяльність людини — «душа», а головні об'єкти душевного життя — пам'ять, свідомість, почуття, фантазія, воля (але користуються вони матеріалом, який надають нам відчуття). «А що поезія, — писав І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості», — є також результатом тих самих душевних функцій, то не диво, що і в ній змисловий матеріал мусить бути основою».

Найбільше в літературі вражень зору і слуху, менше — смаку і запаху, рідше — дотику.

Відчуття (грец. *aistesis*, звідси — естетика, естетичне) є дуже різноманітними, але не всі вони стають основою художніх образів. Певний час поширеною була думка, що справжнє мистецтво керується законами краси. «Коли я знімаю епізод обо кадр, — писав український кінорежисер О. Довженко, — я завжди думаю, а чи буде це, крім усього іншого, ще й красиво?».

Творчість за законами краси глибоколюдяна та благородна. Література несе не тільки естетичну насолоду, а й викликає різноманітні переживання, оскільки естетичне постає у творі як піднесене, трагічне чи комічне, як сатиричне чи гумористичне, іронічне або ліричне.

Основними критеріями художності літературного твору є образність, образний лад, емоційна виразність та умовність.

Образність літературного твору. Здатність до образотворення закладена у багатозначності слів (полісемії). Слово — це образ. Зрощення значень породжує нові образи, наприклад «дощик золотий» (П. Тичина). Кожне з двох слів має своє асоціативне поле: *дощик* — вода, мокро, приємний, корисний, хмарно, весна, теплий; *золотий* — жовта барва, блиск, дорогий, багатий, корисний, цінний. Спільного між цими поняттями немає нічого. Однак волею поета відбувається змішування асоціацій, унаслідок чого виділяється енергія нової думки, нового образу. «Дощик золотий» — весняний теплий дощ, який несподівано бризнув із хмарки, просіявся крізь сонячне проміння, і краплі води заблищали у золотистому світлі. Цей дощик приємний, несе благодать землі травам, квітам, умиває й освіжає зелень, сприяє її росту. Суто зорові враження трансформуються у смислові поняття. Так народжується новий образ, в основі якого — семантичні зрушення, а весь процес образотворення здійснюється за допомогою своєрідних механізмів, які в літературознавстві мають свої назви — епітети, метафори, метонімії, символи, алегорії (художні тропи).

Образний лад літературного твору. Окремий образ у художньому творі зазвичай виконує локальну роль, яка розкривається тільки в контексті інших образів. До літературного твору застосовують такі поняття, як «система образів», «образний лад», що вказує на їх вза-

ємопов'язаність, перебування образів у певному злагодженому порядку, який забезпечує цілісність, гармонійність художнього явища. Один яскравий образ ще не робить твір довершеним, художньо переконливим. Він стає таким лише тоді, коли в ньому наявні образний лад, емоційна і смислова взаємодія, що і породжує естетичну напругу у творі. Важливим для художнього рівня літературного тексту є пошук оригінальних образів, які перебувають у таких поєднаннях, що привертають до себе читацьку увагу незвичайністю і новизною.

Письменник, котрий прагне знайти свіжі образи для реалізації творчого задуму, підносить рівень художності твору. Це є передумовою оновлення і вдосконалення в літературі, розвитку творчої особистості. Постійна жага новизни, творчий неспокій — визначальні ознаки майстерності письменника, що можна проілюструвати такими словами Ліни Костенко:

Страшні слова, коли вони мовчать,
коли вони зненацька причаїлись,
коли не знаєш, з чого їх почать,
бо всі слова були уже чиймись.
Хтось ними плакав, мучився, болів,
із них почав і ними ж і завершив.
Людей мільярди, і мільярди слів,
а ти їх маєш вимовити вперше!
Все повторялось: і краса, й потворність.
Усе було: асфальти й спориші.
Поезія — це завжди неповторність,
якийсь безсмертний дотик до душі.

Крім проголошення неповторності як вищої мети й основної ознаки поезії (літератури загалом), у наведених рядках висловлено роздум про те, що будь-який автор приходить у світ, у якому вже створено мову, зокрема й поетичну, тому його завдання полягає не в тому, щоб відкрити щось нове у цьому світі («немає нічого нового під сонцем», як стверджує Біблія), а відшукати в собі спосіб чи форму вираження вражень, почуттів, думок. Оте «вимовити вперше» означає індивідуальне мовлення, особисте образотворення, яке не повторює чужих спроб, а є передусім оригінальним і неповторним.

Емоційна виразність літературного твору. Досягають її не лише завдяки образному ладу твору, а й іншими

засобами: цікавим зображенням подій (уміння будувати сюжет, творити композицію), колоритною мовою, ритмікою. Передумовою виникнення емоцій у читача (реципієнта) є його здатність включитися в процес співтворчості. Художнє сприйняття багатопланове, воно охоплює: безпосереднє емоційне переживання, досягнення логіки розвитку авторської думки, багатство і розгалуженість художніх асоціацій. Момент художнього сприйняття — це «перенесення» читачем образів із твору на власну життєву ситуацію, ідентифікація героя зі своїм Я. Співтворчість читача не обов'язково викликає такі самі переживання і думки, які переживав письменник у момент творчості. Читач, спроектуючи твір на власні життєві обставини і почуття, розширює емоційне тло художнього тексту. І. Франко з цього приводу писав, що письменник мусить «зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове пережиття і рівночасно зціплюючи те нове з тим запасом відображень, які є активні або які дримають в душі читачевій. Сказавши коротко: поет розширює зміст нашого внутрішнього Я, зворушуючи його до більшої або меншої глибини». Сприйняття літературного твору — це особистісний процес, що відбувається в глибині людської свідомості. Він залежить від життєвого досвіду і культурної розвиненості людини (стійкі фактори), її настрою, психологічного стану (тимчасові фактори).

Умовність літературного твору. Вона увиразнює відмінність художнього твору від вираженої в ньому реальності. З цього приводу німецький філософ Людвіг Фейєрбах (1804—1872) зазначав: «Мистецтво не вимагає визнання його творів за дійсність». Ця первинна умовність властива всім творам незалежно від епохи, жанру, стилю.

Художня умовність — принцип образного змалювання дійсності, що свідомо порушує пряму відповідність життєвим реаліям.

Естетичний ефект умовності виникає завдяки наявності і розведенню таких образотворчих суперечностей: схожість і несхожість, видимість і суть, чуттєве і мислиме, об'єктивне і суб'єктивне. Переживання напруги цих суперечностей є специфічною художньою емоцією, яку породжує умовність. Це ілюструє уривок з повісті «Fata

Morgana» М. Коцюбинського: «Як тільки смеркне, і чорне небо щільно укриє землю, далекий обрій враз розцвітає червоним сяйвом і до самого рання осінні хмари, наче троянди». Ідеться про селянські бунти на поміщицьких маєтках у 1905 р. (історична реальність, яка сама по собі не спонукає до емоційних переживань). Ключ до емоції (художності) в тому, як це змальовано. Опорні образи побудовано на зоровому контрасті: «смеркне», «чорне небо», «щільно укриє», «враз розцвітає червоним сяйвом». Образ «хмари, наче троянди» несе в собі естетичну (не логічну) оцінку: зображення не збуджує страх, тривогу, а естетизує картину.

Художня умовність допомагає наочно, чуттєво виразити суть зображуваної дійсності, досягаючи художньої правдоподібності. З цією метою в літературі використовують видозміну природних форм зображуваних явищ і предметів, порушення часових і просторових зв'язків, оживлення неживого світу, конкретизацію абстрактних понять тощо. Вдаються і до включення у життєподібну оповідь фольклорних, міфологічних образів та сюжетів, поєднання достовірного і неймовірного. Форми художньої умовності активно розробляють в усіх літературних типах творчості.

Функції літератури

Від часу свого зародження художня словесність виконувала різноманітні функції, зумовлені тим, що читач очікував від літератури. Оскільки вона є самобутньою формою суспільної свідомості, то її призначення було продиктоване державною політикою, панівною ідеологією, громадськими потребами, а роль письменника часто зводилася до задоволення таких потреб. Проте не слід залишати поза увагою чинники, закладені в самій природі словесного мистецтва, — пізнання прекрасного, естетизація дійсності, самопізнання, самовдосконалення, пошуки універсальних категорій світо-розуміння тощо, тобто особистісну творчу ініціативу, що передбачала не нав'язаний, а органічний діалог із читачем. Тому література відігравала здебільшого подвійну роль: естетичну і суспільну. На різних етапах її розвитку домінувало те чи те, від чого залежало

ставлення до художнього слова як окремої людини, так і суспільства загалом. Зважаючи на це, можна виокремити декілька визначальних функцій словесного мистецтва.

Естетична функція літератури. Полягає вона у впливі на читача і спонуканні його до співтворчості. Сугестивна (лат. *suggestio* — вплив, навіювання) роль художнього слова не вичерпується впливом на емоційну сферу людини (хоч це — головне), а й формує, обробляє, рафінує естетичні смаки, вводить в атмосферу мистецтва, розширює обрії осмислення як зовнішнього (матеріального) і внутрішнього (духовного) світу.

Естетичною сутністю словесного мистецтва (як і мистецтва загалом) зумовлене його головне призначення. Ще Арістотель вважав катарсис (очищення) метою мистецтва, зокрема драматичного. Суть катарсису він вбачав в очищенні душі від афектів (лат. *affectus* — пристрасть, хвилювання, бурхливе переживання) і пристрастей за допомогою страху і співчуття. Внаслідок цього людина починає ставитися до мінливості долі зі спокійним розумінням, набуває здатності брати участь у долі тих, хто зазнав нещастя. Думки Арістотеля про мистецтво як засіб облагородження людини і звільнення її душі від негативних пристрастей в різних інтерпретаціях повторювали і в пізніші часи. Наприклад, англійський філософ Девід Юм (1711—1776) вбачав у мистецтві можливість пом'якшувати варварські звичаї, поширювати гуманність, розвивати людську активність, породжувати симпатію й альтруїзм, основані на співпереживанні і співчутті. Інший англійський естетик Едмунд Берк (1729—1797) стверджував, що предмети, зображені у творі і здатні вражати людську душу, можуть стати джерелом вищої естетичної насолоди.

Важливі міркування про завдання мистецтва залишили французькі просвітники. Шарль Баттьо (1713—1780) вбачав його в тому, щоб «зворушувати», «приносити задоволення», «насолоджувати». Д. Дідро спрямовував завдання мистецтва у сферу суспільно-політичних пристрастей, а катарсичне призначення художніх творів трактував як «вирок» над пороком і злом. Клод-Анрі Гельвецій (1715—1771),

наголошуючи на властивості мистецтва викликати чуття, насолоду, орієнтував його на ідейно-емоційне виховання.

Німецький теоретик мистецтва Г.-Е. Лессінг, як і дещо пізніше Ф. Шиллер, підносив роль художнього слова, здатного улагоджувати людську душу, стримувати бурхливі пристрасті, виховувати витончені естетичні смаки, розсівати «туман варварства і похмурого забобону». В українській поетиці Ф. Прокоповича (перша половина XVIII ст.) завдання мистецтва слова потрактовано в дусі Просвітництва: образне слово покликане зворушувати емоції, впокорювати негативні пристрасті і налаштовувати душу на добрий лад, виховувати громадянина і давати йому необхідні настанови.

Принциповими щодо розуміння завдань і призначення мистецтва стали думки І. Канта про автономність і безкорисливість естетичного начала у художньому творі. Г.-В.-Ф. Гегель висловився ще конкретніше і повніше: «Мистецтво покликане розкривати істину у чуттєвій формі, воно має свою кінцеву мету в самому собі, у цьому зображенні і розкритті. Бо інші цілі (наприклад, повчання, очищення, виправлення, заробляння грошей, прагнення до слави і почестей) не мають жодного відношення до художнього твору як такого і не визначають його поняття» («Лекції з естетики»). Г.-В.-Ф. Гегель поставив питання про самоцінність мистецтва, заперечивши попередні, починаючи від Арістотеля, судження про його утилітарне призначення. Марксистська естетика критично поставилася до цього його висновку, «мистецтво для мистецтва» було осуджене під впливом ідейно-практичних завдань, спрямованих на перетворення суспільного укладу. Ідеї «революційної естетики» довго тяжіли і над українським літературознавством, хоч у надрах його в різний час формувалися й інші відмінні погляди на природу та призначення мистецтва.

Гедоністична (лат. *gedonis* — насолода, втіха) **функція літератури**. Літературний твір здатний нести авторів і читачеві естетичну насолоду, стирати грань між дійсністю і вимислом (переносити з реального у художній світ), задовольняючи духовні потреби особистості,

реалізувати її творчий потенціал, сприяючи розв'язанню внутрішніх проблематичних сув'язей: бажання — можливість, хотіння — необхідність, реальність — ілюзія, свідоме — підсвідоме.

Володіє література і втішально-компенсаторною властивістю, здатною відновити у сфері духу гармонію, втрачену в реальності. Пошуки гармонії (чи просто бажаного, але з якихось причин неможливого) насправді спонукають письменника до творчості, а читача — до її переживання.

Гедоністична функція багатогранна, вона передбачає не лише «насолоду», а й здатність та можливість жити емоційним життям, яке охоплює весь спектр почуттів. Сприйняття й інтерпретація художніх текстів також мають у собі широкі можливості для естетичного задоволення.

Художнє слово часом брало на себе додаткові функції — позаестетичні — пізнавальні, виховні, оберігальні, які мотивувалися конкретною історико-соціальною ситуацією. Література перебирала на себе не властиву її природі роль суспільного чинника. Позаестетичні функції «накидалися» літературі і в міру ідеологічно-політичних орієнтацій суспільства. Тоді вона перетворювалася на рупор політичних ідей, пропагандиста суспільних ідеалів, вихователя мас, «підручник життя», засіб ідеологічної боротьби тощо. При цьому, як правило, ігнорувалася її естетична суть.

Художнє слово наділене і комунікативною властивістю, яка реалізується в контексті «письменник — читач — письменник», а також здатністю формувати громадську думку, ставати об'єктом уваги багатьох людей.

Історичний шлях літератури від давнини до сучасності переконує в тому, що вона завжди мислилася і сприймалася як універсальний вид мистецтва. Естетична природа художньої словесності закладена у психофізіологічних властивостях, своєрідній структурі людської свідомості. Ставши важливим чинником культури, література виробила не тільки самобутню художню форму, здатну образно, яскраво виражати почуття і думки людини, а й набула властивості ефективно впливати на індивідуальне і суспільне життя.

Запитання. Завдання

1. Чому література належить до універсальних видів мистецтва?
2. Коли слово перетворюється на образ?
3. Поясніть вислів: «Література — це віртуальна дійсність».
4. З'ясуйте образний лад вірша «Стояла я і слухала весну» Лесі Українки.
5. Чим зумовлена емоційність художньої мови твору?
6. Порівняйте об'єкт літературного зображення в реалізмі та модернізмі.
7. Що таке умовність мистецтва слова?
8. У чому ви вбачаєте призначення літератури?
9. Яке ви ставитеся до «масової» літератури?
10. Яка функція літератури пріоритетна в сучасному суспільстві?

2.2. Література та інші види мистецтва

У первісну епоху розвитку людства мистецтво мало синкретичний (грец. *synkretismos* — об'єднання, нерозчленованість, змішування) характер. У давніх культових обрядах поєднувалися елементи словесного, образотворчого, музичного, танцювального, скульптурного мистецтва. Наприклад, мисливці перед тим, як вирушити на полювання, зображували контури звіра і з ритуальними вигуками вражали його камінням, стрілами чи списами, потім ставали у коло і в супроводі ритмічного речитативу, ударних інструментів (тимпанів, барабанів) святкували уявну перемогу над звіром. Вони зверталися із молитвою до зображення божества, яке мало б забезпечити їм успіх на полюванні. У цих обрядових діях були наявні зародки різноманітних видів мистецтва, які з часом розвинулися в самостійні творчі форми.

Найраніша форма взаємодії різних видів мистецтва — обробка, засвоєння літературою міфів і усної словесної творчості. У кожній національній культурі, в українській — також, є розвинута міфологічна система образів та мотивів, які стали джерелом самотутньої літературної творчості. Найвідоміші факти літературного перекодування міфів — «Одісея» та «Іліада» Гомера, «Енеїда» Вергілія.

З розвитком літературних форм художній код писемного слова активно перекладався на образну мову театру («переклад» літературного тексту на сценічні образи), живопису (іконографія, книжкова графіка, ілюстрація), музики (пісенна творчість, лібрето до опер, оперет), кіно (сценарні твори). А твори живопису, музики, скульптури, архітектури, хореографії, кінематографії не раз ставали об'єктом різножанрових літературних рефлексій (ліричні вірші, поеми, новели, повісті, романи, п'єси).

Прагнення митців перекомпоновувати знаковий ряд одного мистецтва на знаковий ряд іншого можна пояснити притаманним творчості пошуком нових форм художнього вираження; намаганням якомога повніше охопити діапазон мистецької спроможності, відтворити світ в усій його мінливості та множинності; відчуттям спорідненості мистецьких форм. Адже в основі кожного виду мистецтва фігурує єдиний прийом моделювання нової, художньої дійсності — образ.

Література і живопис

Архаїчні форми літератури (протолітератури) поставили у вигляді піктографічного (лат. *pictus* — малюнок) письма, яке було графічним зображенням предметів, понять, що заміняли слово. З розвитком писемної культури піктографія трансформувалася в образні знаки літературного вжитку — ієрогліфи, каліграфічні зображення, а з винайденням друкарського верстата — у книжкову ілюстрацію, поліграфічні прикраси.

За словами І. Франка («Із секретів поетичної творчості»), поезія і малярство мають багато спільного, особливо у їх сприйманні: змальовані пейзажі дають естетичне задоволення, як і поезія — «властивими їй способами репродукувати у душі читача чи слухача ті самі моменти життя (рухи, ситуації), які закріпив у поетичному творі його автор». Є між ними і відмінність: «Коли малярство апелює тільки до зору і тільки посередньо, при допомозі зорових вражень, розбуджує в нашій душі образи, які найзвичайніше являються в асоціації з даним зоровим враженням..., то поезія апелює рівночасно до зору і до слуху, а далі при допомозі слів і до всіх

інших зміслів [відчуттів] і може викликати такі образи в нашій душі, які малярство ніяким чином викликати не може»; «Маляр дає нам *враження* кольорів, поет викликає тільки *спомини* кольорів; маляр апелює безпосередньо до *зміслу*, поет — до *уяви*».

У своєму «наслідуванні природи» (Арістотель) література прагнула до мальовничого зображення дійсності, чимало досягнувши у відтворенні пейзажів, людських портретів, інтер'єрів, натюрмортів, батальних і побутових сцен. Такий підхід точно характеризує вираз «малювати словом». Проти такої мальовничості у сучасній йому описовій, статичній, дидактичній літературі виступив Г. Лессінг, переконуючи, що письменство має стати на шлях вивчення живої душі (психології) людини. А в Нові часи література не відмовилася від живописно-пластичного зображення дійсності, що яскраво проявилось у творчості письменників-реалістів (Ч. Діккенс, Л. Толстой, М. Гоголь, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний).

Ще в античну добу поширеними були *екфразиси* (грец. *ekphrasis* — виклад, опис) — розкриття засобами слова ідейно-естетичного змісту творів живопису, скульптури, архітектури та ін. Традиція цього риторичного жанру дійшла до сьогодення, охопивши й українську поезію: сонет І. Франка «Сикстинська мадонна»; вірші М. Рильського «Афродіта Мілоська», «Сикстинська мадонна»; Д. Павличка — «Рембрантова «Даная»», ««Раби» Мікеланджело»; М. Вінграновського — «Сикстинська мадонна»; І. Драча — «Над малюнками Вестерфельда».

Нерідко талант до малярства і література поєднувалися в одній особі: Мікеланджело, Тарас Шевченко, Володимир Маяковський, Володимир Винниченко. Не один свій текст проілюстрував Т. Шевченко: ескіз «Селянин слухає бандуриста», етюди до балад «Тополя» й «Утоплена», картина «Катерина», сепія «Сліпа з дочкою», офорти «Дві дівчини», «Старости», «Судна рада», «Дари в Чигирині», пейзажі із зображенням Кос-Аралу.

Компаративне літературознавство останнім часом практикує типологічні зіставлення літератури і живопису, намагаючись з'ясувати особливості трансформацій традиційних мотивів, образів, сюжетів у різних

знакових системах, а також розкрити сутність естетичних пошуків письменників і художників. Були спроби зіставити «Гаргантюа і Пантагрюеля» Ф. Рабле з нідерландським живописом XV—XVI ст., поезію бароко з відповідним стилем в образотворчому мистецтві, стиль М. Коцюбинського з образною специфікою імпресіоністичного малярства, літературний футуризм із поетикою кубізму в живописі тощо. Захоплення специфікою живопису часом впливає на жанрове означення літературних творів: М. Коцюбинський твори «Відьма» та «Він іде!» назвав образками, «Лялечка», «Цвіт яблуні» — етюдами, «На камені» — аквареллю. Термінологію живопису іноді використовують і в назвах літературних творів: цикл віршів «В пленері» І. Франка, повість «Художник» Т. Шевченка, вірші «Акварелі дитинства», «Художник» Ліни Костенко.

Література і музика

Звучання та римічна організація образного слова і музики зародилися в архаїчному мистецтві, зокрема в синкретичному обрядовому дійстві. «У давніх людей поезія і музика довго йшли рука об руку, поезія була піснею, переходила з уст до уст не тільки в певній ритмічній, але також в певній, невідлучній від ритму музикальній формі» (І. Франко). Первісна колективна пісня, з якої починалася епічна і лірична поезії, з часом видозмінилася, але й досі функціонує у формі пісенних жанрів, де слово і мелодія творять єдине ціле. Давньогрецький мелос (грец. *melos* — пісня), релігійні пісенспіви (гімни, канти, псалми), пісні-слави часів Київської Русі, народні пісні і пісенна творчість кобзарів, акинів, ашугів, вагантів і менестрелів, українські коломийки та колядки, білоруська лявоніха, румунська дойна, італійська канцона, провансальська серенада, німецький зінгшпіль, російський романс, всесвітня естрадна пісня різноманітних жанрових відтінків є надбаннями словесно-музичного мистецтва.

На епоху Бароко (XVI—XVII ст.) припадає зародження опери як своєрідного музично-словесного утворення. У XIX ст. утверджується її «легка» модифікація — оперета, набувають популярності літературно-

музичні форми — кантата, ораторія. Сучасні концертні програми нагадують яскраве дійство, у якому слово і музика домінують. Останнім часом, правда, текстова частина пісенних композицій втрачає значення, деградує, все більше віддаляється від високої поезії.

Найбільше наближається до музики віршова література, основою якої також є ритміка, суголосся (в римуванні). Тому в ритмі вальсу можна розпізнати дактилічну стопу, у жвавих мелодіях — ямб чи хорей. Дослідження ритміки віршів асоціативно веде до подібних форм у музичному мистецтві, які за своїми виражальними засобами нагадують віршотворчі.

На подібність і відмінність між поезією та музикою звернув увагу І. Франко: «Коли музика апелює тільки до нашого слуху, самими чисто слуховими враженнями силкується розворушити нашу фантазію і наше чуття, то поезія властивими їй способами торкає всі наші змисли [чуття]. Коли музика б'є переважно на наш *настрій*, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструмента, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно переходить в домену [сферу] чисто інтелектуальної праці» («Із секретів поетичної творчості»).

Музичні образи зацікавлювали письменників, котрі не тільки відображали враження, навіяні музикою, а й часом використовували у своїх творах музичні терміни: «Сад божественних пісень» Г. Сковороди, «Музикант» Т. Шевченка, «Меланхолійний вальс» Ольги Кобилянської, «Лісова пісня» Лесі Українки, симфонія (жанрове визначення автора) «Сковорода» П. Тичини, «Патетична соната» М. Куліша, «Нічні концерти» М. Бажана, «Пелюстки старовинного романсу», «Біла симфонія», «Концерт Ліста», «Скрипка Страдиварі» Ліни Костенко, «Темна музика сосон» Вал. Шевчука та ін.

Література і театр

Базовим поняттям «Поетики» Арістотеля є «мімезис», тобто наслідування, яке однаковою мірою стосується мистецтва слова і театру: «Подібно до того, як

дехто наслідує багато речей у процесі їх відтворення у барвах і формах (одні — завдяки мистецтву, інші — за навичками, ще інші — завдяки природному дару), так у всіх названих мистецтвах (епос, трагедія, комедія, дифірамби. — П. Б.) наслідування здійснюється у ритмі, слові і гармонії». Поєднання слова і гри (як наслідування) мав на увазі Арістотель, ведучи мову про трагедію: «Трагедія є наслідування дії важливої і завершенної, яка має певну міру, наслідування за допомогою мови, що в кожній зі своїх частин різноманітно прикрашена, а не розповіді, яка виражає співчуття й очищення від пристрастей».

Слово і дія нерозривно поєднувалися ще в архаїчному мистецтві, зокрема в обрядовій творчості, яка була прообразом театру. Її взяв за основу античний театр. Не обійшовся без неї і театр середньовічний, який переклав мову священного тексту (Святого Письма) на мову містерій (грец. *mysterion* — обряд, таїнство).

Витоки українського театру — у середньовічній містерії, яка трансформувалася в барокову шкільну драму XVII—XVIII ст. (жанр драматичної літератури, який творили викладачі і студенти тогочасних шкіл і колегіумів).

Поетики, які тоді викладали правила літературної творчості в освітніх закладах, навчали не тільки мистецтва поезії, віршування, а й мистецтва театральному, заохочуючи писати декламації, діалоги, різдвяні та великодні драми. Самобутньою формою драматургії і театральної техніки був вертеп, текстова частина якого охоплювала релігійні вірування і побутову культуру народу.

Початок нової української літератури також пов'язаний із драматичними творами — «Москаль-чарівник» і «Наталка Полтавка» І. Котляревського. До того часу (перша половина XIX ст.) належить зародження українського театру, збагаченого п'єсами Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка. У подальшому своєму розвитку сформувався професійний театр, що був тісно пов'язаний із письменницькою діяльністю М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, які тоді займалися акторською і режисерською діяльністю.

Історія нового українського театру є й історією української драматургії, найяскравіші сторінки якої —

твори Лесі Українки, І. Франка, В. Винниченка, М. Куліша, І. Кочерги, О. Коломійця. Різноманітні за жанрами, вони одержали нове прочитання та оригінальне сценічне втілення, стали складовою багатогранного культурного життя.

Якщо драматичні твори написані спеціально для театральної сцени, то твори інших жанрів призначені для читання, однак і вони іноді надавалися для освоєння мовою театру — *інсценізації*. У різний час інсценізованими були поема «Наймичка» Т. Шевченка, повісті «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького, «Захар Беркут» І. Франка, «У неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської, «Щедрий вечір» М. Стельмаха, «Марія» У. Самчука.

Сучасний театр, який багато експериментує, залучаючи можливості інших мистецтв (живопис, музика, світлові ефекти), не може відмовитися від літературного тексту — домінанти театального дійства. Творцями текстів до п'єс є і поети, прозаїки (Вал. Шевчук, Віра Вовк, В. Діброва, О. Ірванець, Неда Неждана, Я. Верещак та ін.).

Література і кіно

Словесний прообраз кінофільму ще до появи його постає у сценарії. Сценарист, використовуючи засоби драматургії та літературної прози, розробляє і фіксує свої сюжети або переробляє раніше створені відповідно до намірів і задумів їх екранного втілення, враховуючи специфічні особливості і можливості кіно. Сценарій є літературною основою фільму.

Сценарний жанр розвивався разом з історією кіно. Перші сценарії (у пору німого кіно) коротко викладали фабулу, зазвичай запозичену із романів, повістей, п'єс, які мали здебільшого пригодницький або комедійно-фарсовий характер. Дещо пізніше утвердився жанр мелодрами. Важливе значення мали новаторські відкриття режисерів, серед них — О. Довженко з його фільмами «Земля», «Звенигора», «Арсенал» (20-ті роки ХХ ст.), який водночас був і їх сценаристом.

Звукове кіно створило нові можливості для розгортання сюжетів та змалювання персонажів. Змінилася

і побудова сценаріїв — збільшилася увага до діалогів, полілогів. Перевагу надавали сценаріям із гострим, захопливим сюжетом, героями, яких глядач прагнув би наслідувати. Побільшена роль слова у сценарії привернула увагу до кіно відомих письменників — В. Фолкнера, Ж. Превера, Г. Велса. Спеціально для кіно у довоєнні роки писали О. Довженко, С. Єрмолинський, Є. Габрилович, М. Погодін. Післявоєнні трансформації світового кіно змінили і його зміст, систему виражальних засобів. Важливе значення у цьому мав неореалізм, зумовлений демократизацією мистецтва, документальністю подій, покладених в основу сюжетів. Це змусило переглянути усталені сценарні правила і канони (фільми Ф. Фелліні, М. Ромма, А. Курасави, І. Бергмана). В українському кінематографі 60-х років яскраво заявило про себе започатковане О. Довженком «поетичне кіно»: С. Параджанов ставить фільм за мотивами повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», Юлія Солнцева екранізує кіносценарій О. Довженка «Зачарована Десна», Ю. Іллєнко створює фільм «Криниця для спраглих», Кіра Муратова — «Короткі зустрічі», Ю. Максимов — фільм за романом «Таврія» Олеся Гончара, М. Макаренко — фільм за романом «Кров людська — не водиця» М. Стельмаха, В. Денисенко — «Роман і Франческа» (текст пісень до фільму написав Д. Павличко), М. Юферов — стрічку «Летючий корабель» за мотивами української казки «Котигорошко», В. Іванов — екранізацію п'єси М. Старицького «За двома зайцями», Б. Івченко — фільм «Анничка», Т. Левчук — «Помилка Оноре де Бальзака», Л. Осика — фільм за мотивами новел В. Стефаника «Камінний хрест». Тоді була екранізована повість М. Гоголя «Пропала грамота», повість Панаса Мирного «Повія». Сценарії до фільмів «Іду до тебе», «Солом'яний дзвін» запропонував поет І. Драч.

Сьогочасне кіно активно використовує літературні тексти для творення фільмів різноманітної тематики, у різних жанрових формах — від психологічної драми до фентезі. Як і раніше, на початку кожного фільму є слово, яке у процесі кінотворчості «перекладається» на мову сцен, візуальних метафор та символів, спецефектів, людських характерів, що вивляють себе у вчинках, діях, розв'язанні конфліктів.

Запитання. Завдання

1. Охарактеризуйте синкретичне мистецтво архаїчної доби.
2. Які існують художні форми перекодування літературних творів на мову живопису?
3. У чому полягає схожість між віршуванням і музикою?
4. Коли зароджується словесна творчість, призначена для гри?
5. Назвіть літературні твори, за якими були написані сценарії для кінофільмів.
6. Що таке перформенс? Які види мистецтва він поєднує?
7. Чи є приклади зв'язку літератури із хореографією?

2.3. Сприймання художнього твору

У художній комунікації «автор — твір — читач» ініціативною ланкою є «автор — твір», а читач завершує комунікаційний процес своїм сприйманням і творчою репродукцією образної структури твору. Без читача література ризикує залишитися «річчю в собі» (нереалізованим проектом), тому читачу, реципієнту (лат. *recipiens* — той, що одержує, приймає) відводиться важлива роль. Сприймання художнього твору — складний психологічний процес, зумовлений специфікою літератури.

Проблема адекватності сприймання художнього твору

Сприймання літературного твору є індивідуальним актом, перебіг якого залежить від багатьох психологічних, соціокультурних та інтелектуальних чинників. Суть адекватного сприймання художнього слова полягає в тому, щоб сприймати літературу як літературу — «світ художніх образів», «ілюзію дійсності», «створену дійсність» авторською уявою та фантазією.

Проблема адекватного сприймання літератури ускладнюється неодноразовими намаганнями пристосувати художнє слово до певних практичних потреб, маніпулювати ним як засобом виховання, ідеології, релігії. Однак людина, яка прагне прямолінійно зіставити зображення у художньому творі з тим, «як є у

житті», неадекватно сприймає мистецтво слова. Одна з найпоширеніших причин цього — перенесення на оцінку літературного твору позаестетичних критеріїв: пізнавальних, політичних, морально-етичних та ін. На такі проблеми звернув увагу ще Г. Сковорода, розмірковуючи про «сродность» — відповідність та узгодженість між природою об'єкта і спрямованою на нього дією. Оскільки художня література має естетичну природу, то їй ставитися до неї слід передусім як до естетичного явища, що виникає і функціонує за своїми (естетичними) законами та правилами. Проте й така настанова ніколи не може бути реалізована буквально, оскільки на адекватність художнього сприймання впливають:

а) естетичний досвід. Він поступово нагромаджується з перших днів життя людини — від споглядання іграшок, слухання колискової чи казок, розважальних ігор, занять, забавлянок. При цьому мають значення естетична інформація і первинне формування естетичних смаків, які вдосконалюються все життя;

б) загальна культура. Її утворюють набуті людиною знання, морально-етичні переконання та орієнтири, духовні запити й інтереси, потреба спілкуватися з мистецтвом. Чим вищий рівень загальної культури особистості, тим тривкіший у неї інтерес до мистецтва, винутіша здатність його сприймати;

в) мотиви звернення до художнього твору. Формуються вони протягом усього життя, своєрідно виявляючись на різних його етапах. Серед таких мотивів: пізнавальний інтерес, пошук емоційної розрядки, гедоністичний мотив (втіха, насолода від мистецтва), приємне дозвілля, «втеча» від дійсності в ілюзорний світ (віртуальну реальність), задоволення естетичних смаків. Мотив звертання керує художнім сприйманням, визначає його спрямування, психологічну та інтелектуальну роботу, переростаючи у мотив сприймання. Вільний вияв та реалізація його збагачують та урізноманітнюють художнє сприймання, а спонукання — збіднюють, спотворюють, викликають невдоволення;

г) навички спілкування мовою мистецтва. Літературний твір потребує «розшифрування» образів, що зумовлює особливий вид діяльності реципієнта — *співтворчість*. Для цього передусім необхідно засвоїти мову мистецтва, тобто образність. Навички образного

спілкування формуються з появою потреби пояснити, розтлумачити художній образ. Ця потреба містить момент розуміння.

Адекватність сприймання передбачає не просте розпізнавання зображеного (зіставлення з дійсністю), а проникнення в суть художнього образу, розуміння переходу з площини зображуваного у площину естетично-смыслового значення.

Художня комунікація

Мова літературного твору є *художньою*, тобто умовною, інакомовною, містить очевидні і приховані змісти. Художній твір для читача — не «відкритий текст»; він спонукає до активізації уяви, фантазії та асоціативного мислення і відкривається лише тим, хто розуміє «художній тайнопис», який може бути «прочитаний» шляхом осягнення не буквального значення слова чи тексту загалом, а образу, системи образів.

«Читання» художньої мови пов'язане з *розпізнаванням*, яке передбачає встановлення схожості того, що сприймається, з уже пізнаним, та *розумінням*, яке, відштовхуючись від відомого і впізнаного, з'ясовує нове, невідоме, виявляє його зміст. Оскільки читач підходить до літературного твору із власними оцінними критеріями, смаками та ідеалами, це зумовлює індивідуальне розуміння художнього явища.

Оволодіння мовою художньої літератури багато в чому подібне до оволодіння власне мовою. Як відомо, мовна діяльність пов'язана із сприйманням і передаванням інформації, в процесі яких осмислюються, уточнюються і розширюються уявлення про значення символів-знаків і засвоюються правила їх використання. Знаки мови, як і знаки мистецтва, — умовні, тобто виражені у формі образу, що сформувався у процесі сприйняття й усвідомлення дійсності. Знаючи закріплене за ними значення, можна «читати» закладений у них зміст, проте цих знань замало, оскільки в конкретних випадках символ-знак художньої мови має контекстуальний характер і пізнається у взаємозв'язку з іншими знаками.

Художній твір із такого погляду можна оцінювати як сукупність художньо «зашифрованих» висловлювань.

Він відкриває можливості для «дотворення» літературного тексту: співпереживання, дофантазовування, довершування художнього образу своєю уявою. Недомовленість, натяк, полісемія художнього образу — невичерпне джерело творчої активності читача у процесі «прочитання» твору.

«Декодування» художнього тексту передбачає задіяння механізмів *пізнання* — розпізнавання і розуміння мови літературного твору, співвіднесення зображеного об'єкта з реальними, прирощення певних знань. Центральним психологічним механізмом розуміння є переклад мови образів на внутрішню мову читача, що забезпечує діалог його з автором.

Художній твір — відкрита естетична система, сприймання якої сприяє розширенню, поглибленню зображеного у свідомості читача («поет розширює зміст нашого внутрішнього я, зворушуючи його до більшої чи меншої глибини», — зазначав І. Франко). Завдяки цьому він знаходить своє продовження й остаточне самоздійснення у сприйманні реципієнта, в його індивідуальній інтерпретації.

Емоційна природа сприймання художнього твору

Художня література не просто містить предметно-смыслову чи оцінну інформацію, а викликає у читача естетичні переживання. Твір мистецтва стає художнім явищем, якщо виявляє естетичну цінність, коли між ним (об'єктом) та реципієнтом (суб'єктом) виникає естетична взаємодія. На цій основі виникають емоційне тло, естетичне переживання. У цьому, за словами Л. Толстого, полягає сутність мистецтва: «зараження почуттями іншого, яке змушує радіти чужій радості, журитися через чуже горе, зливатися душею з іншою людиною».

Художня творчість не є способом «кодування емоцій», у літературний твір письменник не вкладає свої почуття, а намагається викликати (спровокувати) ним певні емоції (любов, ненависть, обурення, гнів, радість), навіть не називаючи їх. Він шукає відповідну художню форму їх вираження, за допомогою якої впливає на читача, розраховуючи здебільшого на його підсві-

домість, найтонші та найглибші емоції. Емоційний заряд у художньому творі покликаний не передавати людські почуття, а збуджувати їх у читача.

Без емоцій немає мистецтва. Воно пробуджує в людині емоції своїми образами. Реципієнт свідомо чи несвідомо піддається естетичному впливу, дозволяє вводити себе в штучно створений уявою і фантазією (художній) світ, сприймає його, співпереживає посправжньому. Література створює віртуальну реальність, даючи читачеві привід для емоційної реакції. Неодмінна властивість художнього слова — сугестія (вплив, навіювання).

Класифікувати емоції, викликані сугестивністю художнього слова, пробували в античні часи Арістотель, Горацій. Ґрунтовну класифікацію естетичних переживань зробив на початку XVIII ст. Ф. Прокопович у праці «Про риторичне мистецтво» (книга п'ята «Про розгляд почуттів»). Вбачаючи першопричину почуттів у божественній волі, вважав основним їх джерелом любов, яка дає початок усьому: «Коли розглянемо особливості почуття любові, легко пізнаємо види почуттів. Є дві властивості любові: бажати добра і не бажати зла... Коли користуємося першою властивістю любові, то ми любимо, прагнемо, надіємося, радіємо з того, що, здається, веде до певних речей; коли ж другою — то ми відвертаємось, гніваємось, обурюємось, боїмося, співчуваємо, соромимось, втрачаємо надію, відчуваємо біль. Перший клас почуттів: любов, прагнення, занепокоєння, або тривога, надія чи впевненість, задоволення, або втіха, або радість. Другий клас: ненависть, страх, розпач, гнів, обурення, смуток, сором, співчуття».

Певна річ, тут йдеться про почуття, які не відрізняються від емоцій. Нині багато психологів не схильні ототожнювати їх, розрізняючи за складністю структури, формою вияву. Ще І. Павлов стверджував, що емоція — це «робота інстинкту, а почуття пов'язані з ускладненням діяльності великих півкуль». П. Якобсон вів мову про почуття як про стійке тривале суб'єктивне ставлення особистості до світу, на відміну від емоцій — одного з видів чуттєвої реакції, форми вираження, здійснення почуття». Ці висновки можна вважати вихідними у розумінні емоцій та почуттів — взаємопов'язаних психічних явищ. Немає почуття, яке б реалізувалось

поза емоційною реакцією. Емоції у формуванні почуття виконують допоміжну функцію, підсилюють чи послаблюють його, координують відповідно до ситуації. Сучасний дослідник О. Лук нараховує більше 70 почуттів. Їх можна поділити на три великі групи:

— етичні (впевненість, ніяковість, сором, обурення, почуття дружби, обов'язку, совість та ін.);

— інтелектуальні, що пов'язані з процесом пізнання (жага пізнання, насолода відкриття, допитливість та ін.);

— естетичні (почуття піднесеного, прекрасного, трагічного, комічного); будь-яке почуття може мати естетичне забарвлення.

Залежно від тривалості та інтенсивності почуття поділяють на *настрої* (відносно стійкі і тривалі психічні стани, що впродовж певного часу емоційно забарвлюють психічне життя людини), *пристрасті* (стійкі, глибокі, сильні почуття, які домінують над усіма іншими спонукami і визначають спрямованість думок і вчинків людини) та *афекти* (сильні короточасні нервові збудження, що супроводжуються втратою волевого контролю над власними діями і бурхливим вираженням емоцій). Художнє сприймання пов'язане з почуттями співпереживання (емпатії), потрясіння, катарсису.

Співпереживання. Емоційний імпульс, генетично закладений у внутрішньому (образному) значенні слова, в процесі художньої творчості помножується, підсилюється емоційною енергетикою письменника. Усе це реалізується в образному ладі твору, зумовлює сугестію слова і є чинником емоційного збудження реципієнта. З цього приводу варто згадати вислів римського оратора Квінтіліана (прибл. 35 — прибл. 96): «Основний смисл у зрушенні почуттів полягає у тому, що ми самі хвилюємося». Подібну думку висловив О. Довженко: «Щоб зворушувати, треба бути зворушеним».

Про вплив почуттів та емоцій митця на емоційну сферу реципієнта, а також невидиму, невловиму передачу емоційного заряду від твору до іншої свідомості розмірковував Г.-В.-Ф. Гегель: «Справжній предмет поезії становлять не сонце, не гори, не пейзаж і не зовнішній вигляд людини, кров, нерви, м'язи, а духовні інтереси». Процес співпереживання виникає і триває у

сфері духовній завдяки встановленню зв'язку між особистістю автора й особистістю читача. Авторське самовираження подає імпульс для самовираження реципієнта. Парадокс цього зв'язку полягає в тому, що читач живе не тими почуттями, які були в письменника у момент творчості, а своїми. Коли він проникає у художній світ твору, то проектує себе на цей світ; його почуття визначаються тим, що він там знаходить.

Потрясіння. Кожен шанувальник літератури по-своєму визначає особливі для нього твори, проникнення в художній світ яких принесло незабутні сильні враження, активно вплинуло на світобачення, світовідчуття тощо. Пережите потрясіння — незвична активізація емоціогенних структур мозку, піднесення психічних сил організму, несподівані зрушення і нові досягнення художньої суті мистецького витвору. Як правило, воно пов'язане з ефектом *емоційного надміру* — сильного емоційного збудження, надмірного захоплення якимось явищем чи фактом. Здатність глибинно проймається художнім твором властива емоційно вразливим натурам. В. Сосюра в романі «Третя Рота» згадує, як його, малого, потрясали народні пісні: «Коли батьки та їхні гості, жінки й чоловіки, співали пісень, то їх обличчя ставали якимись особливими, гарними й задумливими... У жінок тремтіли сльози на довгих і сумних віях, а чоловіки були бліді, неначе їм чогось було жалко і перед кимось соромно... І моя дитяча душа, повна восторгу пісні і всепрощення, готова була обняти весь світ, з усім добрим і злим. Для мене тоді все зле пропадало і залишалось тільки добре... Я одійду од людей, ляжу на пахучу траву, дивлюсь на далекі зорі, про які мені мати казала, що це "очі янголів", і плачу, плачу... Після сліз мені ставало так легко і тихо на душі. Я наче виростав і летів у зоряні світи, що скажемо мчать у вічність, а за спиною у мене шуміли могутні, на все небо, крила».

Сильне емоційне збудження виникає не від зміни реальної дійсності, а від художнього сприймання: літературний твір «настроює» на небуденне, незвичне, несподіване бачення. Він потрясає художньою силою, будучи суголосним із внутрішніми психологічними проблемами читача.

Катарсис. Людина, переживши почуття катарсису, відчуває очищення душі від афектів і пристрастей, починає ставитись до мінливості долі зі спокійним розумінням, стає чутливіша до чужих переживань. Так розумів катарсис Арістотель. Із часом тлумачення його зазнало певних інтерпретацій. Сферу дії катарсису почали зміщувати з власне естетичних переживань на виховання моральних норм. Очищення від дикості, «окультурення» — таким бачилося завдання мистецтва аж до XIX ст. Д. Дідро трактував катарсисне призначення художніх творів як «вирок» над пороком і злом. Г. Лессінг і Ф. Шиллер підносили роль художнього слова, здатного умиряти людську душу, стримувати бурхливі пристрасті, виховувати витончені естетичні смаки, розвіювати «туман варварства і похмурого забобону». Й.-В. Гете розумів катарсис як процес відновлення за допомогою мистецтва порушеної гармонії духовного світу. Ф. Прокопович завдання літератури трактував у дусі Просвітництва: образне слово покликане зворушувати емоції, впокорювати негативні пристрасті і налаштовувати душу на добрий лад, виховувати громадянина і давати йому необхідні настанови.

Арістотелівське розуміння катарсису піддав сумніву Г.-В.-Ф. Гегель, вважаючи його надзвичайно спрощеним поглядом на можливості мистецтва. У З. Фрейда термін «катарсис» означає один із методів психотерапії. В сучасному розумінні катарсис — це завершальна стадія психофізіологічного процесу, який є основою художнього сприймання. Впливаючи на психіку людини, твір мистецтва збуджує «протилежно спрямовані афекти, що призводять до «вибуху», розрядки нервової напруги. У цьому перетворенні афектів, їх самозгоряння, вибуховій реакції, що спричинює «розряд» емоцій, і полягає суть катарсису.

Призначення катарсису не лише в очищенні пристрастей, що веде до морального виправлення чи вдосконалення, а й у можливості вдихнути у людську душу нові почуття, бажання, прагнення; у здатності милуватися, забавлятися, насолоджуватися від гри уяви, фантазії, інтелекту; в очищенні від буденності, марноти, дріб'язку, всього, що збіднює духовну сферу людського життя; у відчутті внутрішньої свободи, свободи вибору в естетичному сенсі.

Співтворчість читача

Художній твір — це завершений текст, створені образи, вибудований сюжет, розвинута композиція, певний пафос. Водночас він є відкритою естетичною системою, призначеною для сприймання, а отже, для розширення, поглиблення, розгортання його значень і смислів. Своєї вартості художній твір набуває, входячи у сферу сприйняття й осмислення того, кому він адресований.

Співтворчість, яка реалізується у процесі художнього сприймання, є необхідною умовою функціонування твору. Художній твір здобуває силу, коли реципієнт включає його в емоційно-мисленнєву роботу, внаслідок чого він стає предметом естетичних відносин.

Співтворчість — це завершення процесу художньої комунікації, мотивація і мета художнього сприймання. Завдяки їй читач витворює власний світ у творінні автора. Як комунікативна одиниця твір остаточно реалізується у свідомості реципієнта.

Співтворчість — «прочитання» підтексту шляхом сприймання тексту як знакової системи. Співтворцем є читач, котрий «переказує» не текст, а підтекст, тобто його образний, художній зміст.

Співтворчість — це діалог, що має три часові плани: *теперішній* (безпосереднє, синхронне сприймання твору), *минулий* (безперервне порівнювання з уже почутим або прочитаним), *майбутній* (передбачення, здогад на основі проникнення в логіку художньої думки: розвиток сюжету, вчинки персонажа тощо). Вона є передумовою естетичної насолоди, що виникає у процесі «подолання тексту» як сформульованої загадки, закодованих образів. Без неї неможлива індивідуальна інтерпретація художнього твору. Як і творчість письменника, так і робота читача над його твором — процес глибоко індивідуальний.

Запитання. Завдання

1. Чим відрізняється художній світ від реальної дійсності?
2. Що означає сприймати літературу як літературу?
3. Що робить мову художньою інформацією?
4. Звідки беруться емоції в літературному слові?

5. Поясніть психологічний підтекст співпереживання у процесі сприймання художнього твору

6. Пригадайте і розкажіть про літературний твір, який справив на вас сильне емоційне враження.

7. Чи має література лікувальні властивості?

8. Який зміст вкладають у поняття «катарсису» сучасні науковці?

9. Наведіть приклади «надміру емоцій» у літературному творі.

10. Яка роль уяви, фантазії, асоціацій читача у сприйманні художнього твору?

2.4. Художній образ у літературі

Художньою літературу робить її образність, тобто така властивість словесної інформації, яка в уяві читача викликає виразні, конкретно-чуттєві картини, збуджує асоціативне мислення та естетичні емоції і переживання. Завдяки естетичній природі літературний образ здатний перетворювати буденну дійсність на художній світ, який існує за власними законами і правилами. Образність у творі постає як своєрідний код, котрий вимагає для свого розшифрування духовно-психологічних та інтелектуальних зусиль, унаслідок чого напружена робота почуття і думки веде до захопливого відкриття. Створюючи образ, письменник у словесній формі пропонує художню загадку, яка потребує творчого розгадування. Основна функція образу — донести читачеві естетично закодовану інформацію і спонукати до активної роботи душі й розуму.

Образ як художнє узагальнення

В урочистій проповіді «Слово в неділю по Великодні» Кирило Туровський (XII ст.) змалював таку картину: «Нині весна красується, оживляючи земне ество, бурнії вітри, тихо повіваючи, плоди наливають, а земля, насіння напуваючи, зелену траву з'являє. Нині дерева вже пагони випускають, і квітки запахуці процвітають, і городи солодкий посилають запах». Цей пейзаж не має самостійного характеру, а є частиною цілісного образу — воскресіння Христового. Автор так роз'яснює образи: «весна — красна віра Христова»,

«буйнії вітри — гріхотворнії помисли, що покаанням перетворюються на добродійність, кориснії плоди наливають», «дерева вже пагони випускають» — множитья віра Христова на Русі. Письменник вдається до своєрідного інакомовлення, говорить про весну, а має на увазі Великдень. І те інакомовлення підсилює емоційне сприйняття свята, увиразнює його смислове навантаження завдяки вдало знайденим образам.

Художній образ — форма мислення в мистецтві, художнє узагальнення, яке в конкретно-чуттєвій формі розкриває суть зображуваного.

Здатність до образотворення закладена в багатозначності слів; слово з його значеннями — це вже образ. Наприклад, на позначення манери ходьби існує багато слів і висловів: шкандибати, тупотіти, дибати, швendra-ти, тягтися, тинятися, дріботіти, взяти ноги на плечі, дати тягу, накивати п'ятами, плуганитися та ін. Цей синонімічний ряд виражає різні відтінки, але узагальнене в ньому слово — *ходити*. Так і в художній літературі письменник прагне до узагальнення, творить узагальнену модель з елементів буття.

Принцип добору найбільш влучного (такого, що найповніше характеризує поняття) слова чи образу описав М. Грушевський в «Історії української літератури» (т. 1): «Це був конкурс образів-інвенцій (вигадок, винаходів — П. Б.) чисто поетичних по своїм прикметам, з котрих виживали найбільш влучні, себто ті, які найбільш промовляли до почуття і фантазії слухачів. З них поволі відкидано все менш влучне, занадто складне, тонке й штучне; пам'ять утомлялась масою синонімів і нюансів; зоставалось те, в чім форма найкраще, себто найпростіше і найзагальніше, відповідала змістові. Цей процес був zarazом великою школою поетичного мислення і поетичної творчості».

Уявлення предмета чи явища і є його образом — моделлю, в якій поєднуються абстрактне і конкретне. Наприклад, глобус створює загальне уявлення про форму землі (абстрактна модель), водночас глобус — це конкретний, наочний предмет. До абстрактних моделей належать графіки, формули, схеми. Є і конкретні моделі (образу дійсності) — скульптура, картина, текст художнього твору, яким властиві емоційна насиченість,

сміслова і художня наповненість. Мистецтво слова спроможне абстрактні поняття передавати конкретно-чуттєвими образами, як, наприклад, у баладі Т. Шевченка «Причинна»:

Ще треті півні не співали,
Ніхто ніде не гомонів.

Так постає в уяві конкретний образ передранкової пори. Інакше зображено ранок з використанням слухових образів:

Защебетав соловейко,
Пішла луна гаєм...
Пішов шелест по діброві,
Шепчуть густі лози...

Загальне в літературі може виражатись через одичне, випадкове. Образ Володьки Лободи в «Соборі» О. Гончара по-своєму унікальний, однак позначає він типове явище — зневагу до культури і традицій народу, неприборканий кар'єризм; Шариков у М. Булгакова («Собаке серце») — тип невігласа, демагога, руйнівника культури, наділеного владою брутальної, нахабної людини.

Художній образ — це єдність думки і почуття, раціонального й емоційного. Виникає він у стані натхнення, на емоційній хвилі. Водночас образ є результатом пізнавального, мисленнєвого процесу. Тому він виражає і емоційний настрій, і певну думку. Гармонійне поєднання думок і почуттів — ознака високого мистецтва.

У художньому образі поєднуються об'єктивне і суб'єктивне. Література, щоправда, не вимагає сприймати її образи як реальність, бо художній образ — це дійсність, переосмислена, перероблена уявою, фантазією митця, суб'єктивне відображення об'єктивної дійсності. Він несе в собі ще й самотність творчої індивідуальності — особливості її світовідчуття, інтелектуальні і психічні риси, життєвий досвід.

Образи є пластичні і непластичні. *Пластичність* (грец. *plastikos* — скульптурний) у літературі — це рельєфність, виразність у відтворенні вигляду, жестів, рухів людини, в описах (інтер'єр, пейзаж, портрет). Завдяки цьому художній світ стає зримим, ясним, виразним, може сприйматися як реальність. Напри-

клад, пейзаж на початку повісті «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького («Широкою долиною між двома рядками розложистих гір тече по Васильківщині невеличка річка Раставиця...») творить мальовничу картину подільського краю — письменник наче малює словами. А фраза «Старий Джеря в одній сорочці стояв коло воріт, спершись на тин, і розмовляв з якимось чоловіком» живо відтворює зриму ситуацію з характерними деталями.

Непластичні образи — це сформульовані повчальні сентенції, дидактичні думки, політичні, філософські, релігійні ідеї, що набувають художньої форми. Наочний щодо цього початок поеми «Сон» Т. Шевченка:

У всякого своя доля
І свій світ широкий:
Той мурує, той руйнує,
Той неситим оком
За край світа зазирає —
Чи нема країни,
Щоб загарбать і з собою
Взять у домовину.
Той тузами обирає
Свата в його хаті,
А той нишком у куточку
Гострить ніж на брата...

Філософські сентенції висловлені в Біблії: «Для всього свій час, і час кожній справі під небесами: час родитись і час помирати, час садить і час виривати, час убивати і час гоїти рани, час мурувати і час руйнувати, час плакати і час сміятися, час ридати і час танцювати, час розкидати каміння і час складати каміння, час обіймати і час уникати обіймів, час шукати і час дати загубитись, час зберігати і час втрачати, час краяти і час зшивати, час мовчати і час говорити, час любити і час ненавидіти, час для війни і час для миру» («Екклезіаст»).

Художній образ не є готовим чи незмінним у своїй формі утворенням, а становить певну структуру, яка виникає внаслідок моделювальних процесів у творчій свідомості митця. Ця структура є відкритою, тому художні образи багатозначні, гнучкі, полівалентні (здатні вступати у зв'язки з іншими образами), їм властива чуттєва і смислова конкретика, певна функціональність у просторі літературного тексту.

Образи-персонажі

Провідне місце у літературі посідають образи-персонажі. Джерелом для їх створення є конкретні люди: одна особа (прообраз), риси зовнішності і характеру багатьох людей. Прототипом Гані із повісті І. Нечуя-Левицького «Причепа» була Марія Морочковська з родини дядька, у якого майбутній письменник у дитинстві жив, навчаючись у Богуславі; Ганнусі з оповідання «Ганнуся» Панаса Мирного та Галі з роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» — сусідська наймичка, яка привабила красою та вдачею молодого панича-канцеляриста; прототипи героїв повісті «Земля» Ольги Кобилянської жили в селі Димка (Буковина), куди письменниця щоліта приїжджала на творчу працю та відпочинок, а повісті «Fata Morgana» М. Коцюбинського — у селі Вихвостів (Чернігівщина). Письменник зі своєю біографією теж може бути прототипом образу («Художник» Т. Шевченка, «Зів'яле листя» І. Франка, «Зачарована Десна» О. Довженка, «Гуси-лебеді летять» та «Щедрий вечір» М. Стельмаха, «Сад Гетсиманський», «Тигролови» І. Багряного, «Волинь» У. Самчука та ін.).

Образ-персонаж — не копія конкретної людини, а художньо переосмислений феномен. Буває, що письменник ніколи не бачив людини, а тільки чув про неї, і це ставало поштовхом для створення образу (образ Чіпки в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панас Мирний створив на основі почутого про розбійника Гнидку). Образ-персонаж як витвір уяви і фантазії письменника має реальну, життєву основу, твориться способом «збирання» рис зовнішності і характеру літературного героя, які набувають у творі живої плоти. Таким є образ Яреми з «Гайдамаків» Т. Шевченка, Миколи Джері в однойменній повісті І. Нечуя-Левицького, Івана Дідуха у «Камінному хресті» В. Стефаника, Івана Свічки у драмі І. Кочерги «Свіччине весілля» чи Мيني Мазайла у п'єсі М. Куліша. В основі образів-персонажів історичних та біографічних творів (Залізняк і Гонта у «Гайдамаках» Т. Шевченка, Брюховецький і Сомко у «Чорній раді» П. Куліша, Ярослав Мудрий у п'єсі І. Кочерги і романі «Диво» П. Загребельного, князі Володимир і Святослав у романах С. Скляренка, гетьман Сагайдачний у романі «Людолови» З. Тулуб, Марко

Новчок у романі «Марія» О. Іваненко, Павло Грабовський у романі «Забіліли сніги» М. Сиротюка, Іван Франко у повісті-есе «Тричі мені являлася любов» Р. Горака та ін.) реальні факти з життя історичних осіб, які розкрито художньо — за допомогою творчої уяви та фантазії письменника.

Структуру (модель) образу-персонажа утворюють такі смислові елементи: вчинки; портрет; мова; монологи (зокрема і внутрішні), участь у діалогах; ставлення до нього інших персонажів; висловлювання про нього.

Засобами індивідуалізації образу можуть бути характерно забарвлена мова, звички (переважно — особливі, дивні), зовнішній вигляд, манери, певні здібності. Наприклад, в оповіданні «Студент» В. Винниченка створено образ юнака, який прийшов у погоріле село і намагався пояснити селянам, хто завдав їм тяжкого горя. На початку автор подає його виразний портрет: «В кінці вулиці з'явився якийсь чоловік. Він чогось озирався назад і поспішав. Чоботи йому й свита були заляпані, шапка одсунута назад, і з блілого лоба капав піт на худі щоки... Потім знову озирався назад і скоріше ішов уперед, дивлячись круг себе широкими, напруженими очима. І молоде, худе та бліде лице його наливалось чимось похожим на крик і плач погорілих людей». Селяни були впевнені, що винуватці пожежі — студенти-бунтарі, революціонери, котрі прагнули розбудити народ, але спричинили нещастя. Чоловік, який прийшов, не відкривається їм, що він студент, але його поведінка, зображена яскравими психологічними рисами, викликає в селян довіру: « — Хто я такий? — перепитав чоловік і на мент зупинився. Здавалось, у грудях йому було щось таке велике, що не могло все зразу вистрибнути і, застрягнувши, здавило горло. А потім воно, се велике, болюче стало вилітати йому з грудей шматками слів, шматками вогню, шматками гнівної муки». Картина змінюється: з'явилися стражники, які, очевидно, і гналися за студентом (характерна деталь у портреті — «він чогось озирався назад і поспішав»). Змінюється настрій і в селян: вони починають ненавидіти студента («чужого чоловіка»), підозріваючи у підпапі. Його експресивна мова межує з відчаєм: «Брежав?! Я? Так ви не вірите мені? Так ви не вірите моїм слюзам? Ви їм [стражникам] вірите? Ну, говоріть! Що

брехав тут?». Автор підсилив цю експресію, додавши до збудженої, уривчастої мови портретну деталь: «Очі чужому чоловікові поширились: — Так то я запалив їх?! Я, що кров свою оддав би, щоб загасити їх? Я, я?! Та що ви, люди?! І ви вірите?!». Ні селяни, ні стражники не вірили. Тоді студент вихопив пістолет, підніс до скроні, що тільки викликало у присутніх роздратування. Далі у зображенні персонажа настає психологічний надрив, його вчинок видається неординарним, викличним: «— Брешу? — хриплим шепотом промовив він. — Брешу? — І раптом очі його стали дикими, круглими, рука задрижала, потім застигла коло виска, здригнувся револьвер, і вмить вибухнув вистріл. Чоловік криво хитнув головою і сторчака впав лицем униз». Настрій селян знову змінюється — до співчуття студентові, і вони з гнівом проганяють стражників.

Так у невеликому просторі оповідання постав персонаж, змальований кількома виразними штрихами (портрет, мова, поведінка), які надали йому індивідуального забарвлення, окреслили сильний характер, що запам'ятовується читачеві.

У створенні образів-персонажів поєднуються два творчі процеси: типізація та індивідуалізація. *Тип* (грец. *typos* — відбиток, зразок, форма) — образ, у якому змальовано узагальнені риси особистості, що зазвичай символізує певні історико-соціальні явища. Оскільки часто йдеться про явища характерні, то науковці і критики послуговуються терміном «характер». Він з'явився у Давній Греції (книга «Характери» Феофраста) і стосувався людей, наділених однією особливою (характерною) рисою. У Новий час під характером розуміли внутрішню суть людини. «У кожній істоті, — стверджував французький скульптор Огюст Роден (1840—1917), — у кожному предметі проникливий погляд митця відкриває *характер*, тобто внутрішню правду, яка просвічує крізь зовнішню форму». Тип чи характер набували в літературі живого втілення тоді, коли наділялися індивідуальними рисами, а зображення поставало як унікальне вираження особистості.

Поняття «типове» має у своєму значенні певну схематичність зображення, тому властиве не для всякої творчості. Типізація притаманна античній міфотворчості, середньовічній літературі, класицизму, реалістич-

ному мистецтву. У модерному і постмодерному письменстві розвинулося інше розуміння людської особистості — це людина, відчужена від навколишньої дійсності, соціуму, природи, яка постійно перебуває в пошуку життєвого смислу, декларує власний вибір, вільний від стереотипів свого середовища. Тому такі персонажі є неоднозначними, суперечливими, індивідуалізованими, винятковими, що й викликає зацікавленість сучасного читача.

Поетичні образи

Поетичний текст зітканий з міні-образів, які можуть виражати враження, схоплену мить, настрої, думку, почуття. Образні вислови виникають спонтанно у творчій уяві поета і постають як результат метафоризації, порівняння, символізації, перебільшення чи применшення, означення за подібністю тощо. Поетичні образи, будучи самі по собі оригінальними і цікавими, не існують самотійно і незалежно, а поєднуються у певну систему, створюючи масштабніший образ. Це ілюструє, наприклад, сонет Б.-І. Антонича «Свічка»:

В малій кімнаті стіни, наче руки,
Тримають полохливу тишу в жмені.
Сіріють тіні просиво-зелені,
Самітна свічка блимає зо скуки.

Шушукають якісь далекі звуки.
А гнотик, в восковім їздець стремені,
Свої маріння топить дивні, безіменні,
Мов стеарин, блідим вогнем ошуки.

І тухне, й знов палахкотить ясніше,
Хоч все заснуло, хоч у сні все дише,
Хоч палить власне тіло біло-срібне,

Хоч нищить ніч його все нижче й нижче
Й ним темряву, мов гудзиком, застібне.
До свічки наше серце є подібне.

Цей сонет можна розкласти на кілька міні-образів, кожен з яких виражає індивідуальне бачення автора: «стіни, наче руки, тримають полохливу тишу в жмені» (поєднання метафори, епітета, порівняння); «сіріють стіни просиво-зелені» (передано колорит напівморочу,

зеленава барва додає імпресії); «самітна свічка» увиразнює враження тиші і самотності; характерне «шушукать» (звуконаслідування) стосується «далеких звуків», що нагадує: поза стінами кімнати є інше, гамірне життя; пластика метафоричного образу ґнотика свічки передана за рахунок прихованого порівняння з «їздцем», котрий здригається, і ті здригання схожі на марення, які топляться, наче віск, вони «дивні», «безіменні», останній з епітетів асоціюється з блідим, невиразним стеарином; алгоритм вогника («і тухне, й знов палахкотить ясніше») оприявнює час, який триває і тоді, коли «все заснуло»; дихання часу («у сні все дише») — це самоспалювання: як «тіло» свічки тане, так витікає час; метафоричний вислів «нищить ніч його [тіло свічки] все нижче й нижче» увиразнюється звукописом цього рядка, оснований на оригінальному повторенні звуків «щ», «ч»; образ «темряву, мов ґудзиком, застібне» розкриває неминучість свічкового самоспалення; і тільки тоді останній рядок об'єднує усі попередні міні-образи в один, що виражений сентенцією: «До свічки наше серце є подібне».

Поетичні образи класифікують за різними критеріями. За предметом зображення серед них розрізняють:

а) образи — картини природи (пейзажі):

Зеленим вогнем береза,
Як свічка, у полі горить.
Ні вітер, ні блискавок леза
Не можуть її погасить (Д. Павличко);

«Повилась дорога поміж чорних ріль та латок зеленої озимини, коліями зрізана. А обіч уздовж неї — стовпи вдалину. І вітер осінній так тоскно гуде вгорі в телефонних дротах» (А. Головка);

«Узлісся наче повите ніжним зеленим серпанком, де-не-де вже й верховіття дерев поволочене зеленою барвою. Озеро стоїть повне, в зелених берегах, як у рутвянім вінку» (Леся Українка);

б) образи-речі (описи):

Правда, на козакові шапка-бирка —
Зверху дірка,
Травою пошита,
Вітром підбита,
Куди віє, туди й провіває,
Козака молодого прохолоджає
(дума «Козак Голота»);

«Ну, та й ловкий же карбованчик: щербиночки рів-несенькі; царський портрет як живий та гладесенький; а орел з другого боку не потертий анітрішки, аж коле в пальці. І важкенський таки, нівроку йому. А замашний, мабуть, як обнять отак по ободочкові одним пальцем, а другим піддержати знизу та як махонуть угору, так десь і з очей сховається» (В. Винниченко);

«Темно-червона [троянда], окружена листками, що недбало звисали, горіла пурпурою. Розцвілася розкішно, упоювалася сама собою; принаджувала до себе і ждала неспокійно. Зараз коло неї, мов під охороною маленьких, трохи потвердих, темно-зелених листків, тулилася блідо-рожева рожка, що тільки наполовину розцвілася... Крайні листки її були напоєні темно-рожевою краскою, але середущі тільки якби почервонілися від рожевого подиху... Коло них стояла біла. Обтулена свіжими зеленими листками, вона тонула в собі, а проте чула, що живе... (О. Кобилянська);

в) образи-емоції:

— тривога: «Я прислухаюсь. Найменший шелест або стук — і моє серце падає і завмирає. Мені здається, що зараз станеться щось незвичайне: проникне крізь вікно якась істота з великими чорними крилами, просунеться по хаті тінь або хтось раптом скрикне — й обірветься життя» (М. Коцюбинський);

— роздратування: «Мене втомили люди. Мені докучило бути заїздом, де вічно товчуться оті створіння, кричать, метушаться і сміять. Повідчиняти вікна! Провітрить оселю! Викинуть разом із сміттям і тих, що сміять. Нехай увійдуть у хату чистота й спокій» (М. Коцюбинський);

— захоплення: «Ах, як всього багато: неба, сонця, веселої зелені» (М. Коцюбинський);

— бадьорість: «Свіжими ранками я перший будив сонну ще воду криниці. Коли порожнє відро плескалось денцем об її груди, вона ухала спросоння у глибині й ліниво вливалась у нього. Потому тремтіла, сиза на сонці. Я пив її, свіжу, холодну, ще повну снів, і хлюпав нею собі в лице» (М. Коцюбинський);

— ранковий настрій:

Десь клюють та й райські птиці
Вино-зелено.
Розпрозорились озера!..
Тінь. Давно.

Косарі кують до сходу
Полум'я квіток!
Перса дівчини спросоння:
— Син... синок... (П. Тичина);

— смуток:

Сипле, стеле сад самотній
Сірий смуток — срібний сніг,
Сумно стогне сонний струмінь,
Серце слуха смертний сміх
(В. Кобилянський);

— спогад:

Я Ваші очі пам'ятаю,
Як музику, як спів.
Зимовий вечір. Тиша. Ви. (П. Тичина);

г) поетичні мікрообрази: «І небо невмите, і заспані хвилі» (Т. Шевченко); «Осінній плач, осінній спів посеред літа золотого» (Леся Українка); «Слова — полова, але огонь в одязі слова — безсмертна, чудотворна фея, правдива іскра Прометея» (І. Франко); «Коливалось флейтами там, де сонце зайшло» (П. Тичина); «З журбою радість обнялась» (О. Олесь); «Засміявся мак червоний» (Д. Загул); «Хмар осипаються крила, падають зграї безсило, укривають озера і землю» (М. Йогансен); «В день такий на землі розцвітає весна і тремтить від солодкої муки» (В. Сосюра); «Минають дні одноманітні, скрипучі, як тяжке ярмо» (М. Рильський).

Класифікація художніх образів за конкретно-чуттєвим сприйняттям дійсності охоплює:

а) зорові образи:

Онде балочка весела,
В ній хороші, красні села,
Там хати садками вкриті,
Срібним маревом повиті (Леся Українка);

б) слухові образи:

День і ніч дощі холодні
Б'ють об вікна, цяпотять,
Ринви грають, шиби плачуть... (І. Франко);

в) образи, що виникли від відчуття дотику:

Вечір. Дощ осінній.
Під ногами слизько (Д. Павличко);

Тюрма народів, обручем сталевим
Ти обціпила їх живі сугави
Й держиш... (І. Франко);

В соняшника були руки і ноги,
було тіло шорстке і зелене... (І. Драч);

г) образи, створені на відчутті смаку:

У дзеркалі води гогочуть хмари...
Занурююсь, ковтаю, розкошую,
Який же втішний і суворий смак! (І. Драч);

Гіркий мій хліб, тяжка моя печаль (І. Драч);

г) образи, побудовані на відчутті запаху:

Бо так майбутнім дихає минуле,
немов суніця на губах гірчить... (І. Драч);

І пісня пахла бджолами із довбаного вулія,
древлянською пергою, ярим воском (І. Драч).

Поетичні образи творяться і використовуються не тільки в ліриці, а й у прозових і драматичних текстах, що свідчить про певну універсальність їх застосування. Кожен з таких образів можна розцінювати як традиційний (здебільшого це стосується фольклорних текстів), стереотипний або тривіальний (мимовільне чи свідоме наслідування чужих образів), оригінальний. Саме оригінальні образи здатні яскраво і неповторно виражати творчу індивідуальність і викликати в читача естетичні переживання.

Домисел і вимисел у структурі образу

Вислів «правдиве відображення дійсності» є некоректним щодо літератури, бо не виражає її художньої природи, інакшості, яка постає в образах.

Особливу роль у творенні образу відіграють художній домисел та вимисел.

Художній домисел — здогад чи припущення, для якого немає достатніх підстав і яке не підтверджують конкретні факти.

Без домислу не обійтися письменнику при створенні образів-персонажів та інших видів образів, оскільки він увиразнює змалювання дійсності, розв'язання творчого

завдання. Наприклад, у «Слові про Ігорів похід» сказано, що після втечі з половецького полону князь Ігор повернувся в Київ: «Ігор їде по Боричевім до святої богородиці Пирогощї. Землі раді, городи веселі». А в Київському літописі ця подія викладена так: «І йшов він пішки одинадцять день до города Дінця, а звідти рушив у свій Новгород, і обрадувалися всі». Правота літописця очевидна: Ігор — князь новгород-сіверський, тому й повертається у своє місто, а в Київ після нищівної поразки йому краще було б не показуватися. І все ж автор «Слова» повертає Ігоря саме в Київ — «матір городів руських», підсилюючи цим пафос твору.

Подібний прийом використано і в думі «Іван Богун», де розповідається про осаді Вінниці, яку обороняв козацький полковник. На допомогу Богуну приходить Хмельницький, що й вирішує долю битви. Насправді, допомогли Богуну полковники Пушкар та Глух. Домисел у думі породжений усенародною популярністю Хмельницького.

У романі «Сад Гетсиманський» І. Багрянний складний і напружений фрагмент власної біографії вкладає у фабулу, відому з Нового Завіту. Письменник домислює чимало подій, життєвих подробиць, фізичних і душевних страждань, картин природи, психологічних станів, щоб відобразити непохитність і перемогу Андрія Чумака над обставинами, що склалися. Завдяки домислу автор художньо переконливо і проникливо змальовує образ людини, моральні принципи якої асоціюються з жертвним подвигом Ісуса Христа.

Якщо домисел усе ж має опору в реальності, то чимало художніх образів є повністю вигаданими, що, однак, не позбавляє їх літературної сили і привабливості.

Художній вимисел — одна з граней образного пізнання дійсності, навмисна, але цілеспрямована вигадка, яка сприяє глибшому проникненню письменника у суть зображуваних явищ і характерів.

Спираючись на знання життя і власний досвід, письменник узагальнює явища дійсності і на цій основі творить нові художні реалії, за допомогою яких глибоко і яскраво розкриває світ буття. Художній вимисел є результатом роботи творчої уяви й фантазії письменника. Він не копіює дійсність, а художньо переосмислює її в образах, своїм твором говорить «не про те, що насправді сталося, а про те, що може статися, отже, про можливе, яке впливає з імовірності або необхідності» (Арістотель).

Соціально-побутова повість «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького — це не фактографічна оповідь про життя української селянської родини, а вигадані історії з побутового життя подільського села. Письменник придумав не тільки колоритних персонажів, а й кілька сюжетних ліній, майстерно змодельовав сімейні конфлікти, оздобивши їх жвавими діалогами та описами. Проте все, що подається автором у повісті, є правдоподібним, переконливим, бо І. Нечуй-Левицький зумів відтворити побутові ситуації так, як буває насправді у житті. Світ, створений у «Кайдашевій сім'ї», існує тільки у цьому творі, а персонажі є унікальними, бо в реальному житті таких немає.

Історичний роман П. Загребельного «Євпраксія» — суцільний вимисел: ім'я княгині лише один раз згадане в літописі, а твір дає колоритну картину дійсності XII ст. Це стосується і романів «Первоміст», «Роксолана», в яких завдяки вимислу і домислу та своєрідному тлумаченню історичних фактів створено художньо переконливу реальність.

Домисел і вимисел супроводжують літературу від часу її заснування і є складовою художнього мислення.

Традиційні образи і стереотипи

Літературний розвиток неможливий без нагромадження образотворчого досвіду, який не щезає безслідно, а є основою подальшої еволюції.

У літературі існують традиційні образи (літературні архетипи), до яких звертаються письменники в різні часи, надаючи їм певного історичного та художнього колориту. Наприклад, образ Прометея змальовано в давньогрецькій міфології, в античній літературі (трилогія Есхіла, «Метаморфози» Овідія), у творчості Т. Шевченка («Кавказ»), в поемі А. Малишка «Прометей», драматичній поемі Лесі Українки «В катакомбах». Зверталися до нього Ф. Вольтер, Й.-В. Гете, Дж. Байрон, П. Шеллі, Д. Леопарді, М. Конопніцька. Образ Діви Марії тільки в українській літературі трапляється у Т. Шевченка (поема «Марія»), І. Франка («Сикстинська мадонна»), Лесі Українки («Прокляття Рахілі»), поезії Є. Маланюка, П. Тичини, І. Драча та ін. Образ Дон Жуана має свою інтерпретацію у творах Тіро де

Моліни, Ж.-Б. Мольєра, О. Пушкіна, Лесі Українки, О. Толстого. Образ феноменально скупой людини створили Ж.-Б. Мольєр (Тартюф), О. де Бальзак (Гобсек), М. Гоголь (Плюшкін), І. Карпенко-Карий (Пузир).

Якщо традиційні образи використовуються творчо, то це сприяє їхньому оновленню, виникненню вартісних естетичних цінностей. Коли ж автор ставиться до них як до певної схеми, лише наслідуючи її, то в такому разі образ перетворюється на стереотип.

Стереотип — часто вживаний образ, використання якого призводить до вторинності, втрати свіжості й оригінальності твору.

Стереотип у літературі не є випадковим явищем. Як правило, спочатку це був оригінальний образ, який володів такою художньою силою, що міг впливати на літературну свідомість інших авторів. І ці автори, мимоволі або не знаходячи свіжого образу для вираження задуму, повторювали те, що засіло у пам'яті. Про це свідчать приклади з української поезії. У Т. Шевченка є такий рядок: «А онде під тином опухла дитина — голоднеє мре». Майже дослівно його повторює у своєму вірші Ю. Федькович: «Там онде блудить сплакана дитина без тата, мами, бідна сиротина». У Т. Шевченка: «Думи мої, думи мої, лихо мені з вами! Нащо стали на папері сумними рядами?... Квіти мої, діти!»; у Ю. Федьковича: «Думи мої, діти мої, лихо мені з вами! Поклав би вас, як жовняре, пишними рядами... Думи мої, діти мої, лихо моє, горе!». У Т. Шевченка: «Сади рясно похились, тополі поволі. Стоять собі, мов сторожа, розмовляють з полем»; у Лесі Українки: «Там хати садками вкриті... Коло сел стоять тополі, розмовляють з вітром в полі». Свого часу І. Франко писав: «В життю мене ти й знать не знаєш, ідеш по вулиці — минаєш, вклонюся — навіть не зирнеш». Пізніше цей мотив використав Д. Павличко: «Чого ти мною так гордуєш, чого ти слів моїх не чуєш, коли тобі вклоняюсь я?». Такі приклади можна розглядати як мимовільні збіги, але вони небажані в літературному процесі, бо знецінюють працю тих, хто з певних причин вдався до повтору.

Стереотипи не мають нічого спільного з традиційними образами в літературі, почерпнутими здебільшого з фольклору: постійні епітети (кінь вороний, козак молоденький, чорний ворон, красна дівця), символи (калі-

на — дівчина, голуби — закохані, зозуля — смуток), художній паралелізм (битва — весілля, битва — жнива, дівчина виходить — зоря сходить). Використання фольклорних образів засвідчує намагання стилізувати художню мову відповідно до творчого задуму.

Система художніх образів

У художньому творі образи перебувають у взаємозв'язку і становлять певну *систему* — логічне, закономірне, гармонійне поєднання елементів у цілісне утворення. В епічних і драматичних творах — це стосунки персонажів, з яких вибудовується одна чи кілька сюжетних ліній. Наприклад, у новелі «Три зозулі з поклоном» Гр. Тютюнника є такі персонажі, як Оповідач, його мати Софія, її чоловік Михайло, Марфа Яркова, її чоловік Карпо, листоноша Левко. Кожен виконує у творі свою функцію: Оповідач веде основну лінію розповіді, у якій переплітаються його час і минуле; Софія — жінка, котра втратила чоловіка (натяк, що не повернувся із Сибіру), але радіє сином, якому розкриває таємницю, що вона благородно не завжала любити Михайла сусідці Марфі — та жила з нелюбом і не мала від нього дітей, тому при зустрічі Софія «так дивиться» на сина. Марфа із своїм Карпом (чоловіком черствим і занудним) ходила колись на посиденьки до Софії і Михайла, на яких не могла утаїти кохання, і Софія бачила, як вона до Михайла «світиться». Коли той потрапив в «Сибір неісходиму», переймала за селом листоношу, щоб хоч потримати лист від Михайла, призначений Софії. Так розгорталася драматургія почуттів, і в цьому перебігові стосунків кожен персонаж зіграв важливу для розкриття цієї сумної історії роль. Тому у новелі немає випадкових персонажів, тобто таких, які б не мали стосунку до побудови сюжету, а це свідчить про досконалість задуму і письменницьку майстерність автора.

У ліричних творах важливий взаємозв'язок поетичних образів, художніх деталей. Високохудожні твори мають гармонійну систему образів без зайвих і випадкових елементів. Це ілюструє вірш (без назви) Ліни Костенко:

Я дуже тяжко Вами відболіла,
Це все було як марення, як сон.
Любов підкралась тихо, як Даліла,
А розум спав, довірливий Самсон.

Тепер пора прощатися нам. Будень.
На білих вікнах змерзли міражі.
І як ми будем, як тепер ми будем?!
Такі вже рідні і такі чужі.

Ця казка днів — вона була недовгою.
Цей світлий сон — пішов без вороття.
Це тихе сяйво над моєю долею! —
Воно лишилось на усе життя.

Цілісний образ високої любові складається із системи мікрообразів різноманітного художнього ґатунку. З першого рядка любов постає як психологічно напружене почуття, як хвороба («я дуже *тяжко* Вами *відболіла*»), котра несподівано вторглася у душу, зневаживши розум. Для вираження такого припущення автор вдається до біблійної символіки, скориставшись алюзією (натяком) на легенду про Самсона і Далілу: сильний чоловік і воїн, який прославився у війні із філістимлянами, був подвижником віри і високої моралі, пристрасно закохався у філістимлянку Далілу, яка на прохання одноплемінників вивідала таємницю його сили, що була у волоссі на голові; під час сну Даліла підступно обстригла Самсона, позбавивши його сили. Ця алегорія органічно ввійшла у художню систему вірша, повідавши, що любов — «це казка днів», «світлий сон», але свято минає, і це невідворотно: «тепер пора прощатися нам». Рядок закінчується виразно, наче ставиться крапка: «Будень». Охололе почуття відображене в картинці, що має символічний смисл: «На білих вікнах змерзли міражі», де згадка про міражі є вмотивованою, бо ліричне Я сприймає любов, як несподівану ілюзію, що неминуче може розвіятися або залишитися в пам'яті, як морозний малюнок на шибці.

Минущість почуття викликає розпач і виливається в експресивну фразу: «І як ми будем, як тепер ми будем?!», у якій двічі повторюється слово «будем», але ця форма майбутнього часу виражає розгубленість і ніби заперечує майбутнє. Слово «будем» спростовується ще й осягненням дихотомії (поділу на дві суперечливі частини) одлюбленого кохання — «такі вже рідні і такі чужі»: суперечність, наслідок розпаду колись єдиного почуття виражається антонімічною парою «рідні — чужі». Пригнічений настрій змінюється в останній строфі на спокійну, філософську констатацію, що казки

і сні бувають нетривалими, з чим слід змиритися. Проте висока любов, пізнана ліричним Я, залишається назавжди у душі, як незвичайне світло («сяйво»). Характерним у сенсі усвідомлення цього світла є епітет «тихе», тобто це таке сяйво, світіння, яке не викликає бурхливого занепокоєння, бо вже не болить душа (слово «болить» вжите у минулому часі — «відболіла»), а тихо радіє, що це почуття, яке принесло неспокій у серце, все-таки було у долі, освітило її і прикрасило.

У цьому ліричному творі всі образи взаємопов'язані, гармонізовані, підпорядковані вираженню поетичної ідеї, яка заволоділа творчим єством поета і знайшла у його слові відповідну форму художньої організації.

Художня література відзначається невичерпністю образів, джерелами яких є не так реальна дійсність, як індивідуальний естетичний та інтелектуальний світ письменника. Слово «відображення» щодо літератури можна тлумачити як здатність відтворювати в образах ті поняття, які утримує авторська свідомість (підсвідомість), але в цьому разі йдеться лише про репродукцію дійсності. Моделювання, компоновання, переміщення образів, що становить суть фантазування, і є власне творчістю — не стільки відображенням, скільки вираженням світовідчуття і світорозуміння.

Запитання. Завдання

1. Визначте в образі «Затишно дітям в пазусі казок» (Ліна Костенко) абстрактне і конкретне, загальне й одиничне, раціональне й емоційне, об'єктивне і суб'єктивне.
2. Наведіть приклади пластичних і непластичних образів.
3. Що таке «прообраз», «прототип»?
4. На конкретному літературному прикладі покажіть структуру образу-персонажа.
5. Які класифікації поетичних образів можливі ще, крім наведених у посібнику?
6. Які конкретно-чуттєві образи переважають у поезії?
7. Чи доцільні з погляду «художньої правди», «правди факту» домисел і вимисел у літературному творі?
8. Які традиційні образи вам траплялись у творах сучасних авторів?
9. Чи можливо уникнути літературних стереотипів у творчості?
10. Продемонструйте систему образів на конкретному прикладі літературного твору.

3.

Поетика художнього твору

Термін «поетика» (грец. poietikē — майстерність творення) виник в античні часи на означення літературних явищ. Нині в літературознавстві виокремлюють теоретичну поетику, яка досліджує своєрідність, закономірності розвитку літератури як особливої форми духовної діяльності людини; практичну поетику, що вивчає техніку літературної творчості: побудову літературного твору, застосування художніх тропів, лексичних, стилістичних і фонетичних засобів, правил версифікації; історичну поетику, яка з'ясовує еволюцію художніх форм і є складовою порівняльно-історичного методу (компаративістики).

3.1. Зміст і форма літературного твору

Художній твір є результатом емоційно-інтелектуальної діяльності письменника, своєрідною формою його духовного та розумового самовираження. Новоявлений текст лише започатковує буття художнього

твору. Як літературне явище твір реалізується у процесі діалогу з читачем, співтворчості. Він «оживає» тільки за наявності такого діалогу, відтворюється в уяві, свідомості читача. Рецепція художнього твору охоплює два ключові питання: про *що* він (зміст) і *як* написаний (форма). Поняття «зміст літературного твору» охоплює тему і мотив; «форма літературного твору» означає композицію; формально-змістовими чинниками твору є сюжет і фабула.

Тема літературного твору

Про тему як фундамент будь-якого твору йдеться ще у старовинних поетиках. Їх автори радили звертатися як до явищ навколишньої дійсності, так і до Святого Письма, звідки можна черпати різноманітні теми для творчості.

*Тема (грец. **thema** — те, що в основі) — коло життєвих явищ, грань життя, обрана письменником для зображення з метою узагальнень, розкриття закономірностей дійсності.*

Сучасна художня свідомість не регламентує вибір тем, не виокремлює теми дозволені і заборонені, тому художній твір може бути побудований на тому матеріалі, який письменник вважає за потрібне покласти в основу свого літературного творіння. За предметом зображення теми поділяють на *соціальні* («Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького, «Собор» О. Гончара, «Сад Гетсиманський» І. Багряного, «Привид мертвого дому» Вал. Шевчука); *побутові* («Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка, «Зачарована Десна» О. Довженка, «Рекреації» Ю. Андруховича); *історичні* («Чорна рада» П. Куліша, «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, «Я, Богдан» П. Загребельного, «Володимир» і «Свято-слав» С. Скляренка, «Манускрипт із вулиці Руської» Р. Іваничука, «На полі смиренному» Вал. Шевчука, «Синьоока Тивер» Д. Міщенко, «Черлені щити» В. Малика); *соціально-психологічні* («Intermezzo» М. Коцюбинського, «Новина» В. Стефаника, «Жовтий князь» В. Барки, «Маруся Чурай» Ліни Костенко, «Солодка Даруся» Марії Матіос, «Залишенець» («Чорний ворон») В. Шкляра); *психологічні* («Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, «На полі крові» Лесі Українки,

«Старший боярин» В. Барки, «Слуга з Добромиля» Галини Пагутяк, «Казка про калинову сопілку» Оксани Забужко, «Кохання в стилі бароко» В. Даниленка).

Теми в літературі історично зумовлені, їхня поява і художнє вираження пов'язані із життям суспільства, інтересами людей і письменника, який ставить перед собою творче завдання. Так, тематичний зміст «Слова про Ігорів похід» сформувався під впливом історичних подій і суспільно-політичної ситуації у Київській Русі наприкінці XII ст. «Енеїда» І. Котляревського — відгук на зруйнування Січі і винищення козацтва, ліквідацію залишків державності України російським царизмом у XVIII ст., хоч тема твору завуальована, захована за сюжет Вергілія. Історично зумовлена повість М. Коцюбинського «Fata morgana», в якій показано селянські настрої на межі XIX і XX ст., коли проблема землі порізному осмислювалася і сприймалася в українському селі. Після Другої світової війни О. Гончар роздумував про майбутнє людства в романах «Прапорonoсці», «Тронка», «Людина і зброя», «Твоя зоря». На проблемах національної деградації сучасників зосереджені твори Ліни Костенко «Берестечко», окремі вірші), В. Стуса («Палімпсести»), Є. Гуцала («Ментальність орди»), П. Загребельного («Гола душа», «Брухт»), Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»), С. Процюка («Інфекція»).

Співзвучність теми часові (навіть коли це історична тематика), сприйняття твору читачем, громадський резонанс його свідчать про її актуальність — здатність порушувати важливі проблеми сучасності і впливати на людей. У сучасних реаліях актуальними є твори «Сад Гетсиманський» І. Багряного, «Жовтий князь» В. Барки, «Орда» і «Журавлиний крик» Р. Іваничука, «Мина Мазайло» М. Куліша, «Брат на брата» Ю. Мушкетика, поезія Ліни Костенко, В. Симоненка, В. Стуса, М. Воробйова, В. Герасим'юка, І. Римарука, І. Андрусика, І. Павлюка, С. Жадана, Д. Кременя, П. Гірника та ін. І хоч написані вони в різний час, їхня актуальність зумовлена головною темою дня — відродження державності України, збереження духовних національних цінностей. У них — суворі уроки минулого, засудження тоталітарної системи з її репресіями, голодоморами, зневажливим ставленням до людини.

У художньому творі розрізняють *центральної тему* (найсуттєвіше) і *побічні, другорядні теми*, зачеплені письменником принагідно або з метою глибшого розкриття суті зображених явищ чи подій. Центральна тема роману Ліни Костенко «Маруся Чурай» — доля полтавської дівчини-піснярки на тлі буремних подій Визвольної війни українського народу середини XVII ст. Є тут теми героїзму у боротьбі з поневолювачами, історичної пам'яті, пов'язаності творчого таланту з історією народу. Вони доповнюють, розширюють тематичний діапазон роману.

У літературознавстві побутує поняття «*традиційні теми*» — теми, що є однаково важливими в будь-яку історичну епоху. Такими є теми життя і смерті, добра і зла, людської долі, кохання, взаємозв'язку поколінь та ін. У кожную історичну добу вони мають свій зміст. Наприклад, тема війни і миру в українській літературі постала ще у літописах Київської Русі, автори яких осуджували князівські міжусобиці, хвалили володарів за мирну політику, прославляли витязів за воїнський подвиг заради рідної землі. Головною ідейною настановою «Слова про Ігорів похід» є заклик до єдності князів перед зовнішньою військовою загрозою.

Т. Шевченко так виразив свій ідеал, переспівуючи 132-й псалом пророка Давида:

Чи є що краще, лучше в світі,
Як укупі жити,
Братам добрим добро певне
Познать, не ділити?

У романі «Чорна рада» П. Куліш викрив інтриги козацької старшини, які призводили до ворожнечі всередині України, і з симпатією змалював тих, хто дбав про добро у своєму краю. П. Рудченко своїм псевдонімом вибрав слово «Мирний», поставивши у творчості на перше місце загальнолюдські гуманістичні цінності. Про те, як військо ламає долю простої людини, писав у своїх оповіданнях Ю. Федькович («Дизертир»). Жахи війни зображували С. Васильченко («Чорні маки», «Отруйна квітка») і В. Винниченко («На той бік»). Вражаючі сторінки воєнного лихоліття написали У. Самчук («Волинь»), І. Багрянний («Людина біжить над прірвою»), О. Довженко («Україна в огні», «Щоденник»),

О. Гончар («Людина і зброя»), М. Стельмах («Дума про тебе», «Чотири броди»), Г. Тютюнник («Вир»), Гр. Тютюнник («Облога», «Климко»), П. Загребельний («Дума про невмирущого», «Європа-45»), І. Білик («Яр»), О. Опанасюк («Жайворонкова кладка»), В. Дрозд («Земля під копитами») та ін.

Мотив літературного твору

На відміну від теми, яка в літературному творі скріплює всю його текстуальну структуру, виражає його зміст, окремі враження, спостереження і думки письменника, включені в той зміст, становлять собою словесно-оповідні утворення, що можуть мати як самостійне, так і змістотворче значення. Такі імпульси художньої свідомості зумовлені прагненням охопити якнайширше коло сприйнятої інформації про реальний світ, упорядкувати її і надати певної значущості у творі. У цьому процесі створювані образи чи оповідні елементи не є випадковими, а завжди продиктовані певною мотивацією, творчим задумом, тому їх прийнято називати мотивами.

Мотив (франц. *motif*, від лат. *motus* — рух) — найпростіша розповідна (епічна) одиниця, формально-змістовий складник літературного твору, який характеризується певною самостійністю і може стосуватися зображеної ситуації, дії або художнього образу.

Мотивом О. Веселовський вважав формулу, що відповідала на перших порах на питання, які природа всюди ставила перед людиною або закріплювала особливо яскраві, найбільш важливі чи повторювані враження дійсності.

У XVIII ст. брати Грімм намагалися каталогізувати казкові мотиви, відшукуючи спільний (єдиний) для різнонаціональної усної творчості праміф. Російський літературознавець Володимир Пропп (1895—1970) у праці «Історичне коріння чарівної казки» дійшов висновку, що багато елементів (мотивів) у структурі казок мають спільні витoki: «Чимало казкових мотивів мають початок у різноманітних соціальних інституціях, серед яких особливе місце посідає обряд посвяти. Далі ми бачимо, що велику роль грають уявлення про потойбічний світ, про подорожі на той світ. Ці два цикли дають максимальну кількість мотивів».

Психологи розглядали мотив як передумову творчості. Зокрема, В. Дільтей розглядав мотив як психологічну подію, що слугувала поштовхом для створення художнього феномену, а З. Фройд ототожнював мотив із підсвідомою настановою, що реалізується в сюжетній лінії героя. В історичній поетиці закріпилося розуміння мотиву як типової ситуації, дії, характеру, що повторюються. Формалісти підходили до тлумачення мотиву в контексті теми: це власне і є тема, яка не розкладається на дрібніші одиниці (Б. Томашевський). Б. Путілов у роботі «Мотив як сюжетотвірний елемент» дійшов висновку, що мотив виконує «принаймні три постійні функції — конструктивну, динамічну та семантичну: входить до складників сюжету, виступає як організуючий момент сюжетного руху та несе свої значення, від яких залежить зміст сюжету». На підставі цих міркувань він запропонував таку класифікацію мотивів: мотив-ситуація (здебільшого введення персонажів в оповідь); мотив-мовлення (реалізується у формі монологів, діалогів, полілогів, реплік, листів); мотив-дія (епізоди, динамічні відтинки сюжету). Таке тлумачення мотиву стосується переважно прозових і драматичних творів.

У сучасному літературознавстві поняття «мотив» застосовують частіше до ліричних творів (весняний чи осінній мотив, мотив кохання, самотності, смутку та ін.). Наприклад:

Цвітуть на білому хати.
У грудях грудня — зими, зими.
Димів скуповджені хвости,
І дух овечий та козиний...
Цвітуть обмерзлі криниці
Холодним квітом мармуровим.
Дитя заснуло на руці,
Як слово на долоні мови...

(М. Вінграновський).

Із цього вірша видно, що лірична тема (мотив) має свою специфіку і форму вираження. Зимовий мотив, що реалізується у мальовничому сільському пейзажі, несе ідею спокою, врівноваженості, перепочинку, але концентрується на думці про творче інтермецо — на паузі у словесному творінні, коли нагромаджуються нові поетичні сили.

У ліричних творах один і той самий мотив може бути поданий по-різному. В анонімному вірші XVIII ст. він розгортається так:

Що я кому виноват, за що погибаю?
 Ах мні нудно, сиротині, що родини не маю.
 Я листоньки пишу, післоньків не маю,
 Ким би передати, сам, бідний, не знаю.
 Прилетіте, прилетіте, білі лебедоньки,
 Понесіте од мене родині листоньки (...)

У вірші простежується стилізація під народну пісню, яка, очевидно, була взірцем для невідомого поета, котрий використовує зменшувально-пестливу лексику, риторичні звертання і запитання, вдається до традиційних образів на кшталт «білих лебедоньків». Приблизно в такому стилістичному ключі написав вірш «Бабусенція» І. Драч. У ньому сиротинство постає через побутові деталі, багатократне обігрування слів «дівчина», «бабуся», «хата», ледве вловиму сентиментальність, за якою — глибоке людське співчуття та симпатія:

Ой, оце чудне дівчатонько, оя,
 Щосуботоньки їде з містонька
 До бабоньки, до бабусеньки, ой.
 Лишає свої інфузорії-туфельки,
 Одягає куфайчатко порване, ойойосчки,
 У бабцюлі, у бабусеньки, ой,
 Взува старі чоботи-шкарбани,
 Бабчині чоботи-чоботищенки.
 Наносить води повну балію —
 Ще відро, ще відро, ще відеречко,
 Та в баняки, банячиша, ой,
 Та любисток зімліє в горнятах,
 Аж зімліє бабусина хата, ойойой,
 Хата, хатуся, хатинонька,
 Хатусенька, Хата Стріхівна, ой (...)
 А дівуля, дівчинина, дівувальниця
 До кожуха, кожущенка так і горнеться,
 А бабуса, бабуліня, бабусенція
 До дівчиська, дівчиниська так і тулиться —
 Сиротина ж, сиротуля, сиропташечка,
 Бабумамця, бабутатко, бабусонечко...

У творі може поєнуватися кілька мотивів, серед яких є основний — *лейтмотив* (нім. *Leitmotiv* — основний, провідний мотив). Наприклад, у повісті «Микола

Джеря» І. Нечуя-Левицького наявні такі мотиви: тяжке селянське життя в часи кріпацтва, кохання, патріархальний побут, пролетаризація селянства, жорстокий визиск на сахарнях. Основним мотивом є ствердження людської гідності, притаманної головному персонажу твору за всіх несприятливих обставин.

Мотиви літературних творів так само різноманітні, як багатогранне і множинне життя людини. Мотиви мандрують у часі і просторі, щоразу переосмислюються у будь-якій історичній епосі.

Фабула літературного твору

Поняття «фабула» першим використав Арістотель. У своїй «Поетиці» він трактував її як наслідування дії, «поєднання подій», виділяючи прості і складні фабули: «Простою я називаю таку безперервну і цілісну дію, впродовж якої переміна долі [героя] відбувається без перипетій, а складна фабула — така, у якій ця переміна відбувається з перипетіями».

Таке тлумачення фабули побутувало в літературознавстві тривалий час, а сам термін став традиційним, коли заходила мова про епічні або драматичні твори, у яких дія (подія) мала визначальне значення у розгортанні змісту. У сучасній науці про літературу фабулу розглядають як виклад подій у причиново-наслідковій і хронологічній послідовності.

Фабула (лат. *fabula* — байка) — ядро, схема сюжету, що визначає композиційну послідовність подій твору у часі і просторі.

У невеликих епічних чи ліро-епічних творах (новела, оповідання, байка) є, як правило, одна фабула, яка не відзначається складним сплетінням подій. У великих епічних творах може бути використано декілька фабул — для розгортання значної кількості подій. Наприклад, фабула оповідання «Пархімове снідання» Г. Квітки-Основ'яненка відображає «вередування» дружини Пархіма, його спробу наслідувати її «хитру» поведінку і зводиться до прислів'я: «Бачили очі, що купували, — те і їжте!». А фабулу його повісті «Конотопська відьма» можна означати так: в одному селі довго не було дощу, тож місцева влада в особі сотника Забрюхи,

ідучи за хибною намовою, спробувала виявити відьму, котра таке «поробила», але сотник опікся, вдавшись до абсурдних дій. У «Кайдашевій сім'ї» І. Нечуя-Левицького дві фабули: одруження Карпа та стосунки Мотрі й Кайдашихи, які закінчилися розподілом хати; одруження Лавріна і збиткування Кайдашихи над новою жертвою, що призвело до втечі Мелашки у Київ. Обидві фабули, завершившись, породжують третю: побутові сварки двох родин — Карпа і Лавріна.

Наявність фабули властива передусім тим творам, у яких головним рушієм оповіді є зображені події. У модерній та постмодерній літературі фабула втрачає своє значення, часом зовсім ігнорується або відсувається на другий план, зокрема у творах, де основним принципом зображення став «потік свідомості», монтаж епізодів, відтворення психологічних рефлексій.

Сюжет і способи його побудови

Фабула має чимало спільного із сюжетом. Обидва поняття передбачають зображення подій, але якщо у фабулі вони викладені детерміновано (послідовно, взаємозумовлено), то сюжет може подавати розгортання подій у будь-якому порядку, що залежить від творчої волі письменника.

Сюжет (франц. *sujet* — предмет, тема) — зображення подій в інтерпретації автора.

Він не ідентичний змісту твору, оскільки зміст охоплює всю сутність зображеного, а сюжет — лише один із чинників формування змісту.

Події твору складаються здебільшого з дій персонажів, серед яких не лише вчинки, а й прояви емоцій, думок, намірів, виражених у мові, жестах, міміці. У сюжеті є два основні типи дій: *зовнішні* (події, вчинки, перипетії — несподівані, різкі повороти в долі персонажів) і *внутрішні* (піднесення і спад емоцій персонажів, осмислення фактів, інтелектуальні прозріння, позбавлення ілюзій та ін.). Подієва (зовнішня) сторона сюжету характерна для літописів, поеми «Енеїда» І. Котляревського, роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного, повісті «Земля» Ольги Кобилянської,

пригодницького роману «Чорний ангел» О. Слісаренка, «хімерного» роману «Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і Чуужа молодиця» О. Ільченка, історичного роману «Черлене вино» Р. Іваничука, детективу «Ключ» В. Шкляра тощо, а внутрішня — для психологічних новел М. Коцюбинського і В. Стефаника, творів Вал. Шевчука, Гр. Тютюнника, Марії Матіос.

В основі сюжету, як правило, вимислені чи реальні життєві ситуації, події, факти. Сюжет може бути цілковито вигаданим, але правдоподібна розповідь (таке могло статися) переконливо ілюструє людське життя. Навіть в основі сюжетів фантастичних творів є певні життєві факти і події, змонтовані в незвичну, неймовірну комбінацію. Для будь-якого сюжету характерний художній домисел. Іноді письменника цікавить не те, як відбулася подія, а як вона могла відбутися. Існують і «мандрівні» сюжети, тобто запозичені, які в конкретній ситуації можуть служити для вираження індивідуальних авторських задумів. Наприклад, біблійний сюжет про Каїна та Авеля використовували Байрон («Каїн»), І. Франко («Смерть Каїна»), генетично він пов'язаний зі «Сказанням про Бориса і Гліба», «Землею» О. Кобилянської). Сюжет пісні «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» присутній у літературних творах: «Чарівниці» Л. Боровиковського, «Розмай» С. Руданського, «Ой не ходи, Грицю» М. Старицького, «Маруся Чурай» І. Бораковського, «Чураївна» В. Самійленка, «Маруся — малоросійська Сапфо» С. Шаховського, «У неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської, «Маруся Чурай» Ліни Костенко.

До основних елементів сюжету належать експозиція, зав'язка, розвиток дій, кульмінація, розв'язка.

Експозиція (лат. *expositio* — виклад, пояснення) — частина сюжету, в якій розкриваються місце, час, обставини і середовище дії, а також називаються персонажі наступних подій.

В оповіданні «Ялинка» М. Коцюбинського експозиція подана на початку твору: «Настав святий вечір. В Якимовій хаті кипіла робота. В печі тріщав вогонь та сичав борщ. Олена, мати Василькова, крутила голубці на вечерю. Василько сидів долі та м'яв мак до куті. Василькові було літ дванадцять. Він був найстарший у сім'ї. Василько м'яв мак і все поглядав то на двох

сестричок, що гралися з котом, то на батька, що сидів на полу, схиливши голову».

Експозиція не зводиться до звичайного інформування читача про персонажів твору чи про обставини, в яких відбувалися зображені події, а закладає стилістичну тональність оповіді, образно, через побутові і звичаєві деталі окреслює часопростір, визначає настрій, який супроводжуватиме подієву канву оповідання. Експозиції властива описовість, проте вона не позбавлена й натяків (алюзій) на характерність персонажів, забарвленість змальованих подій, загальний ритм оповіді (сумного, веселого, трагічного тощо).

Проте набагато більше художньої інформації про можливий розвиток подій у творі подає зав'язка.

Зав'язка — елемент сюжету, який охоплює виникнення конфлікту, перше безпосереднє зіткнення протидіючих сил, що зумовлює розвиток усіх подальших подій у творі.

В оповіданні «Солдатики!» В. Винниченка подано ґрунтовний опис ситуації, яка призвела до конфлікту селян з існуючою владою: «А сталося це якось зовсім несподівано. До вчорашнього дня жило собі село, як і перше: голодали, боліли, умирали; хіба що відзначалося тепер тим, що стали ходити якісь чутки між селянами, ніби скрізь встають мужики на панів і одбирають собі їхню землю. Але тільки й того; говорити — говорили, а щоб самим зробити, — чогось не робили, а як ходили до пана Партнера в економію на роботу за 10 коп. в день, так і тепер поневірялись... Аж ось одного дня з'явилися у селі мало не коло кожної хати якісь бумажки, невідомо ким підкинені. Стали селяни читати їх, і хоча добре не розібрали усього, але зрозуміли, що то про них там написано, про той голод, яким вони моряться тепер, про панів, що обдирають мужиків, про царя, що гуляє та п'є за мужицькі гроші, про попів, що задурюють голови. Село мов прокинулося».

Зав'язка в літературному творі потребує певних пояснень, аналізу зображеної ситуації, щоб переконливо довести невинуватість, закономірність конфлікту. Письменник пояснює це не тільки за допомогою наведених фактів, які мають перспективу свого подальшого розвитку, а й вдаючись до яскравих образів, змальовання вчинків персонажа, що тягнуть за собою певні на-

слідки. Найефективнішою буває зав'язка тоді, коли в ній закладена *інтрига* (лат. *intricare* — заплутувати, збивати з пантелику), тобто спосіб організації подій у творі за допомогою складних, напружених перипетій, часто прихованих намірів, гострого протистояння інтересів. Наявність інтриги притаманна здебільшого гостросюжетним пригодницьким, авантюрним творам (наприклад, детективу), і її мета — викликати зацікавленість читача до розвитку подій, «втягнути» його в емоційне стеження за розгортанням сюжету, змусити переживати напругу викладених перипетій.

Зав'язка у творі стає відправним пунктом для розвитку дії.

Розвиток дії — елемент сюжету, що полягає в зображенні подій, стосунків персонажів, їхніх вчинків, зіткнень, симпатій та антипатій, перипетій, виявлення життєвих протиріч.

У ремарці до п'єси «Алмазне жорно» І. Кочерга зазначив: «Діється в Житомирі 1768—1769 рр.». Головна сюжетна лінія твору не складна, але водночас напружена, драматична. Житомирський суддя Дубровський підписує смертний вирок одному з повстанців — Василю Хмарному, але до судді пробивається дівчина Стеся, яка благає пощадити її коханого. Свідками цієї сцени стають граф Ружинський та княгиня Вількомірська. Княгиня заявляє, що під час нападу на її замок під орудою Хмарного гайдамаки забрали її родовий скарб — незвичайний алмаз («за великість та через плескувату форму його прозвано “алмазне жорно”»). Приводять Хмарного, і княгиня ладна викупити його та врятувати від смерті, якщо той поверне їй алмаз. Та Василь не знає, де та коштовність, до того ж з гордістю мовить про свою непідкупність. Зате Стеся, зрозумівши, що це єдиний шанс порятувати свого коханого, кидається шукати алмаз по всій окрузі. А той алмаз, виявляється, підібрав у багні один із мандрівних музикантів і за камінь продав його корчмареві. У корчмаря алмаз хочуть силою відібрати два шляхтичі, але коштовність, зрештою, потрапляє до сліпої дівчини Лії, яку з милосердя забирає у свою оселю старий Цвікловіц, чию родину знищили гайдамаки. Саме на Цвікловіца виходить у своїх тривалих пошуках Стеся і благає віддати їй алмаз задля порятунку Василя. Після роздумів той віддає

камінь, але Стесі не вдається показати її ні судді, ні Вількомірській, бо за наказом Ружинського на дівчину нападають і відбирають алмаз. В останню мить, коли Хмарного було вже відправлено на страту, суддя Дубровський дізнався про наругу над Стесею і спішно вирушив до Кодні, де зумів замінити смертний вирок Василю на каторжні роботи. Збожеволіла Стеся блукає вулицями Житомира і питає в людей дорогу на Кодню, а тим часом Василь тікає з-під варті і шукає свою наречену.

Розвиток подій в епічному або драматичному творі становить найбільшу частину оповіді, яка подається за певним ритмом: підвищення напруги, помірність сюжетної лінії, зниження напруги. Якщо детально проаналізувати кожен сюжетний хід автора, виокремити кожну перипетію або подієву деталь, як це робили свого часу літературознавці-формалісти, то може скластися враження, що сюжет вибудований за наперед задуманою схемою, проте талановитим письменникам вдається надати розвитку подій цілісності, де кожна подоробиця — органічна, вмотивована, представлена в живо-му зв'язку із творчим задумом.

У розвитку подій, зазвичай, настає період найбільшого загострення окресленого на початку твору конфлікту, яке супроводжується психологічною напругою, відчуттям межової ситуації, що потребує певного вирішення проблеми. Інакше кажучи, плин зображених подій досягає свого апогею, який прийнято визначати як кульмінацію.

Кульмінація (лат. *culmen* — вершина) — елемент сюжету, що полягає у вирішальному, найгострішому зіткненні сил, які ведуть боротьбу; момент найбільшого напруження у розвитку змальованих у творі подій.

Кульмінаційний момент у новелі «Я (Романтика)» М. Хвильового виникає тоді, коли до революційного трибуналу, очолюваного молодим комісаром, приводять разом з іншими безвинними жінками його матір:

«Я рішуче повертаюсь і бачу — прямо переді мною стоїть моя мати, моя печальна мати, з очима Марії.

Я в тривозі метнувся вбік: що це — галюцинація? Скрикнув:

— Ти?

І чую з натовпу жінок зажурне:

— Сину! Мій м'ятежний сину!

Я почуваю, що от-от упаду. Мені дурно, я схопився рукою за крісло й похилився.

Але в той же момен регіт грохотом покотився, бухнувся об стелю й пропав. То доктор Тагабат:

— “Мамо”?! Ах ти, чортова кукло!

Я вмить опам’ятався й схопився рукою за маузер.

— Чорт! — і кинувся на доктора.

Але той холодно подивився на мене й сказав:

— Ну, ну, тихше, зраднику комуни! Зумій розправитись і з “мамою” (він підкреслив “з мамою”), як умів розправлятися з іншими.

І мовчки одійшов.

...Я остовпів. Блідий, майже мертвий, стояв я перед мовчазним натовпом черниць із розгубленими очима, як зацькований вовк (це я бачив у гігантське трюмо, що висіло навпроти).

Так! — схопили нарешті й за другий кінець моєї душі! Вже не піду я на край города злочинно ховати себе. І тепер я маю одно тільки право:

— *нікому, ніколи й нічого не говорити, як розкололо-ся моє власне “я”.*

Мислі різали мій мозок. Що я мушу робити? Невже я, солдат революції, схиблю в цей відповідальний момент? Невже я покину чати і ганебно зраджу комуну?

...Я здавив щелепи, похмуро подивився на матір і сказав різко:

— Всіх у підвал. Я зараз буду тут.

Але не встиг я цього промовити, як знову кабінет задривав од реготу...

Я махнув рукою в той бік, де стояла моя мати, і мовчки вийшов з кабінету. Я за собою нічого не почув.

...Від маетки і пішов, мов п’яний, в нікуди по сутінках передгрозового душного вечора... Я йшов у нікуди».

Кульмінація постає, немов знамените гамлетівське «бути чи не бути?», тому їй властива психологічна напруга, боротьба протилежностей. У новелі М. Хвильового кульмінація відображає складний внутрішній конфлікт «солдата революції», людське Я якого роздвоюється. Осягнення цієї роздвоєності постає у відкритій формі поведінки персонажа, який метається, рефлексує, сумнівається, розгублюється, бо не знає, як себе повести в конкретній ситуації, в якій зіткнулися людські почуття до рідної матері та фанатичний обов’язок перед революцією, яка змушує вбивати.

Кульмінація зумовлена всім попереднім розвитком зображених подій. Момент найбільшого напруження в літературному творі може зводитися до загострення перипетій, пов'язаних з основною темою твору або до психологічного самовияву персонажа, спровокованого зіткненням інтересів чи неможливістю виконати складне завдання, передбачене сюжетом.

Перебіг кульмінації швидкоплинний, динамічний, повний подієвої і внутрішньої зумовленої драматургії; це найяскравіші сторінки літературного твору. Зумовлена кульмінацією напруга в сюжеті, як правило, має своє завершення, а гострий конфлікт, межова ситуація певним чином розв'язується.

Розв'язка — елемент сюжету, що охоплює зображення наслідків, до яких привело розв'язання покладених в основу твору конфліктів.

У повісті «Страчене життя» А. Тесленка змальовано образ молодшої вчительки Оленки, яка не змогла реалізувати свій педагогічний талант в обставинах самодержавної дійсності, бо мала чисту і горду вдачу, почуття людської гідності, яке не дозволяло їй підкорятися і пристосовуватися. Логіка розвитку подій підводить до кульмінаційного моменту, позначеного глибоким розчаруванням Оленки не тільки в соціальній справедливості, а й моральній чистоті духовних осіб, що опікувалися тодішніми школами, у найближчому другові, який зрадив її морально. Така духовна криза головної героїні твору призвела до трагічної розв'язки: «Знайшли Оленку під вербами у воді, — по платку, що лежав біля берега. Сяяло сонечко, пташки щебетали, а гарнесенька дівчина була байдужа до всього, до всього. Карі оченята її вже не світилися питанням, молодесеньке серденько не бажало кохання. Спокійна, спокійна була. Як самовбивцю поховали її саму собі в глухому кінці кладовища, на голій місцині, далеко-далеко од беріз, під якими вона спочивати так бажала. Через тиждень після смерті прийшла відповідь з другої спархії. Кличуть Оленку на місце [роботи]».

Розв'язка призводить до спаду в розвитку подій. Завершуються сюжетні колізії, вичерпується психологічна напруга (настає розрядка), персонажі остаточно вирішують свої життєві проблеми, а письменник ставить крапку у своєму творі. Проте бувають твори, в

яких розв'язка залишена відкритою, і в читача складається враження про недовомленість, яка з авторського погляду є своєрідним літературним прийомом, особливо в тому разі, коли змальовані конфлікти не вичерпуються, як це часом і буває в людському житті. Наприклад, один із варіантів розв'язки у «Кайдашевій сім'ї» І. Нечуя-Левицького полягає в тому, що груша, яка росла на межі двох городів і була предметом постійних сварок між сім'ями Карпа і Лавріна, «як родила, так і далі родить». Така розв'язка вказує на те, що конфлікти між родинами і далі триватимуть, у чому винна не так груша, як характери літературних героїв, сформовані у соціальній атмосфері провінціалізму.

Крім основних, традиційних елементів, сюжет може містити *передісторію* — зображення подій чи минулого в біографії персонажів (наприклад, історія села Пісок, нещасливе одруження Мотрі в романі Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»), *епілог* — розповідь про те, як склалася подальша доля літературних героїв після розв'язки («Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка), *пролог* — винесення на початок твору якоїсь події, що проливає світло на подальший сюжет («Правда і кривда» М. Стельмаха).

Залежно від творчого задуму письменник по-різному будує сюжет твору. Ще Арістотель вирізняв два типи сюжетів:

— «епізодичні фабули», які складаються з розрізних подій, що перебувають у часових зв'язках (король помер, і королева померла);

— фабули, засновані на цілісній дії, які викладаються в причинно-наслідковому зв'язку (король помер, і королева померла від горя).

Відповідно до цього розрізняють сюжети хронікальні і концентричні. *Хронікальний сюжет* має самостійний, завершений характер у розвитку певних подій, які не пов'язані між собою причинно-наслідковими чинниками, а співіснують лише в часі, як, наприклад, у романах «Вершники» Ю. Яновського та «Чорний ворон» В. Шкляра, де зображені події становлять окремі сюжетні лінії, що розгортаються в чітко окресленому історичному часі. *Концентричний сюжет* — це сюжет однієї дії, коли на перший план виходить якась одна життєва ситуація, твір вибудований на одній подієвій

лінії. Тому концентричні сюжети властиві переважно малим епічним формам — оповіданням, новелам (наприклад, «Камінний хрест» В. Стефаніка, «Змовини» Г. Косинки, «Зав'язь» Гр. Тютюнника, «Сон із дзьоба стрижа» В. Даниленка). У великих творах із наявністю хронікального й концентричного начал може бути кілька сюжетних ліній (подієвих вузлів): «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького, «Диво» П. Загребельного та ін.

Способи побудови сюжету бувають різні:

а) хронологічне переставлення подій (розділ «Польова царівна» у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного; перенесення розв'язки на початок новели «Новина» В. Стефаніка; часові зміщення у «Слові про Ігорів похід»). Мотивується це найчастіше намаганням письменника заінтригувати читача або глибше розкрити певні події, наголосити якусь думку (наприклад, епізод, коли герой помирає, сусідить з епізодом народження дитини — думка про нероздільність життя і смерті);

б) прийом замовчування. Іноді письменник якийсь час тримає читача у невіданні про суть зображених подій і відкриває її лише у фіналі твору (так побудовані детективи, пригодницькі твори);

в) насиченість перипетіями. Для створення сюжетної напруги автори можуть вдаватися до використання несподіваних поворотів, випадковостей, загострень, нагнітань тощо (історичні романи В. Малика «Посол урушайтана», «Фірман султана», «Шовковий шнурок»);

г) інтригуючі паузи. За наявності кількох сюжетних ліній у кульмінаційний момент розповіді автор зупиняється і переключається на іншу лінію, повертаючись звідти до попередньої («Диво» П. Загребельного);

г) монтаж епізодів, між якими існують емоційно-смислові зв'язки. Такі зв'язки допомагають розкрити образ, висловити думку («Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Вершники» Ю. Яновського, «Тронка» О. Гончара).

Сюжет у художньому творі історично, соціально та індивідуально зумовлений. Письменницька фантазія, komponуючи матеріал у творі, сягає минулого, сучасності і майбутнього. Однак завжди це буде розмова про сучасне.

Основою сюжету є зображений у творі *конфлікт* — життєві суперечності, зіткнення різних позицій та інтересів. Залежно від сфери виникнення конфлікти бувають:

- соціальні (повість «Борислав сміється» І. Франка, п'єса «97» М. Куліша);
- побутові (повість «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького);
- психологічні (новела «Я (Романтика)» М. Хвильового).

Конфлікт окреслюється у зав'язці і реалізується в подальших компонентах сюжету. Не завжди конфлікт вичерпується (вирішується) у творі, найчастіше події відбуваються на тлі загального конфліктного протистояння, як у повісті «Земля» Ольги Кобилянської або у віршованому романі «Маруся Чурай» Ліни Костенко. Виявлення конфлікту, його розвиток диктує письменнику логіка життя, людських характерів. Відступ від цього мотивується позицією автора: розв'язання конфлікту у п'єсі «Наталка Полтавка» І. Котляревського, повісті «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького подано як бажаний результат.

Сюжет у літературному творі — його найпомітніша змістова ознака. Проте є твори безсюжетні, зокрема ліричні вірші, прозові мініатюри, романи «потoku свідомості», медитації і щоденники, художня конструкція яких тримається не на дії, а композиції.

Композиція літературного твору

Кожен літературний твір певним чином побудований, скомпонований з окремих складових, має свою репрезентативну форму. Автор з огляду на творчий задум і специфіку жанру обирає такі принципи побудови твору, щоб подати зміст виразно і яскраво. Компонування літературного матеріалу може відбуватися за заздалегідь розробленим планом, а може бути і результатом творчої імпровізації, коли елементи з'являються у тому вигляді, який підказує уява і фантазія письменника. Від цього залежить композиція твору.

Композиція (лат. *compositio* — складати, поєднувати, оформляти) — побудова літературного твору, розміщення і співвідношення його компонентів.

Вона охоплює сюжет і позасюжетні елементи: авторські відступи (ліричні, історичні, філософські та ін.) та описи (портрети, пейзажі, інтер'єри).

Відступи прямо не пов'язані із сюжетом, а їх наявність у творі зумовлена творчим задумом письменника увиразнити певний мотив, створити смисловий чи художній контекст образу (персонажа), наголосити ідейне спрямування твору. Наприклад, у «Слові про Ігорів похід» є історичні відступи, у яких автор пригадує «віки Трояна» і часи міжусобиць при Олегові, котрий першим почав «кувати крамолу на Русі». Ці фрагменти, які перебувають поза сюжетом, відсилають до роздумів про причини князівських міжусобиць наприкінці XII ст., що послаблювали позиції держави. А ліричний відступ («плач» Ярославни) надає творові емоційного звучання, звеличує силу людських почуттів і водночас підсилює трагедійність твору.

Портрет у літературному творі — засіб творення персонажа, а його функція полягає у типізації чи індивідуалізації образу. Портрет може мати зображальний характер, мета якого — змалювати зовнішність людини: «Висока, прямесенька, як стрілочка, чорнявенька, очиці як тернові ягідки, бровоньки на шнурочку, личком червона, як панська рожка, що у саду цвіте, носочок так собі прямесенький з горбочком, а губоньки як цвіточки розцвітають, я меж ними зубоньки неначе жарнівки, як одна, на ниточці нанизані». Цей портрет української дівчини з повісті «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка відображає типові риси дівочої вроди, але не позначений індивідуальними особливостями.

Здебільшого портрет у літературному творі виконує виражальну функцію, яка полягає не тільки у прагненні письменника індивідуалізувати персонаж, а й через зовнішні деталі відобразити його психічний стан, розкрити риси характеру, як це робить, наприклад, Ольга Кобилянська в новелі «Природа»: «Хоч русинка від голови до ніг, було в неї рудаве волосся, що в русинів рідкість, та в чертах бачилась порода, а майже меланхолійний сум, що вибитий на всім, що нагадує отсей нещасний народ, був і в неї основою характеру. Її очі, великі, трохи нерухомі й вогкі, були сумні й тоді, коли уста усміхалися. За сі очі звали її “руською мадонною”».

До позасюжетних елементів композиції належать також пейзаж та інтер'єр. *Пейзаж* (франц. *paylage*, від *paus* — країна, місцевість) — опис природи, який у

художньому творі може відігравати роль декоративного обрамлення події, підготовки до її сприймання, психологічного підтексту у змалюванні персонажа чи зображенні дії, колізії, перипетії. Найпоширеніші в літературі пейзажі статичного типу, наприклад: «По обидва береги Раставиці через усю Вербівку стеляться сукупні городи та левади, неогороджені тинами. Один город одділяється од другого тільки рядком верб або межами. Понад самим берегом в'ється в траві стежка через усе село. Підеш тією стежкою, глянеш кругом себе, і скрізь бачиш зелене-зелене море верб, садків, конопель, соняшників, кукурудзи та густої осоки» (повість «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького).

Динамічний пейзаж здебільшого виражає психічний стан персонажа. Наприклад, Є. Плужник у вірші без назви змальовує грозу: «Надходить дощ. Шумлять бліді берези... / Рвуть блискавиці сірих хмар рядно... / Тікає день. Скриплять вози на греблі... / Під чередою стогне оболонь... / І вже туман пливе, бреде над полем, / Щоб за хвилину сонцем розцвісти». Постає динамічна картина, сповнена звуками та барвами, які змінюються від мажорних і похмурих до спокійних і світлих. Увесь цей перебіг грози потрібен був поетові, щоб висловити свій мінливий настрій, емоційний діапазон якого виник тоді, коли «з надією та болем» читалися «старі листи» коханої. Весняний пейзаж у повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського розкриває духовний світ Івана і Марічки, їхні природні стосунки — поетичні і високі, як і самі гори, серед яких вони жили: «Розсипалось сонце пилом квіток, легким ходом ідуть по царинках [обгороджених сінокосах] нявки [русалки], а під ногами у них зеленіє перша трава. Зеленим духом дихнули смереки, зеленим сміхом засміялися трави, на всьому світі тільки дві барви: в зеленій — земля, в блакитній — небо».

Інтер'єр (франц. *interieur* — внутрішній) — словесний малюнок, який зображує внутрішню частину якого-небудь приміщення. Призначення такого опису — відтворити обставини подій, надати розповіді побутової достовірності, створити культурний контекст діяльності персонажа. І. Нечуй-Левицький так зображує вбогий інтер'єр оселі Балашів, куди Кайдашиха приїхала на оглядини: «Хата була дуже низька. Маленькі віконця

були ніби сліпі. Через старі шибки, вкриті зеленими та червоними плямами, не видно було навіть неба. Стара лежанка з каміння неначе присіла й роз'їхалась. Каміння повипиналося з неї, неначе сухі ребра в худючої шкапи. На полу в кутку стояла стара невеличка скриня. Стеля ввігнулась, а серед хати стояв тонкий побілений стовп: він підпирав сволок». У цьому разі інтер'єр не є звичайним описом, а образним малюнком, деталі якого свідчать про вбогість і безпросвітність побуту Балашів.

У композиції літературного твору всі компоненти пов'язані між собою, обов'язково виконують певну художню функцію, тому в добре скомпонованому творі немає зайвих деталей. «У справжньому творі — вірші, драмі, картині, пісні, симфонії, — писав Л. Толстой, — не можна виїняти жодного віршового рядка, жодного такту, жодної сцени, жодної фігури зі свого місця і поставити на інше, не порушивши значення всього твору, точнісінько так, як не можна не порушити життя органічної істоти, коли виїняти один орган зі свого місця і вставити в інше».

Композиція залежить від теми, художнього задуму письменника, родово-жанрових особливостей твору.

У ліричному творі немає сюжету, а думки, настрої, враження автор передає за допомогою експресивно-емоційних образів, об'єднуючи їх відповідно до свого задуму в певну систему поетичних образів. Наприклад, у поезії «Давня весна» Леся Українка змальовує картини весни («була весна, весела, щедра, мила», «все ожило, усе загомоніло», «зелений шум», «співало все»), які контрастують з настроєм ліричної героїні («А я лежала хвора й самотна»). Далі розгортається роздум: «Мене забула радісна весна». За цим — несподівана радість: «У вікно до мене заглянули від яблуні гілки», вітер «весняну волю заспівав». А в підсумку сумовитий висновок проплинність життя, неповторність того, що минуло, безповоротність молодості, здоров'я: «Весни такої не було й не буде, як та була, що за вікном цвіла». Образи у вірші перебувають у взаємозв'язку, один пояснює, доповнює інший, у цій пов'язаності є свій рух, своя динаміка, яка цементується думкою, пафосом.

Драматичний твір будується з актів, сцен, картин, дій. Існує два типи драм, котрі мають відмінні настанови щодо komponування літературного матеріалу:

а) аристотелівська драма, якій властива фабульна побудова з відповідними компонентами — зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою (античні трагедії Евріпіда і Софокла, класицистична драма у творчості П. Корнеля, Ф. Шіллера, українські драми І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Карпенка-Карого);

б) неаристотелівська («відкрита») драма, яка характеризується складною композицією, основаною на монтажі епізодів, зміщенні часово-просторових параметрів, відображенні внутрішнього життя персонажів, проникненні у текст ліричних та епічних елементів (твори Б. Брехта, Лесі Українки, Е. Йонеско, М. Куліша, І. Кочерги, І. Драча). Важливим компонентом драми є *ремарки* (франц. *remarque* — примітка) — авторські пояснення, які стосуються обставин і часу дії, зовнішнього вигляду персонажів, інтер'єру (декорацій). Текст драми членується на *репліки*, які можуть бути подані у формі висловлювань, діалогів, полілогів, монологів.

В епічних творах komponування літературного матеріалу залежить від жанру і творчого задуму письменника. У малих жанрових формах (новела, оповідання, нарис) композиція проста, бо вміщує один чи декілька епізодів, поданих лаконічно, часом за відсутності окремих елементів сюжету (оповідання «Кумедія з Костем» В. Винниченка, новела «Новина» В. Стефаника). У повістях композиція ускладнюється завдяки більшій кількості зображених епізодів, введенню в оповідь системи персонажів, розгортанню діалогів та описів (повісті «У неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської, «Облога» і «Климко» Гр. Тютюнника). Композиційно багатоплановими є великі епічні твори («Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, «Місто» В. Підмогильного, «Волинь» У. Самчука).

У композиції літературного твору в нерозривній єдності постають зміст і форма, забезпечуючи цілісність і спосіб існування словесного творіння. Кожен елемент його побудови співвідноситься з іншими і відповідає родово-жанровим особливостям твору.

Хронотоп

У мистецтві дійсність постає в просторово-часових координатах. Живопис і скульптура відтворюють її в статиці, висувачи на перший план просторові обриси і пропорції. Художня література відтворює життя в часі, зображуючи події, предмети, явища одне за одним. Письменнику підвладно «зупинити мить», відтворювати миттєві події в уповільненому темпі або «стиснути» кілька подій, що відбувалися впродовж тривалого часу, в коротку розповідь («уповільнене» зображення обіду в оповіданні Гр. Тютюнника «У Кравчини обідають»; спресованість часу в перших фразах його оповідання «Бовкун»: «Сімдесят років прожив Свирид Хорошун і ні разу в житті не стояв на базарі в ряду, щоб уторгувать свіжу копійку. Купувати доводилось; у неп — коня, у війну — сіль, сірники та саморобне мило, по війні пуд жита якось купив грядку засіяти»).

Протяжність часу фіксується послідовними реаліями:

То дощ, то сніг, то знову дощ,
І листя лопотіло,
Побуровіла нехворощ,
Вода на зиму сіла (М. Вінграновський).

В освоєнні просторових параметрів дійсності література поступається іншим видам мистецтва, оскільки письменник змушений відтворити те, що вмить відкрилося зору, повільно, послідовно (пейзаж, портрет). Зате література переважає інші види мистецтва здатністю швидко в уяві переноситися з одного місця в інше, переходити від однієї картини до іншої:

Страшний калейдоскоп: в цю мить десь хтось загинув.
В цю мить. В цю саму мить. У кожну із хвилин.
Розбився корабель. Горять Галапагоси,
І сходить над Дніпром гірка зоря-полин.
Десть вибух. Десть вулкан. Руйновище. Заглада...

(Ліна Костенко);

Он де балочка весела,
В ній хороші красні села...
Коло сел стоять тополі...
Хвилюють лани золотії...
Бори величезні, густії...
Он ярочки зелененькі...

Річка плине, берег рвучи,
Далі, далі попід кручі... (Леся Українка).

Часово-просторові переміщення в художній структурі твору є звичним явищем для літературної творчості, тому в літературознавчій науці виник термін на його позначення — **хронотоп**.

Хронотоп (грец. *chronos* — час, *topos* — місце) — художня одиниця, що позначає часово-просторове зображення дійсності у творі.

Час у художньому творі вимірюється зображеними подіями у їхньому розвитку. Він може бути *фабульним* (хронологічно послідовним), як у новелі «Кіт у чоботях» М. Хвильового, або *сюжетним* (розповідним, наративним), як у «Тінях забутих предків» М. Коцюбинського.

Структура художнього часу у творі залежить від його наповненості як важливими, так і другорядними подіями. Наприклад, у новелі «Новина» В. Стефаника час не структурований, не має початку і кінця, чим автор увиразнює безчасся, зважаючи на зображені трагічні події. Єдині означники часу тут — день і вечір: удень Гриць Летучий тікав з дому, аби не бачити голодних і нещасних дітей, а одного вечора прийшов до хати, щоб повести їх до річки топити (часова ознака вечора — місячне світло).

У літописній прозі час має чітку хронологічну структуру, заповнену різноманітними подіями. Про них оповідається як про минулий час, у якому кожна подія з інформації перетворюється на певний знак історичного буття, на художній образ часу, що уже збувся. Завдяки цьому моделюється образ історичної плинності часу.

Художній простір у творі може збігатися із місцем розгортання подій (географічні параметри, село, місто, пейзаж, інтер'єр), як наприклад, у повісті «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка (місце дії — Конотоп) чи п'єсі «Бояриня» Лесі Українки (місце дії — московські палати) або поставати в умовно-експресивній формі спогадів, снів, дивних видів, за допомогою яких відкриваються й інші простори, розмикаючи локальне середовище. У творі «Мої лілеї» Ольга Кобилянська, втомлена містом із «брутальною, буденною, цікавою юрбою», прагне пустелі, яка зримо постає в

уяві в таких рядках: «Пустині дайте мені! Далекої, широкої пустині з пекучим сонцем... без гуку і життя — нехай я плачу... Зарюю обличчя в запеклу землю й буду її освіжувати своїми сльозами, доки стануть і затоплять жаль мій смертельний і мене». Тут пустеля — не реальний, а, скоріше за все, психологічний простір, який протиставляється людській марноті.

В античні часи, а також у добу європейського класицизму панував принцип єдності дії, місця і часу, що передбачало наявність у формуванні змісту твору хронотопу, оживленого певною дією, що мислилась у часо-во-просторових координатах зображуваного.

Сучасне літературознавство оперує поняттям «хронотоп» у вимірах будь-якої композиційної моделі, запропонованої письменником. У романі Ю. Андруховича «Московіада» зображено останній час радянської імперії, відчутий і художньо виражений у московських реаліях — самому центрі продукування імперської ідеології. А в іншому його романі — «Рекреації» — постає час Воскреслого Духа (національне відродження) у нібито уявному місті Чортополі, який має очевидні прикмети буковинської столиці. Характерно, що час і простір у творі зображено як веселий карнавал, у якому відбуваються дивовижні зміщення і переміщення, як просторовий калейдоскоп, де час набуває містичного значення.

Специфіка хронотопу залежить від роду, жанру, творчих намірів письменника і визначає його стильову манеру.

Зміст і форма літературного твору — нерозривна єдність, цілісність, своєрідний художній світ. Складається він із багатьох елементів, що несуть у собі смислову і формальну обов'язковість. Їх значення полягає у спроможності не лише донести певну інформацію, а й розбудити читацьку уяву, піти слідом за задумом автора і відкрити для себе нову (художню) реальність.

3.2. Літературні роди і жанри

Художнє мовлення, яке реалізується у літературних творах, є неоднорідним за структурою і виражальною специфікою, тому й виникла потреба його родового ви-

значення, класифікації. Вперше такий поділ здійснив Арістотель, чиї положення були розвинуті в трактатах Н. Буало, Г.-Е. Лессінга, переглянуті в «Лекціях з естетики» Г.-В.-Ф. Гегеля, витлумачені у руслі трансформаційних змін у мистецтві слова сучасним літературознавством. У межах кожного літературного роду виявилися самостійні і самодостатні художні одиниці, які хоч і мали спільну родову ознаку, проте за змістом і формою становили окреме явище — вид, який свою назву «жанр» одержав лише у XIX ст. Нині літературознавці ведуть мову про морфологію літератури, маючи на увазі родово-жанрову будову літератури, групування її елементів за певними ознаками і функціями.

Сутність і генеза літературних родів

З часів Арістотеля погляди на естетичну природу і формально-змістові ознаки літературного роду змінилися і набули іншого визначення.

Рід (літературний) — літературознавча категорія, яка визначає тип мовленнєвої організації твору, а також виражає спрямованість мовлення на об'єкт, суб'єкт чи сам акт художнього висловлювання.

Словесне мистецтво (усне й писемне) поділяють на три роди: епос, лірику, драму. Однак критерії цього поділу не завжди були однаковими. Сократ, Платон та Арістотель за основу брали *mimesis* — наслідування. В античні часи запропонували формулювання, на яке літературознавча наука орієнтувалася впродовж століть: «Можна наслідувати одне й те саме одними й тими самими засобами, але так, що або а) автор то веде розповідь як сторонній, то стає в ній чимось іншим, як це робить Гомер; або б) постійно залишається самим собою і не змінюється, або в) виводить усіх наслідуваних як осіб дійових і діяльних».

У XIX ст. розпочався перегляд міметичного принципу поділу мистецтва на роди. Новий підхід у цій справі запропонував Г.-В.-Ф. Гегель, який характеризував епос, лірику і драму з позицій «об'єкт — суб'єктних» відносин. На його думку, епічне зображення постає у формі розгорнутої події, зовнішньої (об'єктивної) реальності, а оповідач (як суб'єкт) є віддаленим від неї;

зміст лірики — «усе суб'єктивне, внутрішній світ, душа, яка розмірковує і почуває, яка не переходить до дій, а затримується в собі як внутрішнє життя і тому як єдина форма й кінцева мета може брати на себе словесне самовираження суб'єкта»; драматичний спосіб зображення «поєднує два перших у нову цілість, де перед нами постає як об'єктивне розгортання, так і його джере-рела в глибинах індивіда».

У ХХ ст. при поділі літературних творів на роди застосовували психологічні критерії: спогад — епос, уявлення — лірика, напруга — драма (Е. Штайгер); лінгвістичні: перша, друга, третя граматичні особи, а також категорії часу — минуле, теперішнє, майбутнє (Й. Кляйнер).

Природа епосу, лірики і драми може бути пояснена і за допомогою теорії мовлення, запропонованої німецьким психологом і лінгвістом К. Бюлером. За його твердженням, висловлювання (мовленнєві акти) мають три аспекти: повідомлення про об'єкт (репрезентація), що відповідає епосу; експресія (вираження емоцій мовця) — лірика; апеляція (звернення мовця до когось, що і робить висловлювання дією) — драма.

Практика останнього століття дала достатньо підстав для перегляду традиційного поділу літератури на роди. О. Білецький назвав літературні роди «абстракцією», «фікцією», Б. Кроче вважав, що такий поділ зайвий; деякі вчені (Ю. Борєв, М. Коган, В. Дніпров) пропонували доповнити родову тріаду новими родами, які вони знаходили в новітній літературі. Така ситуація закономірна, оскільки література — сфера, що перебуває в постійному русі, самооновленні, а це впливає і на зміст теоретичних узагальнень, котрі з часом також змінюються.

Гене́за родових форм літератури здавна цікавила дослідників. Дати відповідь на питання про походження родів словесної творчості означало збагнути художню і соціально-культурну природу цього мистецтва.

Достатньо обґрунтовану теорію походження літературних родів запропонував О. Веселовський в «Історичній поетиці» (1899), яку підтримав і розвинув у першому томі «Історії української літератури» (1923) М. Гру-

шевський. Ця теорія ґрунтується на визнанні того, що первісне мистецтво мало синкретичний характер, а словесна творчість у ньому функціонувала як елемент художньо-образного самовираження. Художня свідомість давньої пори була сповнена анімістичними, тотемістичними, міфологічними уявленнями, вірою в магію і дієвість слова. Найпоширеніша форма синкретичної творчості — обрядове дійство, у якому поєднувалися слово, міміка, спів, малюнок, музика, рольова гра. Для формування словесного мистецтва велике значення мало освоєння людиною ритму: «провідна роль випадала на долю ритму, який послідовно нормував мелодію і поетичний текст» (О. Веселовський). За твердженням М. Грушевського, «людський колективний крик (неартикульований хоровий спів у примітивній формі), ритмічний рух (танець) і ритмічний гук, викликаний різними ударами, почавши від ударів голих рук і різних інструментів (примітивна форма оркестра), — се той ґрунт, на котрім виростають, очевидно, найстарші форми словесного мистецтва».

Важливе місце в обряді відводилося *обрядовому хороводу* — колективному танцю, що супроводжувався співом його учасників. У хороводі люди оволодівали ритмічною мовою, виробляли основи для драматургії і віршової творчості.

В обрядовій пісні, що виникла у хоровому співі, виокремилася її початкова частина, яку виконував один співак — керівник хору (корифей). Драма (драматургія), поєднавши пантоміму і ритмізовану мову дійових осіб, виникла завдяки розігруванню якоїсь дії в особах. Сам обряд постав як скомпоновані в певній послідовності дії, прообраз драматичного мистецтва.

Віршовий епос виник у військовому хоровому обряді і поступово розвинувся в урочисту героїчну сольну пісню-розповідь (героїчний епос). Міфологічні легенди і військові сказання започаткували прозовий епос.

Із хорової обрядової пісні виникла і лірика. Якщо спів корифея чи хору, виражаючи певні переживання, набував особливого словесно-емоційного й інтонаційно-ритмічного забарвлення, такий твір отримував ліричний (грец. *lira* — струнний музичний інструмент, у супроводі якого виконували пісні й вірші) характер.

Так поступово із синкретично-обрядового мистецтва виникли три роди словесної творчості: епос, лірика, драма.

Епос (грец. *epos* — слово, оповідання) — один із основних родів літератури, для якого характерні масштабність художнього відтворення і тлумачення дійсності, сюжетність, розповідність, наявність характерів-персонажів, у вчинках яких розкривається динаміка зображуваного.

Епічні твори поєднують віршову і прозову оповідь. Ранній епос був віршовим, здебільшого відображав подвиги, незвичайні мандри легендарних героїв, змальовував екзотику дальніх земель. Кожен народ має свій епос: греки — «Іліаду» та «Одіссею» Гомера, німці — «Пісню про Нібелунгів», фінни — «Калевалу», естонці — «Калевіпоег», грузини — «Витязя в тигровій шкурі», українці — билини, думи. З розвитком художньої творчості у фольклорі виник прозовий епос (казка, легенда, переказ, притча), у літературі — роман, повість, оповідання, новела тощо.

Лірика (грец. *lyrikos* — ліричний) — рід художньої літератури, який виражає внутрішнє життя людини (переживання, враження, різноманітні рефлексії, роздуми), не має сюжетності та розповідності.

Ліричне Я є безпосереднім вираженням особистості автора, його художньої свідомості. Багато в чому лірика співмірна з поняттями «поезія», «віршова творчість», оскільки в процесі історичного розвитку словесної творчості вона знайшла адекватні для вираження форми у ритмізованих, образній мові.

Драма (грец. *drama* — дія, сценічний твір) — рід художньої літератури, оснований на імітації, моделюванні дії, призначеної для розігрування персонажами на сцені.

Драмою ще вважають твір, в основу якого покладено гострий життєвий конфлікт, що зумовлює напруженість дії, відображає складні переживання персонажів.

Поділ літератури на роди умовний, бо жодна класифікація неспроможна охопити всю специфіку художньої творчості, яка постійно перебуває у розвитку, трансформуючись або породжуючи нові явища. Родові розрізнення у словесному мистецтві, започатковані в античну добу, існують у літературній та науковій практиці і дотепер, сприяючи впорядкуванню та певній визначеності літературного матеріалу.

Міжродові форми

Виокремлення літературних родів зовсім не означає, що ці словесні форми мають чіткі межі. Виникнувши із синкретичної творчості, вони й досі схильні до взаємодії, внаслідок чого в одному творі поєднуються принципи зображення, притаманні різним родам.

Лірику й епос синтезують у собі поеми, романи у віршах, лірична новелістика (поезія в прозі), байки, балади, ліричні відступи в епічних творах. В українській літературі творцями поем були І. Котляревський, Т. Шевченко, І. Франко, М. Рильський, Д. Павличко. Поезію в прозі писали В. Стефаник, Ольга Кобилянська, М. Коцюбинський. Досить тривалою є традиція байкарства — від Г. Сковороди до Л. Глібова, С. Руданського, А. Косматенка, М. Годованця. Не менш традиційна в українському письменстві балада, започаткована у фольклорі і розвинута у творчості Т. Шевченка, В. Забіли, І. Франка, П. Тичини, В. Союзюри, І. Драча, Ліни Костенко, О. Ірванця. Яскраві приклади роману у віршах — «Дон Жуан» Дж.-Г. Байрона, «Пан Тадеуш» А. Міцкевича, «Євгеній Онегін» О. Пушкіна, а в українській літературі — «Скелька» І. Багряного, «Поліська трилогія» О. Підсухи, «Емігранти» М. Тарнавського, «Маруся Чурай» та «Берестечко» Ліни Костенко.

Епічна драма є результатом епізації драми, тобто найширшого використання драматичним мистецтвом змістових і формальних ознак епосу. Фундатор епічної драми та її теорії — німецький письменник Б. Брехт, а її творцями в літературі стали Л. Курбас, М. Куліш, В. Мейерхольд, В. Маяковський.

До міжродових утворень зараховують *драматичну поему*, яка синтезує драматичні, ліричні та епічні способи відображення дійсності. Її початки сягають творчості Й.-В. Гете («Фауст»), Г. Ібсена («Святий Людовік»), О. Пушкіна («Камінний гість»), а в українській літературі драматична поема утвердилася передусім у художній спадщині Лесі Українки («Кассандра», «У пущі», «Бояриня», «Лісова казка»). Ця традиція мала продовження у творах О. Олеся («Над Дніпром»), М. Рильського («Бенкет»), І. Кочерги («Свіччине весілля», «Ярослав Мудрий»), І. Драча («Дума про вчителя», «Соловейко-Солвейг»), Ліни Костенко («Сніг у

Флоренції», «Дума про братів неазовських»), Б. Стельмаха («Тарас»).

У нових за часом працях з теорії літератури пропонують виокремити *позародові форми* — твори, яким неповною мірою властиві ознаки епосу, лірики чи драми. Наприклад, сучасний російський теоретик літератури Валентин Халізов відносить до позародових форм нарис, літературу «потoku свідомості» (М. Пруст, Дж. Джойс, Н. Саррот), есеїстику.

У постмодерній літературі відбувається активна взаємодія словесних родів, що зумовлено переглядом літературних канонів і пошуком нових форм художнього вираження. У цьому творчому процесі розмиваються межі між окремими родами, дедалі частіше практикуються міжродові форми, у яких синтезуються найрізноманітніші властивості епосу, лірики і драми.

Літературні жанри

У процесі свого історичного розвитку література, виділившись в окремі роди, продовжувала дифенціюватися на дрібніші художні форми і види, появу яких зумовило як саме суспільне життя, так і естетичні пошуки письменників. Твори, написані ними у новаторській манері, не підпадали під відомі зразки, тому потребували теоретичного осмислення і відповідної назви. Так і з'явилося поняття «жанр», призначене для точнішої класифікації новотворів.

Жанр (лат. *genris* — вид) — форма мистецького осмислення світу та художньої організації тексту, яка визначається єдністю теми, композиції, образотворчих засобів і наративного стилю.

Від античності до романтизму жанр залежав від теми, а з посиленням суб'єктивного начала в літературі набув авторської інтерпретації, світоглядних та структурних атрибутів, виявив відцентрову рухливість від сталих форм. Поліфонічні літературні утворення в межах одного твору вимагають визначення жанрової домінанти, яка надає творові системної організованості. Важливою є думка про «жанрову матрицю», тобто своєрідний інваріант (лат. *invariant* — незмінний) жанру, генетично зумовлений комплекс найбільш усталених

ознак, що залишаються атрибутивними впродовж усього історичного життя жанру.

Міркування про жанр як мистецьку категорію, висловлені ще в античні часи (Арістотель, Горацій), набули чіткої окресленості і конкретики в добу класицизму (Н. Буало), багато в чому змінилися і відійшли від аристотелізму в нову епоху (Г.-Е. Лессінг, Г.-В.-Ф. Гегель), а ще більше трансформувалися в останнє століття (Ф. Брюнетьер, О. Веселовський, О. Фрейденберг, С. Аверінцев, М. Бахтін, Д. Лихачов, Р. Веллек та Р. Воррен). Проте здебільшого йшлося про можливості художнього освоєння дійсності, а серед тих можливостей виокремлювали тематику, структурну та функціональну здатність. У концепціях різного часу жанр осмислювався як форма мистецької філософії, авторського існування в художньому творі, як художня модель світу та спосіб обсервації життя; були запропоновані синхронні та діахронні аспекти вивчення жанру. Зрештою, мовилося про те, що цю категорію неможливо звести до чіткого теоретичного визначення, оскільки жанр — явище, яке постійно змінюється, тому є смисл говорити про нього в межах певної епохи, навіть окремого твору.

У сучасній жанрології існує декілька ключових понять, які стосуються функціонування жанру в літературному просторі. До них належить *жанровий канон* (грец. *kanon* — палиця, переносно — норма, правило) — усталена, нормативна, остаточно традиціоналізована у процесі історичного розвитку форма певного жанру. У розвитку жанру виокремлюють три етапи: становлення, канонізацію, модернізацію. Наприклад, жанр новочасного роману почав формуватися у XII—XIII ст. («лицарський роман»), а утвердився (канонізувався) лише у XIX ст. у реалістичній літературі. Протягом XX ст. роман відійшов від канону, зазнаючи багатьох структурних змін, урізноманітнюючись тематично, тому сучасна його форма відображає модерністські і постмодерністські художні пошуки: зображення світу культури, а не реального буття, використання гіперболи, фантастики, гротеску, іронії, травестування. Деякі жанри, проіснувавши певний час у літературі, зникли з ужитку, як це сталося, наприклад, з літописом, який в українській літературі виник на межі X—XI ст., був канонізований ще за часів Київської Русі, плідно розвивався

до середини XVIII ст., а потім занепав, вичерпавши свої літературні можливості. Жанрний канон у літературі відіграє роль формально-змістового і мовленнєвого орієнтира та еталона для письменників, які беруть його за основу у творчій праці.

Жанрову систему можна розглядати як стійку єдність жанрових форм у синхронному аспекті, коли ці форми існують у єдиному художньо-світоглядному просторі, контактують між собою, мають певні зв'язки, притягання й відштовхування. Вона притаманна певному типові літературної творчості (бароко, класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, модернізм) і характеризується спільними тематичними, сюжетними, образними, художньо-виражальними параметрами.

Жанрове означення літературного твору є певним орієнтиром як для читача, так і для дослідника. Меншою мірою це стосується автора, який прагне викласти художній матеріал у такій формі, що найбільш яскраво його виражає. За винятком періодів, коли панувала нормативна поетика, яка диктувала використання певних жанрів у літературній творчості, письменник завжди був вільний у виборі жанрової форми, яка давала змогу йому розкритися в усій повноті таланту.

Епічні жанри

Епос із давніх часів зайняв найбільшу нішу в історії літератури, тому вироблення у ньому різноманітних формально-змістових видів — річ закономірна.

Основними характеристиками епічних жанрів є оповідальність (наративність), домінування форм минулого часу, часова тяглість, опис, авторський роздум, образ оповідача, наявність сюжету, персонажів, значний обсяг тексту та ін. До сучасних епічних літературних жанрів традиційно зараховують: роман, повість, оповідання, новелу, нарис.

Роман (давньофранц. roman — оповідь романською мовою) — складний за побудовою і великий за обсягом епічний прозовий (віршовий) твір, у якому широко охоплено життєві події певної епохи та багатогранно змальовано персонажів, кількість яких часто значна.

Зародження роману припадає на античні часи («Дафніс і Хлоя» Лонга, «Ефеська повість» Ксенофон-

та, «Ефіопіка» Геліодора). В епоху Середньовіччя сформувався самотутній лицарський роман. У XII—XIII ст. романом у Європі називали будь-який розповідний твір, написаний однією з романських мов (французькою, іспанською, португальською, італійською). В епоху Відродження активно розвивався авантюрний роман, зародився роман реалістичний. В українській літературі роман утвердився відносно пізно — у XIX ст. («Чорна рада» П. Куліша, «Люборацькі» А. Свидницького). Нині роман — один із найрозвинутіших її жанрів.

За змістом розрізняють романи:

— історичні, в яких у художній формі відтворено якусь епоху, а історична правда поєднана з художнім вимислом («Хмельницький» М. Старицького, «Я, Богдан» П. Загребельного, «Чорний ворон» В. Шкляра);

— соціально-побутові, для яких характерні ідеологізація приватного життя, побуту персонажів, зображення його на тлі проблем суспільства, епохи («Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного, «Вальдшнепи» М. Хвильового);

— родинно-побутові, основною темою зображення в яких є побут, приватне життя і проблеми родини («Волинь» У. Самчука, «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко);

— філософські, що є великими епічними творами, в яких автори безпосередньо викладають свої етичні і світоглядні позиції («Сонячна машина» В. Винниченка, «Твоя зоря» О. Гончара, «Дім на горі» Вал. Шевчука);

— пригодницькі, сповнені незвичайних подій, динаміки і несподіваних поворотів сюжету («Чорний ангел» О. Слісаренка, «І один у полі воїн» Ю. Дольд-Михайлика, «Ключ», «Елементал» В. Шкляра);

— науково-фантастичні, що мають прогностичний характер, оскільки описують події майбутнього відносно часу написання роману («Чаша Амріти», «Золотий корсар» О. Бердника);

— біографічні, у центрі опису яких життя певної історичної особи («Забілили сніги» М. Сиротюка, «Марія Башкирцева» М. Слабошпицького, «Шрами на скалі» Р. Горака, «Четвертий вимір» Р. Іваничука) тощо.

Особливий вид епічних творів — *романи у віршах* («Марина» М. Рильського, «Молодість брата» Л. Первомайського, «Маруся Чурай» і «Берестечко» Ліни

Костенко) та *романи в новелах* («Вершники» Ю. Яновського, «Тронка» Олеса Гончара). Кілька романів одного автора, пов'язані однією темою і персонажами, об'єднуються в дилогію, трилогію, тетралогію, цикл романів («Лебедина зграя» та «Зелені Млини» В. Земляка, «Три листки за вікном» Вал. Шевчука, «Посол урус-шайтана», «Фірман султана», «Чорний вершник», «Шовковий шнурок» В. Малика, цикл романів П. Загребельного про Київську Русь: «Диво», «Первоміст», «Євпраксія», «Смерть у Києві»).

До роману подібний жанр повісті.

Повість — розповідний художній твір з нерозгалуженим сюжетом, невеликою кількістю персонажів, з охопленням незначної кількості подій.

У давнину повістю називали будь-який розповідний твір («Повість минулих літ»; а «Слово про Ігорів похід» починається так: «Не ліпо ли ны бяшет, братия, начяти старыми словесы трудных *повістей* о полку Игореві...»). Жанр повісті в українській літературі став популярним у першій половині ХІХ ст. (повісті Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького), активно розвивався і пізніше (повісті Б. Грінченка, М. Коцюбинського, Ольги Кобилянської, І. Франка, М. Хвильового, В. Барки, Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, Оксани Забужко, В. Діброви, Ю. Покальчука). За тематикою повісті, як і романи, досить різноманітні.

Оповідання — невеликий за обсягом розповідний твір здебільшого про одну або декілька подій у житті людини чи кількох людей.

Розмаїте за тематикою, оповідання здавна відоме в українській літературі: історичні оповідання в літописах (літопис як жанр — це синкретичне поєднання «сказань», оповідань, повідомлень), сатирично-гумористичні віршові оповідання ХVІІІ ст., оповідання Г. Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, М. Коцюбинського, В. Винниченка, Б. Грінченка, С. Васильченка, Г. Косинки, В. Підмогильного, М. Хвильового, Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, В. Шевчука, В. Діброви, В. Даниленка, Марії Матіос, Любові Пономаренко, Галини Пагутяк.

Своєрідними видами оповідання є притча, новела, нарис.

Притча — повчальне алегоричне оповідання про людське життя з яскраво вираженою мораллю.

Г. Сковорода ототожнював її з байкою («басня и притча есть то же»), але в його творчому доробку є і байки, і притчі («Благодарний Еродій», «Убогий жайворонок»). Чимало притч містять Біблія, давньокиївські збірники («Златоуст», «Пчела»), послуговувались ними і в ораторсько-проповідницькій прозі. Жанркові особливості притч використовують і сучасні письменники (роман-притча «Дім на горі» Вал. Шевчука).

Новела — невеликий епічний твір з гострим сюжетом і несподіваною розв'язкою, для якого характерні лаконічне письмо і психологізм.

Зародження її зараховують до епохи Відродження, коли розповідний твір про нові події називали новелою. В українській літературі до цього жанру зверталися М. Коцюбинський, В. Стефаник, М. Хвильовий, Є. Плужник, Г. Косинка, Б. Антоненко-Давидович, О. Гончар, Ю. Яновський, Є. Гуцало, Гр. Тютюнник, В. Медвідь, Євгенія Кононенко, Галина Пагутяк.

Нарис — оповідний художньо-публіцистичний твір, у якому автор показує зауважені ним у житті дійсні факти, події і людей.

За словами К. Паустовського, у нарисі «факт, поданий літературно, без непотрібних деталей, зі згущенням кількох характерних рис, освітлений слабким світлом вимислу, виявляє сутність речей у стократ яскравіше і доступніше, ніж правдивий і до подробиць точний протокол». Нариси поділяють на наукові і літературно-критичні. Як жанр нарис поширився у XIX ст., розвиваючись у руслі публіцистики і літературно-художньої критики (О. де Бальзак, І. Тургенєв, Й. Крашевський, Леся Українка, І. Франко). У XX ст. він змістився у творчу площину журналістики, а в літературі виявив себе як форма осмислення життя і творчості окремих письменників.

До оповідних форм малої прози належать памфлет, фейлетон, мемуари.

Памфлет (від грец. імені *Pamphilos*) — невеликий за обсягом публіцистичний сатиричний твір на актуальну тему.

Жанр виник у добу Реформації (XVI ст.) як один із засобів ідеологічної полеміки (М. Лютер, Е. Роттердамський). В епоху Просвітництва (XVIII ст.) його розвивали

Ф. Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, а в реалістичній літературі пізнішого часу — В. Гюго, Е. Золя, Л. Толстой. В українській літературі памфлети відомі з часів полемічного письменства (друга половина XVI — перша половина XVII ст.), їх авторами були І. Вишенський, М. Смотрицький. У XX ст. жанр активізувався у творчості М. Хвильового («Думки проти течії», «Апологети писаризму», «Україна чи Малоросія?»).

Фейлетон (франц. *feuilleton* < *feuille* — аркуш) — невеликий за обсягом художньо-публіцистичний твір актуальної тематики.

Жанр започаткований у XIX ст. і пов'язаний із журналістикою та видавничою справою. Пізніше він набув художньо-літературного забарвлення, використовуючи засоби комічного зображення. Родоначальником українського фейлетона вважають В. Самійленка, чий почин був підтриманий Остапом Вишнею, Є. Дударем. Фейлетон може мати документальну основу, а складниками стилю є сатира, іронія, сарказм.

Мемуари (франц. *memoires* — спогади) — твір у формі записок-спогадів про минулі події, у яких автор брав участь чи був очевидцем.

Мемуарам притаманна документальність, історична достовірність, хоч не виключається право автора на художній домисел.

Зародився жанр в античну епоху (Ксенофонт, Юлій Цезар), виявився зручною формою зображення історичних подій та особистих пригод у середні віки (П. Абельяр) і добу Відродження (Б. Челліні). Інтерес до мемуаристики не згасав і пізніше, про що свідчить творчість Й.-В. Гете, Стендаля, Г. Гейне, А. Франса, Р. Тагора, Е. Хемінгуея. В українській літературі мемуари з'явилися у XVIII ст. (Ілля Турчиновський), а пізніше цей жанр розвинувся у творчості П. Куліша, М. Драгоманова, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, М. Хвильового, М. Рильського, О. Довженка, В. Сосюри, Ю. Шереха (Шевельова), П. Сороки.

У модерній літературі утвердилася проза малих форм, яку особливо активно культивували наприкінці XIX — на початку XX ст. Такі форми прийнято називати *епічними мініатюрами*. Для них характерні емоційне відтворення якоїсь життєвої ситуації і вражень, ліризація зображуваного, яскрава колористика, роздум

на актуальну тему, яка має здебільшого психологічне підґрунтя. Серед малих прозових форм виокремлюють: *образок* («Відьма», «Він іде» М. Коцюбинського, *етюд* («Лялечка» М. Коцюбинського), *акварель* («На камені» М. Коцюбинського), *замальовку* (подорожні враження, відгуки про якісь події тощо). Більшість таких жанрових визначень — авторські. Прикладом прозової мініатюри пізнішого часу можуть бути «Окрушини» Ірини Вільде, для яких характерні афористичність висловлювання, ліричність роздуму, ефектне завершення. До жанру мініатюри вдаються такі сучасні прозаїки, як А. Дімаров, В. Чухліб, Марія Цуканова, П. Сорока, Любов Пономаренко, В. Медвідь, В. Базилевський.

Епічні жанри у літературі відіграють провідну роль, тому що, з одного боку, дають широкі можливості письменнику для його творчості, а з другого — викликають підвищений читацький попит, зумовлений увагою до оповідних форм.

Ліричні жанри

Особливостями творів ліричних жанрів є увиразнено суб'єктивна форма вираження певного психологічного стану (переживання, що відбувається тут-і-зараз), незначний обсяг тексту (вирішальну роль відіграє підтекст), густота образів, експресія, медитативність, виразність художньої мови, образ ліричного героя, сугестивність слова, ритмічність, милозвучність мови. Традиційний ряд сучасних ліричних жанрів: пісня, романс, ода, панегірик, епіталама, епістола, епіграма, пастораль, медитація, псалом, пейзаж. Чимало сучасних ліричних творів не має чітких жанрових ознак, тому до них застосовують загальну назву — ліричний вірш.

Пісня (літературна) — невеликий за обсягом ліричний твір, який виконують співом.

Різновидом пісні є *романс* — сольна лірична пісня про кохання («Повій, вітре, на Україну» С. Руданського, «Виклик» М. Старицького). Багато пісень літературного походження («Думи мої», «Рече та стогне Дніпр

широкий» Т. Шевченка, «Київський вальс» А. Малишка, «Два кольори» Д. Павличка та ін.) з часом сприймаються як народні. Схожості з народнопоетичними творами їм надають загальнопоширена тематика, фольклорна образність, словесна мелодійність, традиційна ритміка, ліричність почуття, як у вірші В. Симоненка «Лебеді материнства»:

...Виростеш ти, сину, вирушиш в дорогу,
Виростуть з тобою приспані тривоги...
Можеш вибирати друзів і дружину,
Вибрати не можна тільки Батьківщину.
Можна вибрати друга і по духу брата,
Та не можна рідну матір вибирати.
За тобою завше будуть мандрувати
Очі материнські і білява хата.
І якщо впадеш ти на чужому полі,
Прийдуть з України верби і тополі.
Стануть над тобою, листям затріпочуть,
Тугою прощання душу залоскочуть.
Можна все на світі вибирати, сину,
Вибрати не можна тільки Батьківщину.

До традиційних (народних) образів у цьому творі належать: батьківщина (рідний край), мати, друг, брат, очі материнські, хата, поле, верби, тополі, туга, які створюють художню систему ліричного одкровення, афористично узагальненого в останніх двох рядках.

Ода (грец. *ode* — пісня) — похвальний ліричний вірш, присвячений видатним особам чи важливим подіям і написаний в урочисто-патетичному тоні.

Такі оди Горація, Ронсара, М. Ломоносова, Ф. Прокоповича, І. Котляревського). Різновидом оди є *панегірик* — хвалебна пісня. Він активно розвивався в давній українській літературі («Візерунок цнот» Кирила Транквіліона-Ставровецького, вірші Касіяна Саковича на честь гетьмана П. Сагайдачного). У сучасній поезії існує модернізований вид оди, наприклад:

Ода музиці

І квіт зорі, і спалахи півоній,
Космічний гул, і мовчазний туман, —
Усе довкруг в довершеній гармонії
Звучить урочим ладом, як орган,

Усе на світі неземними узами, —
Чебрець і сніг, журавку і печаль, —
Єднає мудро благовісна музика —
Землі і неба голубий хорал.

О музо муз — і сущого, й майбутнього,
Ти очищай нас, як жива роса,
І прихилий до поля многотрудного,
І поривай в духовні небеса! (Б. Олійник).

Близький до пісні псалом.

Псалом (грец. *psalmos* — пісня) — пісенний твір релігійного змісту (духовна лірика).

Жанр започаткований біблійним царем Давидом, пісні якого склали більшу частину Книги псалмів. Під назвою «Псалтир» ця книга здобула популярність в Україні із поширенням християнства. Псалмам властиві поетична образність і тонкий ліризм, виразна стилістика та індивідуальна чуттєвість. Українські поети з часів Г. Сковороди («Сад божественних пісень») наслідували зміст і стиль псалмів: Т. Шевченко (цикл переспівів «Давидові псалми»), П. Тичина («Псалом залізу»), Є. Маланюк («Псалми степу»). У творчості Ліни Костенко псалом набув модифікованої форми і нового змісту:

Псалом 16

Єдиний Боже! Все обсіли хами.
Веди мене шляхетними шляхами.

І не віддай цим людям на поталу, —
Вони вже іншу віру напители.

Одплач в мені, одплач і одболи, —
Вони ж моїми друзями були!

(«Давидові псалми»).

До найдавніших ліричних творів належить елегія.

Елегія (грец. *elegos* — скарга) — вірш (двовірш, елегійний дистих), у якому виражені настрої смутку, журби, задуми.

Виникла елегія в античній поезії (Тіртеї, Солон, Тібулл, Овідій), в українській літературі сформувалася в романтичну добу — першій половині XIX ст. (В. Забіла, М. Петренко, ранні твори Т. Шевченка). Зверталися до цього жанру І. Франко, Леся Українка, О. Олесь, П. Карманський, Б.-І. Антонич, П. Тичина, М. Зеров,

В. Симоненко, Ліна Костенко, Мар'яна Кіяновська, В. Герасим'юк, І. Римарук. Філігранно і вишукано, з використанням традиційних художніх образів відтворює внутрішній стан душі, її сумовиту мелодію М. Вінграновський у таких рядках:

Я тій сльозі сказав: не йди.

Я тій сльозі сказав: сиди.

Сиди, не плач, моя сльоза,
Сиди, не плач, як я сказав.

А ти заплакала, пішла,
І чорним цвітом підійшла...

Усе лишилось, як було:
Порепане моє чоло,

Та затверділий біль в очах,
Та той вогонь, що не дочах.

Лише слова, колись легкі,
Сьогодні змерзли і гіркі.

Чотиристопний ямб у цьому вірші, скомпонований у дворядкові строфи, навіть на ритмічному рівні передає настрій, зумовлений реаліями, на які автор лише натякає: сльоза як образ печалі, породженої вболіванням за всіх чи за конкретну людину, відкриває ліричне Я для усього світу, виходить за межі внутрішнього болю і стає гіркою правдою для всіх. Певна недовомовленість, відсутність реальної конкретики у тексті дозволяють читачеві асоціативно сприймати мінорний настрій поета, чия душа страждає і тривожиться.

Інший ліричний настрій передає епіталама.

Епіталама (грец. *epithalamios* — весільний, шлюбний) — весільна лірична пісня на честь молодих, для якої характерні урочистий пафос, витончена образність, пишність вислову.

Жанр зародився в античні часи (Анакреонт, Сапфо, Катулл, Овідій). Згодом він був розвинутий у творчості англійця Е. Спенсера (XVI ст.), поляка Я. Кохановського (XVII ст.), голландця О. Гуса (XVII ст.), француза П. де Ронсара (XVI ст.) росіян В. Тредіаковського (XVIII ст.), О. Фета (XIX ст.), І. Северяніна (XX ст.). В українській літературі до епіталами зверталися С. Пекалід (XVII ст.), М. Рильський (XX ст.). Своєрідна її модифікація наявна в поезії М. Вінграновського:

Величальна молоді для молодого
Кого я так люблю? Люблю тільки тебе,
Рука моя в твоїй руці співає,
І погляд твій в душі моїй цвіте
Тим квітом, імені якому ще не знаю.

Не знала я, що голосом твоїм
Усе на світі вже давно говорить...
Люблю тебе — і небо входить в дім,
Блакитним словом колискову творить.

Віднині ми і наших літ сім'я
Нехай нам будуть плинню золотою.
Господарю мій ніжний, я твоя...
Господарю мій мужній, я з тобою.

Традиційною для епіталами у цьому творі є життєва ситуація — шлюб, весілля. Для їх художнього окреслення автор вибудовує типові образи («рука в моїй руці», «сім'я», «дім»), які доповнюються, огортаються високим почуттям любові («люблю тільки тебе»), а також образом жіночої впокореності, що сприймається як щастя (звертання до «господаря» у двох останніх рядках). Увесь вірш має особливу настроєву і смислову тональність, оскільки написаний у формі монологу жінки («молодої»), яка виражає власний погляд на шлюб.

Думки і почуття автори викладали в листах, які з часом набули ознак літературного жанру — епістоли.

Епістола (грец. *epistole* — посилаю, відсилаю) — віршовий ліричний твір у формі листа, послання, в якому автор викладає свої міркування з певних питань.

Як жанр віршова епістола оформилася у збірках «Послання» давньоримського поета Горація (І ст. до н. е.). «Любовні послання» узбецького поета XIII ст. Хорезмі започаткували епістолярний жанр у тюркомовній літературі. Автором віршованих послань був Ф. Петрарка (XIV ст.). У XVIII ст. цикл епістол написав російський поет О. Сумароков. В українській літературі віршовані листи писали І. Некрашевич, І. Филипович (XVIII ст.), І. Франко, Леся Українка, М. Вороний (XIX ст.), П. Тичина, Є. Маланюк, В. Сосюра, І. Драч, Ю. Андрухович (XX ст.). Своєрідний образ листописання створив сучасний поет М. Пасічник у вірші «Незвичний лист»:

Ну годі робити ромашку із серця,
Гадати в тремтінні: скажу — не скажу.
Пташине перо умокаю в озерце
І так на зеленій галяві пишу:
«Усьому на світі — деревам і квітам
Ти барви даруєш, веселко моя:
Від брів твоїх чорних світлішає літо,
Від сонячних уст червонію і я.
Від рук твоїх білих біліють берези,
Від погляду — небо стає голубе.
Де ти — там земля вся квітчається безом...
Кохаю тебе, я кохаю тебе!
Тут щирая правда. Ні слова обману.
Я йду вже... Зелена галяво, прощай!
Лишаю перо, промокаю туманом...
Прийди, моя люба, й листа прочитай!

Ліричне освідчення поета набуває алегоричного самовираження, адже виникає образ справді незвичайного листа, написаного не на папері, а у природі, де існує безліч знаків, які засвідчують почуття ліричного героя: квіти, дерева, зелена галява, блакитне небо, земля — одвічні поетичні субстанції, що слугують засобом розкриття щирої закоханості. Незвичний спосіб створення листа увиразнює, інтимізує це почуття.

У ліриці існують жанри, які більше підходять для вираження думки, судження, міркування. Один із них — епіграма.

Епіграма (грец. *epigramma* — напис) — короткий злободенний сатиричний вірш, який спрямований проти певної особи чи негативного суспільного явища і характеризується дотепністю, лаконічною літературною формою, гіперболізацією.

Сформувалася епіграма в античні часи у творчості Платона, Сапфо, Марціала, Ювенала. У середні віки авторами християнських за змістом епіграматичних творів були Григорій Назіанзін, Авзоній, Дамасій, Луксорій, Фортунат (IV—VI ст.). За доби Відродження до цього жанру зверталися італієць Я. Саннадзаро, французи К. Маро, Н. Буало, Ж. де Лафонтен, англієць Дж. Оуен (у XVII ст. його перекладав українець І. Величковський), поляк З. Морштин. У добу Просвітництва та у XIX ст. епіграма переживала свій розквіт і відтоді відома у багатьох європейських літературах (Ф. Вольтер, Ж.-Ж. Руссо (Франція), В. Браун (Англія), Й.-Г. Гердер, Й.-В. Гете, Ф. Шиллер (Німеччина),

М. Кохановський, Ю. Словацький (Польща), М. Херасков, О. Пушкін, Ф. Тютчев (Росія)). В українській поезії епіграма постала в добу бароко (Л. Баранович, Д. Братковський, К. Зиновійв). Епіграми писали І. Франко, М. Вороний, В. Еллан, В. Сосюра. Нині цей жанр використовують переважно поети-сатирики: П. Глазовий, А. Бортняк, П. Осадчук, М. Сом, С. Коваль, О. Стусенко. Проте звертаються до нього й автори іншого амплуа, наприклад Ліна Костенко, яка подає виразну характеристику сучасного українського суспільства, у якому деякі письменники пристосовуються і лицемірять:

Чутки, плітки, патетика, промови,
Апофеоз дрімучої гризні.
Колись напишуть спогади про море
Ті, що тепер сидять на купині.

У ліриці бувають і твори, автори яких уникають загострених почуттів, прагнуть до гармонії та ідеалізації дійсності, зокрема пасторалі.

Пастораль (лат. *pastoralis* — пастуший) — ліричний твір, у якому ідеалізовано зображене сільське життя на лоні природи, романтичне кохання пастухів і пастушок.

Пастораль належить до буколічної (грецьк. *boukolos* — пастух) поезії, яка виникла в античності (Вергілій), а в добу Відродження була підхоплена Торквато Тассо. Через давні поетики цей жанр увійшов до української поезії XVII—XVIII ст. (Л. Баранович, К. Зиновійв, Ф. Прокопович, Г. Сковорода). У нові часи буколічну поезію творили неокласики (М. Рильський, М. Зеров, М. Драй-Хмара, Юрій Клен). Пасторальні мотиви звучать і в сучасних поетів. Трагічне переосмислення цього жанру представлено у вірші «Пастораль XX сторіччя» Ліни Костенко. Типовий приклад традиційної пасторалі — вірш І. Павлюка:

Вдома. Літній бузковий вечір.
Ллється вітер із рукава.
І далеких коханок плечі...
І доньки трав'яні слова...

Вчора знов журавлі кричали
Чи то в небі, чи в снах моїх.
Я від ніжності і печалі
Задихаюсь, як в косах сніг.

Вітер. Флейта. Гніздо і зорі.
І тривога. І трепет. Сіль.
Вдома. Юність. Немає горя.
Скоро осінь — пора весіль.

Пасторальності цьому творові надають картини сільської природи, які виражають не тільки множинність і різноманітність знайомого, знаного з дитинства світу, а й схвилювані почуття перед тим, як вирушити у життєву дорогу, відірватися від рідного дому. Ідеалізована природа, яка являє свою красу і гармонію у розквітлій весні — це стан поетової душі, котра передчуває чи передбачає «тривогу і трепет», бо надійде осінь і зруйнує неповторне цвітіння.

Популярною в літературі є медитативна лірика.

Медитація (лат. *meditatio* — роздум) — філософський вірш на «вічні» теми (добро і зло, життя і смерть, мить і вічність та ін.).

На відміну від філософської лірики, творчою настановою цього жанру є самоосмислення, психоаналіз внутрішнього світу, пошук відповідей на важливі суспільні та особистісні питання. Ця поезія інтровертна, тобто звернена всередину, у душу. Медитація сформувалася у візантійській літературі (Григорій Богослов) і згодом розвинулася у добу Бароко в іспанській поезії (Х. де ла Крус) і латиномовних творах (Гріфіус). До цього жанру зверталися часто поети-романтики (Ламартін, А. Міцкевич, Г. Гейне, О. Пушкін, Ф. Тютчев). В українській літературі авторами віршів-медитацій є Г. Сковорода, Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, П. Тичина, О. Ольжич, Б.-І. Антонич, Є. Маланюк, А. Малишко, Ліна Костенко, М. Воробйов, В. Стус, Д. Павличко, В. Герасим'юк, Д. Кремень, С. Вишенський. Яскравим прикладом медитативної лірики може бути чотирирядковий вірш В. Свідзинського, де поет розмірковує про наближення старості, яка перестане бути цікавою і потрібною молодим людям, тому сподівання лише на доньку, котра любитиме батька і по його смерті:

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.

Увагу поетів здавна привертала природа, у якій вони знаходили картини, що відповідали їхньому стану

душі. Красу і неповторність природи вони фіксували у пейзажній ліриці.

Пейзажний (франц. *paysage* — край, місцевість) вірш — твір, у якому лірично зображено картини природи.

За характером зображуваного розрізняють пейзажі статичні і динамічні, за змістом — описові і психологічні, за тематикою — лісові, степові, лісо-степові, гірські, морські (мариністичні), сільські, урбаністичні (міські). Вони можуть бути звичайним милуванням красою природи або виражати настрій автора, його духовні, інтелектуальні рефлексії, використовуватись як літературний прийом цілісного зображення. Ліричні пейзажі здебільшого виражають психологічний стан авторського Я, часто є засобом художнього паралелізму. Зображення краєвидів наявне у творчості всіх поетів — від античності до постмодернізму. Перші пейзажні вірші в українській літературі створив Г. Сковорода:

Гей, поля, поля зелені,
Поля, цвітом оздобленні,
Ах, долини, балки, і могили, й пагорки!
Ах ви, вод потоки чисті!
Береги річок трависті!
Ах, кучері які у дібров цих і гайків...
(мовна модернізація Вал. Шевчука)

У сучасній поезії автори традиційно звертаються до зображення картин природи, розширюючи коло виразжальних засобів, неодмінно пов'язуючи пейзаж із настроєм, роздумами про життя. Нині пейзажний вірш став психологізованим, лише зрідка буває декоративним зображенням навколишнього світу. Це помітно, наприклад, у вірші Наталі Клименко, яка персоніфікує природні явища та істоти, уявно бачить «душі кленів», чує, як зітхає ліс і плачуть напередодні зими олені:

Лежить кленове листя у траві —
Кармінна одіж висушеного року.
У душі кленів, голі, та живі,
Вже снігу першого насіяли сороки.
І жовте сонце лисом прошмигне,
Зачепиться за хмару, мов калачик.
І ліс, побілений туманами, зітхне
І оленем покинутим заплаче...

Ліричні жанри, які віками функціонують у літературі, з часом змінюються, модифікуються, набувають нових ознак художньої реалізації, тобто вони є не застиглими формами, раз і назавжди встановленими канонами, а живою сферою для писемної творчості. У сучасній поезії дедалі більше спостерігається розмитість жанрових форм, що зумовлено прагненням авторів розширити можливості жанрів, вдаючись до зображення різноманітного життєвого матеріалу, нових способів поетичного самовираження.

Драматичні жанри

Теоретичні основи драматичного мистецтва обґрунтував Арістотель у своєму трактаті «Про поетичне мистецтво» («Поетика»). Розмірковуючи про словесну творчість як про наслідування природи, він проголошував головним для сценічного вираження єдність дії: «Відтворення важливої і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не оповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню почуттів». Положення про драматичний твір як єдину дію пізніше розвинули Н. Буало, Ф. Шиллер, в Україні — Ф. Прокопович, М. Довгалецький. Арістотель визначив і основні групи сценічних епізодів: *сцени зміни* (протистояння, боротьби, розвитку дії), *сцени впізнавання* (встановлення раніше не відомих фактів, осіб, обставин), *сцени пафосу* (вияв різноманітних почуттів, що розгортаються здебільшого у формі діалогів).

Новий погляд на драматичне мистецтво сформувався у ХХ ст.: український режисер Лесь Курбас (1887—1937) розглядав п'єсу як спільну роботу автора (письменника) і режисера; німецький драматург Бертольд Брехт (1898—1956) надавав пріоритет творчості режисера, який на власний розсуд модифікує драматичний твір, щоб донести свою ідею глядачеві.

Драматичним жанрам властиві монтаж тексту із висловлювань персонажів (монолог, діалог, полілог), зорієнтованість на сценічне відтворення (звідси — ефектність образів-персонажів, їхнього мовлення, поведінки), мовне саморозкриття героїв. Упродовж століть розвивалися такі драматичні жанри, як трагедія, комедія, драма.

Драма (грец. *drāma* — дія) — твір, в основу якого покладено гострий життєвий конфлікт, що зумовлює напруженість дії, складні переживання персонажів.

Драма зародилася в античні часи на противагу трагедії і комедії («Іон» Еврипіда). Лише у XVIII ст. сформувалася міщанська драма, яка реалістично розкривала перипетії буденного життя певного прошарку суспільства. Розквіт драми припадає на XIX ст., коли в літературі домінував реалізм. У цей час формується й українська драма, перейнявши деякі ознаки від шкільної XVII—XVIII ст. У XX ст. у європейських літературах цей жанр зазнав художніх модифікацій, внаслідок чого виокремилися такі піджанрові утворення, як епічна драма, драма абсурду, драма для читання, драма-парабла, драматична хроніка.

В українській літературі відомі такі різновиди драм: історична («Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Ярослав Мудрий», «Свіччине весілля» І. Кочерги), соціально-побутова («Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Глитай, або Павук» М. Кропивницького, «Мина Мазайло» М. Куліша), родинно-побутова («Украдене щастя» І. Франка), психологічна («Гріх» В. Винниченка); мелодрама — підкреслено емоційний твір з гострим сюжетом і чітким поділом персонажів на позитивних і негативних («Ой не ходи, Грицю» М. Старицького, «Дай серцю волю» М. Кропивницького); шкільна драма («Володимир» Ф. Прокоповича, «Воскресіння мертвих» Г. Кониського).

У давньогрецькій літературі провідне місце посідала трагедія, яку вважали вершиною словесної творчості.

Трагедія (грец. *tragōidia* — цапина пісня) — драматичний твір, в основу якого покладено дуже гострий, непримиренний конфлікт, який призводить до трагічної розв'язки — герой, вступаючи в боротьбу, гине фізично або духовно.

«Батьком трагедії» називають Есхіла. Визначні трагіки античності — Софокл та Еврипід. Їхні традиції продовжили В. Шекспір (трагедії «Гамлет», «Ромео і Джульєтта», «Король Лір», «Отелло»), Корнель («Сід», «Горацій»), Ф. Шиллер («Розбійники»), Й.-В. Гете («Фауст»), в українській літературі — І. Карпенко-Карий («Сава Чалий»), М. Старицький («Оборона Буші»), М. Куліш («Патетична соната»).

Трагедійний конфлікт не завжди зводиться до зіткнення героя з іншими дійовими особами. Істотну роль

відіграє внутрішній конфлікт: між долею та історичною необхідністю, обов'язком і моральною нормою, усталеним порядком і прагненням новизни. Такий конфлікт породжує сильну особистість, борця, бунтаря. Протиборство (із зовнішніми обставинами, самим собою) може і не завершуватися смертю героя, а головним у фіналі трагедії часто буває психологічна поразка, моральна катастрофа.

Трагедію ще в античні часи відносили до високого мистецтва, протиставляючи її низькому, яке брало за основу буденне життя, що поставало у комічних, несерйозних формах. Так виникла комедія.

Комедія (грец. *kōmōdia*, від *kōmos* — весела процесія і *ode* — пісня) — драматичний твір, у якому сатиричними та гумористичними засобами змальовано смішне в житті, висміюються потворні суспільні і побутові явища, негативні риси характеру людей.

Теоретичні засади комедії розроблені в античній поетиці. Арістотель зазначав, що в комедії зображується негативне в людині, але як смішне, бо «смішне — це яка-небудь помилка чи неподобство, тільки не шкідливе і не згубне». Конфлікт у комедії «низький», тобто буденний, герой позбавлений шляхетного походження, розв'язка остаточно викриває негативних персонажів, а для позитивних стає успішною.

Засновником класичної комедії є давньогрецький драматург Арістофан. Новоевропейська комедія виникла у XVI—XVII ст. в Італії («вчена комедія», яка орієнтувалася на античні зразки), Англії (В. Шекспір, Дж. Флетчер), Франції (Ж.-Б. Мольєр). У XIX ст. були створені комедії у російській (М. Гоголь, О. Островський, А. Чехов) та українській (Г. Квітка-Основ'яненко, І. Карпенко-Карий) літературах. У XX ст. комедійний жанр зазнав змін, трансформувавшись у комедію настрою, комедію абсурду, водевіль, мюзикл (Б. Шоу, К. Чапек, О. Вайлд, М. Куліш, О. Коломїєць).

В українській драматургії сформувалися і функціонували певний час такі історичні різновиди комедії, як інтермедія і вертепна драма.

Інтермедія (лат. *intermedius* — проміжний, середній) — невеликий за обсягом розважальний драматичний твір переважно комічного характеру, який виконувався між актами основної вистави.

Інтермедії в українській літературі зародилися у першій половині XVII ст. і проіснували до середини

XVIII ст. (інтермедії до драм Я. Гаватовича, М. Довгалевського, Г. Кониського). Цим сценічним творам властивий гумор, гротескні персонажі, словесна гра, барокове протиставлення образів.

Вертепна драма (старослов. вертеп — печера) — комічне театральне дійство, яке розігрувалося на різдвяні свята за допомогою ляльок (різновид лялькового театру в Україні XVIII—XIX ст.).

Розігравали вертеп у спеціальній переносній скрині, що мала два поверхи. На горішньому поверсі ставили дійства на релігійну тематику (різдвяний сюжет, запозичений із Нового Завіту), на нижньому — побутові комічні сценки за участю персонажів різного соціального, національного, станового походження. До сміхових засобів у вертепі належать комізм ситуацій, комізм персонажів, мовний комізм (макаронізми, жаргонізми, обігрування слів).

Поєднання комічного і трагічного дало в літературі *трагікомедію* (термін запровадив у III ст. до н. е. римський комедіограф Плавт). До цього жанру належать «Зимова казка» В. Шекспіра, «Філастр» Ф. Бомонта, «Розум без грошей» Дж. Флетчера. Нова трагікомедія виникла наприкінці XIX ст. і в подальшому розвитку представлена такими іменами, як Б. Шоу, Г. Ібсен, А. Чехов. В українській літературі трагікомедія була започаткована «Володимиром» Ф. Прокоповича. Пізніше до неї зверталися І. Карпенко-Карий («Мартин Боруля»), М. Куліш («Народний Малахій»).

Драматичні жанри як види літературної творчості з часом зазнавали еволюції або зникали із мистецького вжитку, поступаючись новим жанровим формам. У сучасній драматургії, крім традиційних, існують такі різновиди, як радіоп'єса, драма для читання, фарс, оновлені варіанти інтермедії та вертепної драми. У драматичному мистецтві — витоки кіносценарію, різноманітних імпрез, перформенсу, концертних постановок та шоу-програм.

Жанрова система

Розвиток, збагачення та урізноманітнення художніх форм у літературі поступово складаються в систему, яка функціонує в культурному просторі як певна єдність. Її основою є естетична природа словесного мистецтва, а

також потреба в реалізації духовного, творчого потенціалу етносу чи нації. Жанри — явище інтернаціональне, але в процесі літературного творення вони можуть набувати національних ознак, виражати ментальні особливості своїх творців. Жанр у літературному житті існує не ізольовано, а постійно взаємодіє з іншими жанрами, що забезпечує системність літературного процесу.

***Жанрова система** — сукупність різноманітних жанрів (епічних, ліричних, драматичних), які функціонують у межах історичної епохи, зумовлені нею і мають між собою розвинуті зв'язки.*

Своя система жанрів була в античності, в середні віки, є вона і в сучасній літературі. Система жанрів перебуває в постійному розвитку: одні жанри історично, художньо вичерпуються і поступаються іншим, деякі зазнають трансформації, а синкретичні розпадаються на декілька.

Літературні жанри в кожному письменстві набувають національної специфіки. Світова хронографічна традиція давніх часів на Русі знайшла вираження в синкретичному жанрі літопису, в якому водночас існували зародки таких епічних жанрів, як оповідання, повість, новела. Публіцистичні жанри (послання, памфлет, інвектива) функціонували як одне ціле в українській полемічній прозі. Національної самобутності набули байка, романс, елегія, псалом, взаємодіючи з традиціями народної творчості. Мають національну специфіку і роман, оповідання, новела, поема, ліричний вірш, зорова поезія. Річ не лише в їхньому тематичному та художньому самовираженні, а й у новаторстві, яке надавало жанрам певного колориту.

Літературний жанр є відносно самостійною художньою одиницею, однак деяким творам притаманний жанровий синкретизм.

***Жанровий синкретизм** (грец. *synkrētismos* — об'єднання) — існування у творі елементів кількох жанрових форм, які мають нерозчленований, нерозвинутий характер.*

Прикладом жанрового синкретизму може бути літопис, у якому виявляються жанрові ознаки епічної хроніки, військової повісті, оповідання, притчі, житія, легенди, переказу. Паломницький твір «Мандри» В. Григоровича-Барського (перша половина XVIII ст.) має жанрові форми роману-подорожі, оповідання, новели, нарис, житія, новели.

Жанровий синкретизм слід відрізняти від *жанрово-го синтезу* (грец. *synthesis* — з'єднання, складання), який передбачає поєднання ознак кількох жанрів в одному творі. Наприклад, у романі «Дім на горі» Вал. Шевчука переплелися літературні ознаки роману-епопеї, міфу, притчі, параболи. Те саме можна сказати і про інший твір — «Стежка в траві, або Житомирська сага», де вгадується «слід» таких епічних жанрів, як епопея, хроніка, сага.

Жанровий синкретизм характерний для полемічних трактатів, проповідей, водевілів, мелодрам, епічних драм, драматичних поем, байок, модерних романів. З розвитком літератури відбувається розмежування жанрових форм — виокремлення з одного виду творчості кількох жанрів. Однак література не знає «чистих» жанрів, що цілком природно для історичного розвитку літератури.

Вибір письменником жанру залежить від його творчого задуму, естетичних уподобань, літературної традиції, жанрової системи, що в даний час функціонує, теми й дібраного матеріалу. Як правило, більшість літераторів працює в одному або декількох жанрах: В. Стефаник — новеліст; М. Коцюбинський — автор оповідань, новел, повістей; М. Стельмах — романіст; О. Гончар — автор романів та оповідань; І. Кочерга — автор історичних драм; Т. Шевченко — ліричних віршів, поем та повістей. Жанрово багата творчість І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка, І. Багряного, П. Загребельного, Є. Гуцала, В. Шевчука, Ю. Андруховича, О. Забужко. Письменник шукає художньо оптимальні шляхи реалізації задуму, і вибір жанру допомагає йому в цьому.

Однак правильний вибір жанру не завжди веде до успіху: все залежить від того, наскільки вдало і майстерно письменник зуміє використати його можливості. Наприклад, у романі автор повинен виявити масштабність епічного мислення, вміло користуватися способами побудови сюжетних ліній і самого твору як своєрідної художньої конструкції, досконало володіти прийомами характеротворення, мовним багатством. Ліричний жанр вимагає від поета тонкого розуміння внутрішнього життя людини, уміння образно відтворювати дійсність, одухотворювати її ліричним почуттям. Майстерність письменника проявляється і в тому, що він не сприймає жанрові вимоги як догму, а навпаки, виявляє свободу

художнього мислення, знаходить простір для новаторських пошуків.

Залежно від читацької публіки, критики і теоретиків літератури в різні історичні періоди складається *ієрархія* (розташування в певному порядку) жанрів. В античні часи розрізняли «високі» та «низькі» жанри: до «високих» належала трагедія, до «низьких» — комедія; у Середні віки до «високих» жанрів зараховували житія, патерики, богословські трактати, до «низьких» — апокрифи, пародії, «побреженьки-єресі»; у Нові часи високо цінували роман, а до «низьких» жанрів відносили «бульварну» літературу, «циганський» романс. Нині серед жанрових лідерів — проза «потoku свідомості», рефлексійна, зорова поезія, психологічна новела, детектив, фентезі.

Запитання. Завдання

1. Поясніть, що таке архаїчне синкретичне мистецтво.
2. Як сформувалася ритмічна словесна творчість?
3. Назвіть джерела епічної творчості.
4. Що лежить в основі формування драматичного мистецтва?
5. Наведіть приклади міжродових літературних творів.
6. Який із ліричних жанрів найпоширеніший у сучасній літературі?
7. У чому полягає відмінність між поезією і прозою?
8. Яким літературним родам і жанрам приділено найбільше уваги у «Поетиці» Арістотеля?
9. Охарактеризуйте сучасну жанрову систему в українській літературі.

3.3. Художня мова літератури

Художність є основною ознакою літературної творчості. Зумовлюється і визначається вона різноманітними формами образотворення. Здатність до нього закладена в естетичній природі літератури, суть якої полягає в перетворенні зорових, слухових, смакових, нюхових, дотикових вражень від реальної дійсності на пізнавальні і виражальні моделі — образи. Джерелом художності є людські відчуття, враження від дійсності. Світ є таким, яким ми його сприймаємо і розуміємо, а його образне відтворення має суто індивідуальний характер,

що забезпечує оригінальність художнього самовираження. Суть художності постає через мовлення, а літературний текст, зафіксований на письмі, є результатом художнього мовлення.

Розмовна, літературна і художня мова

Мовлення реалізує мову, функціонально різнорідну за складом і формами вираження. Мова літератури вбирає в себе всі ті лексичні багатства, які нагромадив людський вербальний досвід. Для того щоб збагнути словесну структуру художньої мови, необхідно виокремити найхарактерніші її типи, які формують лексичний та образний колорит літературного мовлення. Основними серед них є розмовна, літературна та художня мова.

Розмовна мова — усна мова, яка функціонує здебільшого в побуті і відображає особливості говірки певної місцевості.

Наприклад, молитва, записна в Овруцькому районі, характеризує особливості північної поліської говірки, яку до своїх творів включали О. Опанасюк, М. Закусило: «Господі Ісусе Хрісте! Ти спас разбойніка на хресте, учеников на море, так спасі же, Господі, мене і моїх деток од усякої беди-нужди, болєзні і горя». Галицька говірка часто служить колоритним елементом у творах І. Франка, М. Черемшини, В. Стефаника, Л. Мартовича, причому йдеться не про її спеціальне (літературно-художнє), а автентичне використання, бо мова авторів сформувалася у відповідній місцевості: «А проше, газди, а озміть же без царамонії та будьте вібачні, бо ми вже подорожні», «Щось би-м сказав, та най мовчу, най шіную образи в хаті і вас яко грєшних» (із творів В. Стефаника).

На відміну від розмовної, яка залежить від діалектних особливостей кожного регіону, літературна мова має загальнонаціональний ужиток.

Літературна мова — унормована, оброблена, уніфікована мова, яку використовують в офіційному діловому мовленні, засобах інформації, науці й літературі.

Українська літературна мова до кінця XVIII ст. мала книжний варіант, сформувавшись на основі запозиченої для літературного вжитку старослов'янської мови. До неї поступово додавалися місцеві мовні елементи,

тож вона еволюціонувала в напрямі українізації, реалізуючи себе здебільшого в давній літературі та офіційно-ділових документах.

Сучасна літературна мова сформувалася на основі середньонадніпрянських говірок (Слобожанщина, Полтавщина, Черкащина), у чому вирішальну роль відіграла творчість письменників, які народилися в цій місцевості і були зачинателями нової української літератури, — І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка.

Лексичні, граматичні, стилістичні норми літературної мови формувалися поступово і нині зафіксовані у чинних словниках — орфографічному й орфоепічному. Дотримання правильних форм слововжитку сприяє мовній культурі, забезпечує порозуміння у спілкуванні.

Літературна мова є нормативною базою і для літературної творчості, яка черпає зі словесного досвіду народу не лише лексичні запаси, а й правила їх використання на практиці.

Художня мова — різновид літературної мови, яка містить у собі все багатство мови з метою створення художніх образів.

Мова художнього твору образна, стилістично й емоційно виразна, колоритна: «Гойдлива кладка в кліп ока перебігала небагатоводний, проте шумливий, потік, впираючись у возову дорогу, а та врзалася в неперервну стіну обривистих гір — та й бігла собі далі у світ, повторюючи зигзаги коли порослих лісом бескидів, а коли копіюючи зигзаги долі тутешніх людей, не розбещених ані багатством, ані іншими надмірностями — хіба що втішалася лише волею безконечних гірських хребтів» (Марія Матіос).

Художності цьому текстові надають колоритні образи гірської місцевості: гойдлива кладка, шумливий потік, возова дорога, стіна гір, порослі лісом бескиди, гірський хребет. Письменниця вдається до метафоризації: кладка перебігала потік, впиралась у дорогу, врзалась у стіну гір; до порівняння: стежка була схожа на зигзаги бескидів, долі тутешніх людей; до художніх означень (епітетів): *гойдлива* кладка, *обривисті* гори, *шумливий* потік, *безконечні* гірські хребти; до метонімічних виразів: в кліп ока перебігала (тобто швидко). Завдяки цьому постає мальовнича картина, гірський

пейзаж, на тлі якого відбуваються події повісті «Москалиця» Марії Матіос.

Мова — будівельний матеріал літератури, специфічний засіб її творення. Літературно довершеним і художньо виразним можна вважати той твір, у якому письменник скористався необхідним мовним потенціалом, виявив віртуозну вправність у застосуванні словесних засобів, зумів слово зробити своїм інструментом у вираженні власних думок і почуттів.

Лексика художньої мови

Слова у художньому тексті мають пряме і переносне значення. *Пряме значення слова* полягає у вираженні певного змісту поняття, яке зазвичай фіксується у словниках. Інакше кажучи, слово називає те, що воно й означає. *Переносне значення слів* ґрунтується на смисловій двоплановості: названо одне, а означає інше. Так виникає образна напруга між позначуванням та означником, твориться своєрідна загадка, яку можна розгадати, зрозумівши механізм переміщення одного смислу на інший. На цьому ґрунті з'являються художні образи, які є основним засобом у літературній творчості.

Слова з прямим значенням несуть смислове навантаження у творі, але їх використання здатне творити й емоційно-експресивні образи, стильову інтонацію. Увиразнюють мову художнього твору синоніми, антоніми, пароніми, неологізми, діалектизми, жаргонізми, вульгаризми.

Синоніми (грец. *synonimos* — однойменний) — різні за звучанням, але близькі за значенням слова. І. Котляревський в «Енеїді», зображуючи Бабу Ягу, до слова «катувати» підібрав півтора десятка синонімів:

...без всякого обману
І щиро без обиняків
Робила грішним добру шану,
Ремнями драла, мов биків,
Кусала, гризла, бичовала,
Кришила, шкварила, щипала,
Топтала, дряпала, пекла,
Порола, корчила, пиняла,
Вертіла, рвала, шпиговала
І кров із тіла їх пила.

Використання синонімів сприяє рінобічній характеристиці певного поняття чи явища, а також уникненню повторів, урізноманітненню художньої мови.

Антоніми (грец. *anti* — скерованість проти; *opima* — ім'я) — протилежні за значенням слова. Вони здатні в художньому творі передати контрастність певних понять, картин. Наприклад:

Люди мучились, як в *пеклі*.

Пан втішався, як у *раю*...

Пан *гуляв* у себе в замку,

У *ярмі* *стогнали* люди... (Леся Українка)

Пароніми (грец. *para* — префікс, що означає суміжність, і *opima* — ім'я) — близькі за звучанням, але різні за значенням слова. Вони слугують у літературі для словесної гри, каламбурів або для створення музичності, милозвучності фрази: «Шкода, Марино, перебулих літ! *Приснилися, проснилися і зникли*» (М. Рильський); «Й кусаються, як люті упирі, ще *кіммерійські комарі* (Ліна Костенко); «*Маріє, мріє, мрієчко моя, моя Марієчко* тривожна» (М. Вінграновський); «Той *клавесин і плакав і плекав* чужу печаль» (Ліна Костенко); «Старий співав без *гриму і гримас*» (Ліна Костенко); «Він цей *вокал* підносив, як *бокал*» (Ліна Костенко).

Архаїзми (грец. *archaios* — стародавній) — застарілі слова, які в літературному творі передають історичний колорит або надають мові певної урочистості. З такою метою вживає Т. Шевченко слова, які вже для його часу були застарілими: «Вздовж *байдака* знову походжає пан *отаман*». В іншому випадку поет використовує лексику доби Київської Русі, аби передати колорит часу: «Владимир *князь* перед народом убив старого Рогволода, *потя* народ, *княжну* *поя*, *отиде в волості* своя». У поемі «Марія» він стилізує мову Святого Письма: «Все *упованіє* моє на тебе, *мати, возлагаю*, Святая сило всіх святих, *пренепорочная, благая*». Історичною достовірністю зображеного переймається і Ліна Костенко: «А у човні ж усякої матерії, вино, олія, *амфори, лутерії*, чорнофігурний лаковий *бомбілій*». Вдаватися до архаїзмів спонукав І. Франка і реалістичний принцип письма: «Незважаючи на гарячу весняну днину, *боярин* був у повній рицарській збруї: в *панцирі* з залізної блискучої

бляхи, в таких же набедрениках і наколінниках, блискучім спижевім шоломі».

Неологізми (грец. *neos* — новий і *logos* — слово) — словесні новотвори, що надають мові художньої виразності. Користуючись нині словами «мистецтво», «переможець», «променистий», сучасна людина не пов'язує їх із авторством Олени Пчілки. А саме вона створила їх. М. Старицький — автор таких образних слів, як «борвій», «мліти», «мрія», «скрут». До новотворів вдавалися й інші письменники: «Я — кайданник. Власне горе за собою волочу» (І. Франко); «Молоді, зовсім юні, а такі вже *черстводухи* (О. Гончар); «Химерне *квіття* тропіків» (О. Гончар); «В тебе руки — *вітренята* ніжні» (Д. Павличко).

Діалектизми (грец. *dialektos* — мова, розмова, наріччя) — слова, характерні для говірок певних місцевостей. Використання їх дає змогу письменнику відтворити передусім мовний колорит краю, надати забарвлення мові персонажа: «Стара, ня, на-коб тобі платину та файно обітриси, аби я тут ніяких плачів не видів!» (В. Стефаник); «Білі мене прикладом, штовхалі у хлев, іде стогналі, корчіліса діти, дєди, здорові жонкі. Стрелялі... а я втекла...» (О. Опанасюк); «Я була саме тоді на горі в колибі» (М. Коцюбинський); «Бій мов хмара піднімаєсь, мутить блиск, і різно мечесь, рве окови» (І. Франко).

Жаргонізми (франц. *jargon* — незрозуміла мова, пташина мова) — слова і вирази, характерні для розмовної мови вузької групи людей, які перебувають у приблизно однакових професійних та побутових умовах. Письменники вдаються до використання жаргону з певною художньою метою: увиразнити колорит або походження персонажа, створити характерний портрет чи застосувати прийом самохарактеристики, відтворити мовну атмосферу змальованих подій. Наприклад: «В кутку під грубкою грали *уркагани* в буру» (А. Головка); «Ви тут спите по двадцять годин на добу, *шланги гофровані*» (Ю. Андрухович); «Семен Борисович здер з нього триста баксів. "*Круто*"», — сказав про себе» (В. Даниленко).

Вульгаризми (лат. *vulgaris* — простий, звичайний) — грубі побутові чи лайливі слова або звороти, які в літературі вживають здебільшого у мові персонажів як засіб самохарактеристики. Останнім часом у літературі ненормативна лексика потрапляє і в авторське мовлення,

що є начебто виявом свободи слова і творчості. Це питання спірне, але в контексті літературно-художньої творчості необхідно виходити з того, яку мету переслідує вульгаризація літературного тексту. Якщо ця мета не пов'язана з художнім завданням, то використання вульгаризмів є самоціллю, що розходиться з естетикою і культурою творчості.

У класичних творах українського письменства використання вульгаризмів — засіб художнього змалювання персонажів: «Піди лиш ти к чортам, плюгава, невірна, пакосна, халява» (І. Котляревський); «Ні, псяюхо! Не до шмиги! Не муки він хоче» (С. Руданський); «Бораніш вона питала: — Хочеш дулю з маком? — А тепер бува, як скрутить, то виходить з лаком» (П. Глазовий); «Не чіпай гівно, Грицю, — сказав він. — Вони синки, служби не бачили, паскуди, салабони, парашники!...» (Ю. Андрухович).

Вживання в літературному творі лексики в прямому значенні — це лише одна грань словесної творчості. У цьому разі письменник вдається до тих можливостей слова, які історично сформувалися у словесному досвіді народу і передають закріплене за ним значення або його смислові відтінки. Інша грань творчості — продукування художніх образів, які виникають унаслідок роботи авторської уяви, фантазії та асоціативного мислення, коли мовлене слово виявляє не лише своє пряме значення, а образний зміст, що постає як результат образотворчого процесу.

Переносне значення слова (тропіка)

Виникнення художньої мови невіддільне від мовотворчого процесу (слово — це вже образ, як зазначав О. Потебня), а словотворення по суті є й образотворенням. Створення художніх образів ґрунтується на різноманітних внутрішніх (семантичних) зв'язках слів (понять), коли відбувається зміна, перетворення, поворот у їх значеннях. Так утворюються тропи.

Троп (грец. *tropos* — поворот, зворот) — мовний зворот, у якому слово або словосполучення ужите в переносному значенні, що додає мові виразності, естетичного ефекту.

У строфі М. Вінграновського

Цвітуть на білому хати.
У грудях грудня — зими, зими.
Димів скуйовджені хвости,
І дух овечий та козиний

третій рядок витворює образ, що надає колориту зимовому пейзажу. Іменники тут виражають певні поняття і мають своє семантичне поле: *дим* — білий, сріблястий, має запах горілого дерева, тягнеться вгору, коливається в повітрі, клубочиться; *хвіст* — довгий, вертлявий, випинається назовні, тягнеться, пухнастий, малий, великий. У процесі образотворення відбувається змішування семантичних полів, унаслідок чого виникає оригінальна метафора, оздоблена ще й виразним епітетом «скуйовджені». І уявляється, як у сніговій тиші вгрузли білі від морозу хати, над якими здіймається із димарів дим, що створює видимість скуйовджених хвостів тварин, від яких іде овечий та козиний дух. Виникає картина зимового села, яке завмерло у снігах, саме перетворилося на сніг, і тільки хвости димів нагадують, що воно живе, ніби у казковій таємниці, у сподіваному спокої, білій тиші.

Тропіка охоплює низку художніх засобів, якими письменники послуговуються у творчій роботі: порівняння, епітет, метафору, персоніфікацію, метонімію, перифраз, алегорію, гіперболу, літоту, символ та ін.

Порівняння — зворот, побудований на зіставленні певних ознак чи якостей зображуваних об'єктів.

Порівняння має сталу синтаксичну форму, йому властива обов'язкова двочленність: називання того, що порівнюється, і того, з чим порівнюється; крім того, у синтаксичну конструкцію входить порівняльне слово (як, ніби, неначе, немов, нібито).

Наприклад: «От стеляться розложисті, як скатерть, зелені левади» (І. Нечуй-Левицький); «І мить горить, як тиха свічка, і руки ломле, як вдова» (І. Драч); «Півкулі бань все пливуть над Зачіплянкою, як образ нескінченності, все височить на майдані ця сива скеля віків» (О. Гончар).

Епітет (грец. *epitheton* — означення) — художнє означення, яке слугує для увиразнення зображуваного, найчастіше відіграє роль орнаментального прикрашування художньої мови, може мати оцінну функцію.

Наприклад, у поетичних рядках М. Семенка «Сніг забіліє в самотнім саду, од трамваїв сине-сине місто, золоті од ліхтарів сніги» епітети мають різне походження та образний колорит: *самотній* — настроєво-виражальне означення, тоді як *сине* і *золоті* мають колористичне забарвлення, причому поєднання кольорів тут символічне.

В іншому прикладі набір художніх означень передає оцінку характеристику України, диференціюючи її негативну суть «для всіх» і позитивне значення «для мене»:

Для всіх ти мертва і смішна.
Для всіх ти бідна і нещасна.
Моя Україно прекрасна.
Пісень і волі сторона (О. Олесь).

В усній словесній творчості трапляються *постійні епітети*, характерні для пісень, дум, приказок, казок, легенд:

На віщо ж ти важиш:
Чи на мою ясненьку зброю,
Чи на мого коня вороного.
Чи на мене, козака молодого
(Дума «Козак Голота»).

Часто троп виникає завдяки складному зміщенню смислів, результатом чого стає метафоризація мовлення.

Метафора (грец. *metaphora* — переміщення) — троп, оснований на образному розкритті суті та особливостей предмета чи явища шляхом перенесення на нього за подібністю ознак і властивостей іншого предмета чи явища.

У поетичному рядку М. Драй-Хмари «Я п'ю прив'ялу тишу саду» типша набуває образного значення рідини (води, вина), що асоціативно викликає поняття «пити»; внаслідок семантичного зміщення виникає образ поглинання тиші, яка проникає у настрій ліричного Я.

З рядка Д. Фальківського «І, як тінь покори, наступає копитом сухоребра осінь на поля сумні» постає пізня осінь в образі шкапи, яка повільно і покірно плентається по порожньому полю, наступаючи копитами на сутінки — таку картину викликає в уяві читача метафора.

Іноді цей художній засіб сприяє поетичному мовленню в конкретизації абстрактних морально-етичних понять: «І наша ученість, добром не підкута — то лжа єсть прелюта, то лжа єсть прелюта» (І. Драч).

У літературних творах метафори відіграють здебільшого локальну роль, створюючи міні-образ. Іноді весь твір становить розгорнуту метафору. У вірші І. Драча «Балада про соняшник» декілька наскрізних метафоричних образів. Персоніфікується соняшник, який набуває рис підлітка («хлопчиська»), котрий вільно себе почуває серед природи, наснажується нею, одержує від неї здоров'я, красу і гармонію існування. Грань між соняшником і підлітком така тонка, що означені риси і дії ніби взаємозамінюються, переходять з одного на інше, створюючи живий образ природного самовираження. Інша метафора — сонце, яке асоціюється із соняшником, а також з поезією: і сонце, і поезію відкриває для себе хлопчик-соняшник, навіки зачарувавшись «оранжевим» світлом. Метафоричний смисл вірша полягає у розкритті ролі природи в досягненні дитиною поезії як вищої духовної цінності.

Різновидом метафори є *персоніфікація* (уособлення) — надання об'єктам і явищам природи людських властивостей.

Своїм поетичним корінням вона сягає міфологічного мислення, анімістичних і тотемістичних уявлень, коли людина сприймала природу як живий, одухотворений світ, якому були властиві такі самі риси, як людині: «Вітер в гаї не гуляє, вночі спочиває; прокинеться, — тихесенько в осоки спитає» (Т. Шевченко); «Дві хмароньки зустрілися удосвіта колись, зустрілися, спинилися, за рученьки взялися» (О. Олесь).

Дещо інакше проявляє себе образне мовлення, коли замість одного поняття вживається інше, близьке йому асоціативно. На такій основі твориться метонімія.

Метонімія (грец. *metonymia* — перейменування) — троп, який полягає в заміні назви одного явища чи предмета іншою, асоціативно з ним пов'язаною.

Такі заміни мають певну художню мету і, як правило, відбуваються в такі способи:

а) заміна назви творів письменника його прізвищем: «І Коллара читаєте з усієї сили, і *Шафарика*, і *Ганку*» (Т. Шевченко);

б) заміна назви народності (нації) назвою їх столиці: «Так от як кров свою лили батьки за *Москву* і *Варшаву*» (Т. Шевченко);

в) заміна абстрактного поняття конкретним: «Просвітити, кажуть, хочуть материні очі *сучасними* *огнями*» (Т. Шевченко);

г) заміна цілого поняття частковим: «з'їсти миску (борщу)», «випити склянку (води)» та ін.

Різновидами метонімії є перифраз і синекдоха. *Перифраз* (грец. *periphrasis* — описовий вислів) — вживання замість слова чи імені описового вислову. Складається він із словосполучення, фрази, яка замінює назву предмета чи явища. Наприклад: Великий Кобзар (Шевченко), Дочка Прометея (Леся Українка); «напитися шоломом із Дону великого» (перемогти ворога біля Дону); «сісти в золоте сідло» (вирушити в похід); «кінець списа поламати край поля половецького» (вигнати половців за межі Русі).

Синекдоха (грец. *synekdoche* — співвіднесення) — вид метонімії, у якому заміна понять відбувається переважно на основі кількісного зв'язку. Наприклад: «Кругом Січі Запорозькі *москаль* облягає» (Нар. пісня), «Здається, що наш люд має в собі багато сили, щоби родити *Шевченків, Франків*» (В. Стефаник); «Берегти *копійку*».

Поетичній мові властива і двоплановість зображення, коли одне розкривається через інше, як це буває в алегорії.

Алегорія (грец. *allegoria* — інакомовлення, іносказання) — троп, у якому конкретний образ є формою розкриття абстрактного уявлення, судження, поняття.

Алегоричний образ має, як правило, загальнопозитивний характер. У літературі на алегорії ґрунтуються байка і притча. Прикладом алегорії можуть бути назви творів: «Неофіти» Т. Шевченка, «Досвітні вогні» Лесі Українки, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, «Собор» О. Гончара. У байках вовк — образ хижості та жорстокості; лисиця — хитрощів та підступності; заєць — боязливості; ведмідь — грубої сили, осел — тупості та впертості тощо. Загалом мова байок алегорична, езопівська (від імені давньогрецького байкаря Езопа). Алегоричні образи нерідко трапляються у прозових і поетичних творах, як наприклад, у вірші І. Малковича:

Краєм світу, уночі,
При Господній при свічі

Хтось бреде собі самотньо
Із янголом на плечі.

В образі янгола на плечі можна прочитувати віру і світлу сутність людини, яку вона не втрачає за будь-яких обставин і важких часів, і це людину тримає на світі та допомагає бути достойною завжди.

Автор іноді може вдаватися до навмисного перебільшення, прагнучи максимально увиразнити образ, гіперболізувати його.

Гіпербола (грец. *hyperbole* — перебільшення) — художній засіб, що полягає в перебільшенні властивостей з метою їх увиразнення та надання емоційного заряду.

Цей троп поширений у народній творчості. Для того щоб показати перевагу козака над татариним, його фізичну силу і моральну правоту, навмисно перебільшено його здібності у думі «Козак Голота»:

Ой ще козак не примірівся,
А татарин ік лихий матері з коня покотився.

Такий тип гіперболізації перейнятий із давніших традицій героїчної поезії, зокрема зі «Слова про Ігорів похід», де є такі рядки:

Куди не поскаче буй-тур Всеволод,
там лежать голови половецькії.

Іноді гіперболу використовують для увиразнення певного настрою або психологічного стану людини:

Постала туга, сном важким приспана,
Постала велетом і досягла до хмар (Леся Українка).

Гіперболізація як художній троп властива переважно тим творам, які написані у піднесено-героїчному або експресивному стилі. Протилежна гіперболі літота.

Літота (грец. *litotes* — простота) — зображення предмета чи явища в надмірно зменшеному вигляді.

Такий художній засіб трапляється нечасто і слугує здебільшого для емоційного, сентиментального вираження чи оцінювання зображуваного. Наприклад, рядок «О прине́сьть, як не надію, то *крихту* рідної землі» О. Олесья передає почуття ностальгії поета, який перебуває за межами України, в еміграції; він розчарований і зажурений, тому йому здається, що найменший зв'язок з рідною землею допоможе триматися на світі.

Літоту застосовують тоді, коли автор прагне викликати у читача співчуття до змальованих персонажів: «Внучечка качається по садку білим клубочком», «бабуся малесенька, ледве од землі видно» (Марко Вовчок).

Притаманна літота і розмовним висловам на зразок «море по коліна», «на макове зерня», «за хвилику вернуса» та ін., які потрапляють у літературні тексти.

Поширеним у літературній творчості є символ, який надає образному мовленню яскравого колориту.

Символ (грец. *symbolon* — знак, прикмета) — умовне означення явища або поняття іншим на основі подібності задля стислого і яскравого розкриття образу.

Здатність людини до символізації, закладена ще в давній словесній творчості, породила чимало образів-символів у фольклорі (калина — дівоча краса, явір — молодий парубок, два голуби — закохана пара, вінок — дівоцтво, чайка — материнська туга тощо), звідки вони перейшли в літературу. Сформувалася і суто літературна символіка, наявна в давній геральдичній поезії, літературних версіях «традиційних» образів-символів (Прометей, Богородиця, Дон Кіхот та ін.), у назвах художніх творів («*Boa constrictor*» І. Франка, «*Fata morgana*» М. Коцюбинського, «Правда і кривда» М. Стельмаха, «Скорбна мати» П. Тичини). Символи виконують свою художню функцію у тексті, якщо піддаються «розшифруванню».

Символ у літературному творі може мати значення локального образу:

О Боже мій, така мені печаль
і самота моя така безмежна,
нема вітчизни (В. Стус).

Вітчизна у цих рядках є символом України, яка бачиться з неволі, крізь колючий дріт таборової в'язниці, тому ніби зникає з поля зору, адже її в розумінні поета насправді немає як держави, як вільної землі, тому замість патріотичного усвідомлення приходить «печаль і самота безмежна».

Є твори, зміст яких розгортається як наскрізний символ, наприклад, вірш «Досвітні огні» Лесі Українки. Заголовок указує на виняткове значення «огнів» (світла), бо вони, з одного боку, природно несвоєчасні (досвітні), а з іншого — викличні, оскільки протиставляються своєму антиподу — темряві, і їх штучна з'ява

стимулює обернення на символ, на означник очікуваного світла. Досвітні огні — знак неминучості прийдешнього світла, провісник його, що забезпечує надію у безнадійній, як здається автору, ситуації, коли природного світла ще немає («ще зоря не заграла»).

Якщо символ домінує в літературній творчості, чим надає образній організації певного стильового спрямування, то таке явище називається символізмом.

Тропіка є найактивнішою сферою образотворення у літературі. Художні засоби тоді виконують свою естетичну роль, коли органічно виражають творчу настанову письменника, урізноманітнюють плин творчого мислення і сприяють виникненню свіжих, оригінальних образів.

Художня стилістика (риторика)

Найхарактерніша особливість літературної мови — її фонетична, морфологічна, синтаксична унормованість. Відхилення від норми вважають некоректним, однак художня мова допускає індивідуальні відхилення, зумовлені художньою метою. Внаслідок цього з'являються т. зв. синтаксичні (стилістичні) фігури.

Синтаксичні (стилістичні) фігури (лат. *figura* — образ, вигляд) — незвичні синтаксичні звороти, що порушують мовні норми і вживаються для оздоблення мовлення.

До поширених стилістичних фігур належать інверсія, еліпс, паралелізм, антитеза, градація, різні види повторів.

Інверсія (лат. *inversio* — переставляння) — незвичайна розстановка слів у реченні, зумовлена прагненням наголосити значення якогось слова або потребою пристосуватися до ритміки чи римуння (у віршовому мовленні).

Наприклад, якщо строфу М. Рильського

На білу гречку впали роси,
Веселі бджоли відгули,
Замовкло поле стоголосе
В обіймах золотої мли

подати, враховуючи прямий порядок слів у реченні, то вона набула б такого вигляду:

Роси впали на білу гречку,
Веселі бджоли відгули,

Стоголосо поле замовкло
В обіймах золотої мли.

У такому разі перший і третій рядки втрачають ритміку (чотиристопний ямб), у них зникає рима, вірш загалом перестає «звучати». В оригіналі це звучання у строфі забезпечувала передусім інверсія.

У прозі інверсія трапляється рідше, ніж у поетичних текстах, але й там вона може слугувати засобом художнього вираження.

Еліпс (грец. *elleipsis* — пропуск, нестача) — пропуск у реченні слова чи словосполучення, зрозумілого з контексту, для вираження динамічності чи енергійності мови, а також для уникнення повторів.

Наприклад: «Од села до села танці та музики: курку, яйця продала — маю черевики» (Т. Шевченко); «Поля набралися туманом, а діброви сизою синню» (М. Стельмах); «Ще раз підпалили — і заревло, завирувало, загоготіло» (І. Драч); «Ось ця струна зовсім порвалася, — ти не торкай її» (Леся Українка).

Еліпс не тільки здатний увиразнювати поетичний чи прозовий вислів, а й бути ефективним засобом стилістичності, що найбільш помітно у такому стильовому різновиді літератури, як експресіонізм.

Паралелізм (грец. *parallēlos* — той, що рухається поряд) — паралельне зображення за аналогією кількох явищ з різних сфер життя з метою їх художнього зіставлення.

У «Слові про Ігорів похід» зіставлено картини сівби та битви, внаслідок чого виникає своєрідний образ воєнного лихоліття, яке суперечить мирному життю людей на Русі:

Чорна земля під копитами
Кістями була засіяна,
а кровію полита:
тугою зійшло це по Руській землі!

Зіставлення за аналогією допомагають глибше, об'єктивніше уявити суть певних явищ. Часто однією зі сторін зіставлення є картини природи, що накладаються на образ людського буття, зокрема козацької долі, як засвідчують такі рядки з поезії Т. Шевченка:

Тече вода в синє море,
Та не витікає;
Шука козак свою долю,
А долі немає.

Антитеза (грец. *antithesis* — суперечність) — художньо увиразнене протиставлення життєвих явищ, думок, ознак, понять, почуттів.

Наприклад, в автобіографічному вірші Т. Шевченка виразно протиставлено вигаданий паничами-поетами сільський рай, у якому насправді малий Тарас бачив пекло, тобто тяжкі умови кріпацького животіння:

У тій хатині, в тім раю
я бачив пекло.

Леся Українка засобами антитези показує соціальну нерівність у суспільстві, конкретизуючи його образ зіставленням землянки і помосту (палацу на пагорбі):

В мужиків землянка вогка,
В пана хата на помості.

До різких протиставлень, які мають в основі ціннісну, морально-етичну характеристику соціальних типів, вдається у своїх посланнях І. Вишенський: «Днесь *кат*, а завтра *священник*, днесь *учитель*, а завтра *мучитель*, днесь *корчмар* і заводій *танців*, а завтра *богослов* і *народоволець*».

Антитезу письменники використовують здебільшого у творах експресивного стилю, відображенні контрастів, конфліктів, драматичних колізій, надаючи тексту відповідної динаміки і виразності.

Градація (лат. *gradatio* — поступовість, посилення) — нагромадження однорідних понять та образів з певною художньою метою.

Наприклад, для того щоб створити жахливу картину соціальної дійсності у Речі Посполитій кінця XVI ст., І. Вишенський вдається до нагнітання, нагромадження негативних характеристик, виражених відповідно забарвленими синонімами: «Немає місця цілого від гріховної недуги: все струп, все рана, все пухлина, все гнильство, все вогонь пекельний, все хворість, все гріх».

І. Котляревський в «Енеїді», використовуючи лексичні багатства української мови, подає характеристику людської спільноти, різноманітної і багатоликої, внаслідок чого виникає колоритна картина, вибудована шляхом багатократного додавання все нових і нових означень:

Були багаті і убогі,
Прямі були і кривоногі,
Були видючі і сліпі,
Були і штатські, і воєнні,

Були і панські, і казенні,
Були миряни і попи.

Градація є ефективним літературним прийомом для всебічної характеристики зображуваного об'єкта чи предмета.

Повтор — стилістична фігура, що утворюється за допомогою певної організації мовних елементів і має виразну експресивно-зображальну функцію.

Найпоширеніші такі фігури повтору:

а) анафора (грец. *anaphora* — винесення нагору, на початок) — єдинопочаток, повторення звуків, слова, групи слів на початку речень, віршових рядків, строф. Наприклад:

*І виріс я на чужині,
І сивію в чужому краї... (Т. Шевченко);*

*Інші будуть співці по мені,
Інші будуть лунати пісні (Леся Українка);*

*Люби природу не як символ
Душі своєї,
Люби природу не для себе —
Люби для неї (М. Рильський).*

До анафори автори найчастіше вдаються у поетичних текстах, прагнучи надати їм певної ритмічності, стилістичної тональності. Повторювані слова мають особливе значення, яке підсилює основну думку, закладену у зміст твору;

б) епіфора (грец. *epiphora* — повторення) — повтор групи звуків чи слів у кінці рядків або строф. Наприклад:

*Вона була задумлива, як сад.
Вона була темнава, ніби сад
(М. Вінграновський);*

*Єсть ім'я жіноче, м'яке і ясне,
У нім і любов, і журба, і надія,
Воно як зітхання бринить весняне:
Марія.*

*Як запах фіалки в осінній імлі,
Як пісня дівоча в снігах і завії,
Зорею сіяє над смутком землі:
Марія.*

*Нехай я у серці святе погашу,
Нехай упаду в безмістовній борні я, —*

Та слово останнє, що я напишу:
Марія (М. Рильський);

Часу скороминушого *не бійся*.
Змагає смерть найдужчого — *не бійся*.
Цю мить, що ти живеш, віддай утіхам!
Забудь старе — й грядущого *не бійся*
(Омар Хайям, пер. В. Мисика).

Епіфора в художньому тексті може мати різноманітні функції: виділення ключового поняття-образу у творі, своєрідне ритмічне завершення рядка чи строфи, стилістична кінцівка, яка увиразнює творчу ідею автора;

в) рефрен (франц. *refrain* — подрібнювати) — повтор між рядками чи строфами:

А в тім домку, як у вінку —
Щедрий вечір, добрий вечір!
Добрим людям на здоров'я!
А господар, як виноград
Щедрий вечір, добрий вечір!
Добрим людям на здоров'я! (Нар. творчість);

Ходімо по чорнобривці —
Доцвітають на вгороді.
Ходімо по чонобривці —
Ще їх морозом не вбило.
Ходімо по чорнобривці —
Ними кохання чарують (М. Клименко).

Рефрени переважно властиві фольклорній пісенності, де вони визначаються як приспиви, звідти вони перейшли в літературу і виявилися вдалим стилістичним прийомом, який застосовують у творах для виокремлення провідного мотиву, постійного нагадування про нього. Рефрени вплітаються у текст і є його органічним складовим компонентом;

г) кільце — повтор слова чи групи слів на початку і в кінці фрази, рядка, строфи. Наприклад:

На Псло, на Ворсклу, на Сулу,
На юні води непочаті
Ліг золотий осінній сум,
Поліг багрець у тихім святі
На Псло, на Ворсклу, на Сулу
(М. Вінграновський);

«Не дай Боже, щоб знову ті часи вернулися, не дай Боже» (І. Нечуй-Левицький).

Стилістичне кільце зрідка використовують у літературних творах, проте воно є вдалим засобом у структурі невеликого твору чи окремої фрази, своєрідно оповиваючи ядро основного висловлювання. Як правило, цей засіб відіграє роль стилістичної прикраси;

г) риторичні фігури (грец. rhetor — оратор, промовець) — стилістичні звороти, що надають художній мові експресії, емоційності, впливової сили. Серед риторичних фігур-зворотів розрізняють:

— звертання: «Ні, не стихайте, *солодкі співи*»; «О чарівнице, *стій!* Візьми мене з собою» (Леся Українка); «*Україно! Україно!* Оце твої діти...» (Т. Шевченко);

— вигуки: «*Стій, серце, стій!* Не бийся так шалено» (Леся Українка); «*Плач, Україно! Бездітна вдовице!*» (Т. Шевченко); «*Жити хочу! Геть думи сумні!*» (Леся Українка);

— запитання: «Чи довго ще на сім світі катам панувати?» (Т. Шевченко); «Слово, чому ти не твердая криця?» (Леся Українка); «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» (Панас Мирний).

Художня стилістика пов'язана передусім з увиразненням літературного мовлення. Її можливості закладені не лише в синтаксичних особливостях і специфіці будь-якої мови, а й в особливостях індивідуального стилю письменника. Яскрава стилістика твору є важливою передумовою його сприймання, бо читача приваблює зміст, викладений стилістично вибагливо і колоритно.

Звукова організація мови (фоніка)

Дбаючи про милозвучність художньої мови, письменник використовує багаті фонетичні можливості словесного звучання для створення «звукових образів», які часто підсилюють та увиразнюють літературні образи.

Фоніка (грец. *phōnikos* — той, що звучить) (літературна) — звукова організація поетичного мовлення; засоби, які надають творові милозвучності, посилюють його емоційність та виразність.

У художній мові найчастіше використовують такі фонетичні засоби:

а) алітерація (лат. *ad* — до, при і *littera* — буква) — повторення одного чи кількох приголосних звуків з пев-

ною художньою метою. Наприклад, у поетичних рядках П. Тичини передається звучання церковних дзвонів різних звукових реєстрів за допомогою повторення звуків *г, д, дз, к, з, л*: «Аж загудів гладкий далекий дзвін, карнавками плакучими Поділ забрязкав, а там ізліва, справа, всюди, скрізь — плакучі, слізні та слейні...». У його ж рядках «Гембля свого в саду знайшовши, він ясені дошки струже і гемблює, а дошки ж лисі, аж шуті, а по них узорі шиті — сухопінявий шум!» передано звукову ритміку стругання дощок гемблем (рубанком), відображені удари об дерево (повторення звуків *д, б, р*) і шум стругання (звукові повтори *ш, с, х*). Образ ритмічного тупоту (повтор звуків *д, т, к, п*) передано в такому рядку М. Бажана: «Відстукали копита коней бойових». Образ спокою, тиші, нерухомості, упокореності, мінорного настрою вибудовано на повторенні звуку *с* (кожне слово у вірші розпочинається цим звуком) у строфі В. Кобилянського:

Стихли струни, стихли співи,
Срібні співи серенад, —
Срібно стеляться сніжинки,
Спить самотній сад.

Алітератцію практично не застосовують у прозі, де надається перевага оповідності, описовості, стилістичній тональності;

б) асонанс (франц. *assonanse*, від лат. *assono* — звучу до ладу) — повторення голосних звуків з метою створення звукового образу. Початок балади Т. Шевченка «Причинна» передає бурхливий, масштабний розмах бурі на Дніпрі за допомогою повторення звуків сонорних (дзвінких, широких), звуків *о, а, е*: «Реве та стогне Дніпр широкий, сердитий вітер завива, додолу верби гне високі, горами хвилю підійма». Чергування голосних звуків *о, и* у вірші П. Тичини «Там неба край, як золото, мов золото-поколото, горить-тремтить ріка, як музика» створює просторову картину сходу сонця над рікою, яка вражає своєю розлогістю і мінливістю барв та звучання;

в) звуконаслідування (ономатопея) — відтворення, наслідування звуків живої і неживої природи у літературних творах. Цей засіб хоч і передбачає відтворення звуків на кшталт «гав-гав», «га-га-га», «цвірінь-цвірінь», однак його образотворча роль виявляється тоді, коли у наслідування звуків привноситься зміст,

властивий повноцінній лексиці, як наприклад, у вірші Д. Фальківського:

І вдруге вдарили гармати,
і жито спіле ожило,
Це кулемети: *та-ту!.. та-ту!..*
Не жди мене, не жди в село.

Іноді звуконаслідування виникає унаслідок застоювання алітерації, у чому переконують такі рядки М. Вінграновського:

Пришєрхла тиша — сіра миша —
У жовто-білих комишах.

Повторення слів із характерним звуковим оформленням у фрагменті поеми-симфонії «Сковорода» П. Тичини відтворюють методичний рух рубанка по дошці:

Тісняться стружки у стружки —
шуті, шиті, шум!
Тікають скручені в стружки —
шуті, шиті, шум!

Крім цих, найуживаніших у літературі засобів художньої мови, використовують алогізми, алюзії, апорії, апострофи, гумор, евфемізми, іронію, каламбур, кумуляцію, оксюморон, парадокс, ретардацію, сарказм. У літературознавстві їх зараховують до *художніх прийомів* — способів здійснення, виконання дії зі створення літературного образу.

Пізнання художньої мови є розшифруванням (декодуванням) художніх образів, що дає змогу збагнути образну структуру і зміст літературного тексту. Оволодіння засобами художньої мови сприяє удосконаленню літературної творчості.

Запитання. Завдання

1. Чи може бути розмовна мова компонентом літературної?
2. Які художні функції відіграють у літературному тексті синоніми й антоніми?
3. Наведіть приклади архаїзмів, історизмів у поезії Т. Шевченка.
4. Як ви ставитеся до використання у літературних творах ненормативної лексики? Чи сприяє це художньому вираженню?
5. Поміркуйте над питанням, коли і за яких умов виникло метафоричне мовлення.

6. Доберіть назви літературних творів, які виражають зміст за допомогою символів.

7. З'ясуйте зміст алегорії у байці Л. Глібова «Вовк та Ягня».

8. Який стилістичний засіб сприяє пишномовності в літературно-му творі?

9. Які за жанром твори вимагають використання у них риторичних фігур?

10. Чи творять фонетичні засоби поетичні образи?

3.4. Основи віршування

У віршах мовлення членується не логічними, а ритмічними паузами. У літературному тексті кожен такий вірш пишеться (друкується) окремим рядком. Організуючою основою рядка є ритм. Вірші зазвичай пов'язують із поезією, проте це не однозначні поняття, бо поезія — образне мислення, особливе художнє мовлення, тоді як віршування — сукупність технічних прийомів, завдяки чому таке мовлення організовується та оформлюється.

Походження віршування

Відкриття та освоєння ритму в первісному мистецтві було джерелом виникнення віршування. Відчуття ритму закладено в людині природою, багато що у світі організовано за принципом ритмічної повторюваності (ритм просторовий і часовий). Освоєння ритму людиною мало утилітарне значення, оскільки ритм узгоджував, координував, дисциплінував спільні дії, групову діяльність (трудова пісня), і естетичне — приносив задоволення, добрий настрій, приємне відчуття спільності (хороводи, обряди): «Розмірене, однотайне повторення, яке лежить в основі ритму, зберігає енергію, дає можливості тратити певну кількість її осягти більші, спорідні результати і сею скорістю й успішністю роботи викликає добрий і вдоволений настрій, який перемагає втому та дає змогу працювати довше, успішніше, приємніше» (М. Грушевський).

Ритм в уявленні людини набув магічного значення: вона зверталася до нього, щоб вплинути на довколишнє життя, піднести настрій, бадьорість, розбудити

внутрішню енергію. Ритмічні танці супроводжувалися ритмічним співом. На його основі зародилося віршування. У трудових рухах ритм виражав рівномірність колективних зусиль; у колективних танцях — рівномірність рухів. Пісня переймала цю рівномірність, слова в ній набували відповідної ритмічної організації, з часом пісня поступово ділилась на ряди слів, відокремлені один від одного ритмічними паузами — на вірші. Німецький дослідник Карл Бюхер (1847—1930) у книзі «Робота і ритм» дійшов висновку: «Поезію (у значенні віршування. — П. Б.) породив енергійний ритмічний рух тіла, зокрема той рух, який ми називаємо роботою».

Ритмічність мовлення, яка спочатку була притаманна уснопоетичній творчості, поширилась і на творчість писемну, набувши тут різноманітних форм вираження. Становлення ритміки у літературі залежало передусім від особливостей мови, у лоні якої формувалося і функціонувало віршування. Ставши явищем інтернаціональним, віршування пристосовувалося до специфіки національних мов, що зумовило його своєрідність.

Системи віршування

Упродовж тривалого часу складалися системи віршування, практичне застосування яких здійснювалося за виробленими правилами і настановами.

Віршування — система організації поетичного мовлення, яка ґрунтується на закономірному повторенні певних мовних елементів на основі культурно-історичної традиції національної мови.

Система віршування має ритмічний критерій, за яким розмежовують два основні типи: *квантитативне* (лат. *quantitas* — кількість, кількісний показник) *віршування*, основане на чергуванні довгих та коротких складів мовлення, і *квалітативне* (лат. *qualitas* — якість), побудоване на чергуванні наголошених і ненаголошених складів мовлення. За всю історію світової літератури сформувалося декілька систем віршування.

Метрична (антична) система віршування. Вона виникла у VIII ст. до н. е. в Греції, пізніше (III ст. до н. е.) поширилась у Римі. Назва системи походить від грецького слова *metron* — «міра», звідси і *метрика* — вчення про

віршові розміри. Античні вірші виспівували, досягаючи ритму рівномірним чергуванням *стоп* — груп складів, що містили один довгий і кілька коротких складів. Найпростіший елемент ритму — *мора*, тобто час, потрібний для вимови короткого складу (на довгий склад потрібно дві мори). Основні стопи античного віршування: двоскладові (хорей, ямб, пірихій, спондей), трискладові (дактиль, амфібрахій, анапест) і чотирискладові (на п'ять мор). Наголос в античному віршуванні не мав значення, вірші не римувалися.

Поширеним розміром віршування за часів античності був *гекзаметр* (грец. hexametros — шестимірник) — метричний вірш, який складається з п'яти дактилів та одного (останнього в рядку) хорей, а посередині рядка, найчастіше після довгого складу третьої стопи, випадає *цезура* — ритмічна пауза. Гекзаметрами написано, наприклад, «Одіссею» Гомера:

Музо, повідай мені // про бувалого мужа, що довго
Світом блукав, священну // столицю троян зруйнувавши,
Всяких людей надивився, // міста їх і звичаї бачив,
В морі ж багато біди // і тілом зазнав, і душею,
Щоб і себе врятувать, // і друзів додому вернути
(Переклад Бориса Тена).

Античну віршову термінологію використовують і в сучасному літературознавстві.

Народнопісенний вірш. Ця система віршування належить до національних витворів українського народу. Вона найпотужніше виявила себе у народній творчості (пісні, думи). Історично сформувалися дві форми народнопісенного вірша: пісенна і речитативна. У *пісенній формі* текст і будова пов'язані з мелодією, тому фрази симетрично розміщуються в куплетах. Словесний ритм підпорядкований музичному, тому в пісенному рядку, крім граматичних наголосів, є ритмічні:

Ой по го`рах сніги` лежа`ть,
По доли`нах во`ди стоя`ть,
А по шляха`х ма`ки цвіту`ть, —
То не ма`ки: то чумаки`
З Кри`му йду`ть, ри`бу везу`ть

(Нар. творчість).

Вірш дум, голосінь не ділиться на строфи. Різні за кількістю складів рядки групуються в різні за розміром *тиради* — довгі фрази, велемовні репліки. Такий вірш виконується *речитативом* (співом-декламацією):

Ой із города із Трапезонда виступала галера,
Трьома цвітами процвітана, мальована.
Ой першим цвітом процвітана —
Злато-синіми киндяками пообивана;
А другим цвітом процвітана —
Гарматами риштована;
Третім цвітом процвітана —
Турецькою білою габою покровена

(«Дума про Самійла Кішку»).

Народнопісений вірш вплинув і на літературне віршування (Т. Шевченко, поети-романтики 20—40-х років XIX ст., П. Тичина, А. Малишко, Б. Олійник).

Силабічне (грец. *syllabe* — склад) **віршування**. Воно ґрунтується на рівній кількості складів і неупорядкованому, вільному розташуванні наголошених і ненаголошених. Основні ознаки силабічного віршування: кількість складів у віршових рядках — 13, 11; вільне розташування наголосів; парне римування; наявність цезури.

Силабічний вірш характеризується метричною константою, коли наголос припадає на клаузулу та на відповідний склад перед цезурою, яка ділить рядок на дві частини:

Кождий би хотів собі // також багатим бить,
але мусить на світі // так жить, як набіжить (К. Зиновіїв).

Силабіка виникла в середньовічному латинському віршуванні (III ст.) у зв'язку з утратою такої важливої фонетичної особливості, як довгота і короткість голосних звуків, що спричинило витіснення метричної системи. За І. Качуровським, найперші зразки силабіки трапляються і в ірландських сагах (VIII ст.). Силабічний вірш найбільш послідовно культивувався у тих літературах, мова яких характеризується постійним словесним наголосом.

В українській літературі силабічне віршування поширилося у другій половині XVI — XVIII ст. під впливом латинських поетик і польськомовної поезії.

Тонічне (грец. *tonos* — наголос) **віршування**. Ця система віршування побудована на однаковій кількості наголосів у віршових рядках, відсутності поділу рядків

на стопи, обов'язковій наявності рими та членуванні вірша на рядкові долі (*дольник*).

До найдавніших фактів тонічної версифікації належать вірші римських поетів Еннія та Невія (III ст. до н. е.), англосаксонський епос «Беовульф» (VI ст.).

Тонічне віршування простежується в українській поезії (Т. Шевченко, П. Тичина, М. Семенко, І. Драч, І. Римарук, С. Жадан). Наприклад:

По́ле чорні́є. Проходять хма́ри,
Гапту́ють не́бо химе́рною гро́ю.
Про́лісків пе́рших блакитні́ ота́ри...
Зе́мле! Як те́пло нам із тобо́ю

(М. Рильський).

Тонічне віршування характерне для тих мов, які мають рухомий наголос. Тож цілком закономірно, що тоніка прижилася і в українській поезії, має своїх прихильників у сучасній літературі.

Силабо-тонічна система віршування. Вона основана на рівномірному чергуванні наголошених і ненаголошених складів у рядку. Становлення цієї системи розпочалося у IV—V ст., коли сталася заміна довгих складів наголошеними, а коротких — ненаголошеними. Поширення силабо-тоніки пов'язане зі спробами у європейських літературах відтворити античні метричні стопи відповідно до фонетичних особливостей кожної національної мови і з урахуванням народнопоетичної віршової традиції. Це відбувалося в XV—XVII ст. спершу в Італії, а потім і в інших країнах.

В українському віршуванні силабо-тонічна система утвердилася з кінця XVIII ст. («Енеїда» І. Котляревського), домінувала у XIX ст., була провідною у XX ст., а нині співіснує з іншими віршовими формами. Найчастіше до неї зверталися С. Руданський, М. Старицький, І. Франко, Леся Українка, О. Олесь, М. Рильський, М. Зеров, В. Сосюра, А. Малишко, Є. Маланюк, О. Ольжич, В. Симоненко, Ліна Костенко.

Організаційною основою ритму у силабо-тонічному віршуванні є стопа.

Стопа — ритмічна одиниця вірша, у якій поєднано наголошений та ненаголошені склади.

Найпоширеніші двоскладові і трискладові види стоп.

Двоскладові стопи складаються із двох складів, наголос у яких варіюється:

— хорей (грец. choreios, від choros — хор) — двоскладова стопа, у якій перший склад наголошений, а другий — ненаголошений (— ~):

Чи не марно марю мрії,
Коли стільки вже століть
Постать матері Марії
Тут примарою стоїть
(Д. Загул)

— ~ | — ~ | — ~ | — ~
— ~ | — ~ | — ~ | — ~
— ~ | — ~ | — ~ | — ~
— ~ | — ~ | — ~ | — ~

(чотиристопний хорей);

— ямб (грец. iambos — напасник) — двоскладова стопа з наголосом на другому складі (~ —):

Верхами сосон шум іде розлогий
І хмарою пухнатою тремтить
Високий день і осяйна блакить.
У буйних травах плутаються ноги

~ — | ~ — | ~ — | ~ — | ~ — | ~ —
~ — | ~ — | ~ — | ~ — | ~ — | ~ —
~ — | ~ — | ~ — | ~ — | ~ — | ~ —
~ — | ~ — | ~ — | ~ — | ~ — | ~ —

(М. Зеров)

(п'ятистопний ямб).

Трапляється у вірші і двоскладова стопа, у якій жоден зі складів не наголошений, — *пірихій* (~ ~), а іноді стопа, де обидва склади наголошені, — *спондей* (— —). Наприклад:

Покладіть отут м'яти,
Та хай тополя шелестить
(П. Тичина).

~ ~ | ~ ~ | — — | ~ ~
~ ~ | ~ ~ | ~ ~ | ~ ~

Трискладові стопи передбачають наявність трьох складів, один з яких обов'язково наголошений. До них належать:

— дактиль (грец. daktilos — палець) — трискладова стопа з наголосом на першому складі (— ~ ~):

В райдугу чайка летіла,
Хмара спливала на схід.
Може б, і ти захотіла
Чайці податися вслід?

— ~ ~ | — ~ ~ | — ~ ~ | — ~ ~
— ~ ~ | — ~ ~ | — ~ ~ | — ~ ~
— ~ ~ | — ~ ~ | — ~ ~ | — ~ ~
— ~ ~ | — ~ ~ | — ~ ~ | — ~ ~

(Л. Первомайський)

(трисопний дактиль);

— амфібрахій (грец. amphibrachus — короткий з усіх боків) — трискладова стопа з наголосом на другому складі (~ — ~):

Нікуди не може летіти
Примара сліпої журби —
Сміється і сонце, і вітер,
І голос залізний доби

(П. Филипович)

| | | | | |
|-------|--|-------|--|-------|
| — — — | | — — — | | — — — |
| — — — | | — — — | | — — — |
| — — — | | — — — | | — — — |
| — — — | | — — — | | — — — |

(трисопний амфібрахій);

— анапест (грец. *anapaistos* — обернений, зворотний щодо дактиля) — трискладова стопа з наголосом на третьому складі (— — —):

Скоро серпень надійде ясний
На поля неосяжні і сині.
Огнекрилих метеликів рій
Зазоре в садах на шипшині

(П. Филипович)

| | | | | |
|-------|--|-------|--|-------|
| — — — | | — — — | | — — — |
| — — — | | — — — | | — — — |
| — — — | | — — — | | — — — |
| — — — | | — — — | | — — — |

(трисопний анапест).

Є вірші, у яких автор не дотримується ритмічних канонів, установлених традиційними версифікаційними системами. Такі вірші називають *вільними*, або *верлібрами* (франц. *vers libre* — вільний вірш). Вільний вірш зберігає поділ на рядки, але вони мають різну кількість складів. Наголоси та їх чергування в рядку у вільному вірші не мають значення. Римування тут відсутнє або з'являється спорадично. Вільний вірш не ділиться на строфи. Ритмічна єдність у ньому забезпечується здебільшого композиційними і стилістичними чинниками. Наприклад:

І ось лежу я на землі,
дивлюся на небесну ляду,
оковану цвяхами золотими.
Забудуся —
і вже не ляда наді мною,
а озеро велике,
по той бік
обгороджене тополями стрункими,
по цей бік —
віями моїми.
Тим озером пливуть човни
золотодонні —
пливуть торжественно і зграйно,
і в темно-синіх водах
полум'яніють їх вітрила (М. Драй-Хмара).

Засвоєння правил віршування, підпорядкованих певній системі, сприяє вдосконаленню літературної майстерності, розкриттю художнього таланту. Ці правила лише допомагають впорядкувати ритмічне мовлення,

використати у творчості відомі технології, «зробити вірш», але вони не навчають поезії, тому не кожен правильно написаний вірш можна зараховувати до поетичних досягнень.

Римування

Трьома шляхами доходить до людського розуму і душі поетичний твір. Перший — це сприйняття значення слів, об'єднаних у певні судження-речення. Другий — ритміка, яка впорядковує мову, творить загальний звуковий малюнок рядка і строфи загалом, дає відчуття форми. Третій — милозвучність (евфонія), яка виникає за рахунок асонансів, алітерації і, особливо, римування.

Рима — співзвучність слів або закінчень віршових рядків.

Найчастіше рима буває в кінці рядків, але є і *внутрішні рими* (всередині рядка).

Існує декілька теорій зародження рими в європейських літературах. Одні науковці вважають, що це вплив арабської римованої лірики, інші пов'язують її появу із розвитком ритмічного латинського віршування (зокрема ранніх християнських гімнів), ще інші посилаються на вплив музичного супроводу в деяких жанрах обрядової лірики. Та очевидно, що рима виникла у різний час і в різних народів спонтанно, а основний її чинник — наявність ритму (пор.: ритм — рима) та його звукове вираження (збіг), паралелізм звучання як усередині, так і в кінці рядків.

Рима виконує такі функції:

- позначає закінчення рядка (ритмічна функція);
- сприяє запам'ятовуванню віршів (мнемотехнічна функція);
- прикрашає вірш (естетична функція).

Залежно від того, на який склад падає наголос у закінченні віршового рядка, розрізняють чоловічу, жіночу, дактилічну та гіпердактилічну рими. Терміни «чоловіча» та «жіноча» запозичені з Франції (до XVIII ст. у французькій мові слова жіночого роду мали наголос на передостанньому складі, а чоловічого — на останньому); терміни «дактилічна», «гіпердактилічна» походять від назви трискладової стопи з наголосом на першому складі.

Чоловіча рима — закінчення віршового рядка з наголосом на останньому складі:

З журбою радість *обнялась...*
В сльозах, як жемчугах, мій *смiх*.
І з дивним ранком ніч *злилась*,
І як мені розняти *їх*?! (О. Олесь).

Жіноча рима — віршове закінчення з наголосом на передостанньому складі:

Гарячий день — і враз *достигне жито*
І доп'яніють обважнілі *грона*.
Він ще незнаний, ще *непережитий*,
Єдиний день — мого життя *корона*
(О. Теліга).

Дактилічна рима — віршове закінчення з наголосом на третьому з кінця складі:

Місяць *яснесенький*.
Промінь *тихесенький*
Кинув до нас.
Спи мій *малесенький*,
Пізній-бо час (Леся Українка).

Гіпердактилічна рима — віршове закінчення з наголосом на четвертому з кінця складі:

На *милування* нема *силування*
(Нар. творчість);

Я блуджу між *огниками*,
А на серці біль.
Потоптали *кониками*
Жито юних *піль* (М. Рильський).

За особливостями співзвучності розрізняють рими точні і неточні (повні і неповні). *Точна (повна) рима* характеризується повним або майже повним збігом звучання римованих слів (закінчень рядка):

Думи мої, думи мої,
Квіти мої, *діти*,
Виростав вас, доглядав вас,
Де ж мені вас *діти*? (Т. Шевченко);

Ми — квіти *звіробою*.
Із крові тут *юрбою*
Зросли на полі *бою* (П. Тичина);

На білий покрив сонних *піль*
 Лягли таємні ночі *тіні...*
 Мої жалі, гризоти *біль*.
 Як пісню скорбну, *заметіль*
 Несе у безвісти *пустині* (М. Вороний).

Неточна (неповна) рима побудована на різноскладовості і різнонаголошеності закінчень рядків. Співзвучність виникає на основі звукового збігу окремих голосних чи приголосних звуків або окремих складів, зокрема наголошених:

У дахів іржавім *колосью*
 Никає місяць *кривавий*.
 Удосвіта серп *укосить*
 Молоду зів'ялу *отаву* (М. Йогансен);

Вчора над містом летіли *гуси*.
 Над камінним містом *вночі...*
 Стиснути серце *мусив* —
 Мовчи, безглузде, *мовчи?* (Є. Плужник).

Внутрішня рима виникає всередині рядка завдяки співзвучності суміжних ритмічних відтинків або суміжних слів:

Щось мріє *гай* —
 над річкою.
 Ген неба *край* —
 Як *золото*.
 Мов *золото-поколото*,
горить-тремтить *ріка*,
 як *музика* (П. Тичина);

О *панно Інно, панно Інно...* (П. Тичина);

Там, де *втомно в темінь тоне*
Кучерявий вечір (Д. Загул).

Консонантна (франц. *consonance* — звучати в унісон) *рима* — це неточна, неповна рима, побудована на співзвучності приголосних звуків за часткової або повної розбіжності голосних. Наприклад:

На підвіконні — на тарілці — *груша*,
 Яку — кружалами — промінчик — *ріже*.
 Дерев — позбуваються — *мережив*.
 Стоїть — на брамі — міжсвітів *сторожа*
 (Емма Андіївська).

Залежно від позиції рядків, які римуються, розрізняють такі основні схеми римування:

— суміжне (парне) римування:

| | |
|----------------------------|----------|
| У долині село лежить, | <i>a</i> |
| Понад селом туман дрижить, | <i>a</i> |
| А на горі край села | <i>б</i> |
| Стоїть кузня немала | <i>б</i> |

(І. Франко);

— перехресне римування:

| | |
|--------------------|----------|
| Знов зрина жадання | <i>a</i> |
| тихої розмови, | <i>б</i> |
| щирого братання, | <i>a</i> |
| вірної любові! | <i>б</i> |

(М.Старицький);

— кільцеве (оповите) римування:

| | |
|------------------------------------|----------|
| І все-таки до тебе думка лине, | <i>a</i> |
| Мій занапащений, нещасний краю, | <i>б</i> |
| Як я тебе згадаю, | <i>б</i> |
| У грудях серце з туги, з жалю гине | <i>a</i> |

(Леся Українка).

У межах однієї строфи може бути і своєрідна схема римування, у якій поєднуються і суміжне, і перехресне, і кільцеве римування:

| | |
|-----------------------------|----------|
| Поете! Будь собі суддею, | <i>a</i> |
| І в ночі тьми і самоти | <i>б</i> |
| Спинись над власною душею, | <i>a</i> |
| І певний суд вчини над нею, | <i>a</i> |
| І осуди, і не прости | <i>б</i> |

(М. Рильський).

Естетична вартість рими залежить від її оригінальності та смислової глибини:

І майже жодної поезії.
 Яка б нас вдарила — нема.
 Самі предтечі анестезії
 та лиш розгубленість сама (П. Тичина).

У цьому уривку до слова «поезія» дібрано для співзвучності термін іншомовного походження (медичний), що водночас творить і оригінальну риму, і поглиблює смислову сув'язь «поезія — анестезія». Разом з тим у творі трапляється і банальна рима: «нема — сама».

Ритмічний вірш без римування називають *білим віршем*. Він має чітку внутрішню структуру, підпорядковану певній метричній схемі (ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, анапест), а на місці рими залишається вільна клаузула, не означена співзвучністю. Білий вірш найчастіше застосовували у драматичних жанрах (В. Шекспір, О. Пушкін, Леся Українка, І. Кочерга), характерний він і для лірики, наприклад:

Як я люблю оці години праці,
Коли усе навколо затиха
Під владою чаруючої ночі,
А тільки я одна неподоланна
Врочистую відправу починаю
Перед моїм незримим олтарем (Леся Українка).

Римування прикрашає вірш, надає йому милозвучності, водночас може зв'язувати творчу ініціативу автора, змушеного послідовно підшукувати співзвучні слова у закінченнях рядків, уникаючи при цьому банальних і вторинних рим, дбаючи про свіжість та оригінальність збігу звуків. За історію розвитку поезії у римуванні нагромадився значний досвід, який намагалися впорядкувати у словниках рим. Такі словники відомі в західноєвропейській традиції (П.-Б. Кампой, Ф. Мартінон), в Україні видано словник рим С. Караванського.

Строфа та її види

Ритмічному мовленню властиво розпадатися на певні версифікаційні структури, які мають інтонаційно-сміслові завершення. Цю особливість помітили ще давні греки. Тоді й виник термін «строфа», походження якого пов'язане з тим, що в античній трагедії хор не стояв на місці, а рухався. Кожному повороту хору відповідала окрема строфічна форма: рух в один бік — *строфа*, в другий — *антистрофа*, на місці — *епод*. Таку тричленну форму називали «*еподична тріодь*». Відтоді термін «*строфа*» залишився, але його значення змінилося.

Строфа (грец. *strophe* — поворот, зміна) — ритмічно, інтонаційно і синтаксично завершений віршовий твір або його частина з певною системою клаузул у рядках (або римування).

Кожен рядок строфи має певне акцентне завершення, яке прийнято називати клаузолою.

Клаузула (лат. *clausula* — закінчення) — закінчення рядка, частина вірша від останнього наголосу з кінця.

Клаузули є односкладові (чоловічі), двоскладові (жіночі), трискладові (дактилічні), чотирискладові і більше (гіпердактилічні).

Строфа може мати будь-яку кількість рядків. Найпоширеніші такі види строф:

1) дворядкова строфа, або дистих (грец. *distichon* — двовірш), — найпростіша строфа, створена будь-яким віршовим розміром, яка складається із двох римованих чи неримованих рядків:

Арістотель-мудрець Олександра навчав
І такий у альбом йому вірш записав:

«Більш, ніж меч, і огонь, і стріла, і коса,
Небезпечне оружжя — жіноча краса» (І. Франко);

2) трирядкова строфа, або терцет (лат. *tertia* — третій), — самостійна строфа, яка складається із трьох ритмічних рядків за схемою римування *aaa*, *bbb* і т. д. (тернарне римування):

Сам лицемірствує з собою,
Хто людським горем і журбою
Турбується з самохвальбою,

Хто при пирах або в гостині
Багаті сипле милостині.
Гроша ж не дасть своїй дитині.

Для людської хвали й реклами
Будує триумфальні брами,
А свояків пуска з торбами (І. Франко);

3) чотирирядкова строфа, або катрен (франц. *quatrain*), — строфа із чотирьох рядків з різними схемами римування: суміжним (*aabb*), перехресним (*abab*), кільцевим (*abba*). Така строфа зазвичай є ритмічно, інтонаційно і синтаксично завершеною частиною ліричного вірша чи поеми, хоч може існувати самостійно як лірична або афористична мініатюра. Чотиривірші найбільш поширені у силабо-тонічному віршуванні:

Як м'яко вечір тіні стеле!
Зчарований, дивлюсь туди,
Де колихають темну зелень
Дощем побризкані сади (В. Свідзинський);

Жовтими іскрами, товченим склом
грає тополя на сонці осіннім.
Злякана й синя, пропахла насінням,
гнеться вимова сільська за вуглом (П. Вольвач);

4) шестирядкова строфа, або секстина (лат. *sex* — шість) — строфа із шести рядків, написаних зазвичай ямбом. Секстина складається з чотирьох рядків, які мають перехресне римування, та двовірша із суміжним римуванням (схема — *абаввв*):

Як парость виноградної лози,
Плекайте мову. Пильно й ненастанно
Політь бур'ян. Чистіша від сльози
Вона хай буде. Вірно і слухняно
Нехай вона щоразу служить вам,
Хоч і живе своїм живим життям
(М. Рильський);

5) десятирядкова строфа, або децима (лат. *decima* — десята), — строфа із десяти рядків зі сталою схемою римування: *абаввгддгг*. Виникла в іспанській поезії доби Ренесансу, пізніше у різних літературах була версифікаційною основою для описання, зокрема і в українському письменстві:

Перед моїм відкритим зором
Олімпу височить гора,
Квітками вкрилась неозоро,
Блищить, як ранішня зоря.
Просторі бачу гори й доли,
Шумлять зефіри в них по волі,
Колишуть молодий листок
Дерев, що вирости при вході,
Ведуть мене у прохолоді
Туди, де дзюркотить струмок (І. Максимович).

Децима була покладена в основу «Енеїди» І. Котляревського, до неї звертався Юрій Клен у поемі «Попіл імперій».

Деякі строфи з властивою їм ритмікою, кількістю рядків, системою римування закріпилися в літературі і перетворилися на канон, якого поети дотримуються протягом багатьох віків. За походженням виокремлюють три групи таких строф: античні, романські, східні.

1. Античні строфи:

а) елегійний дистих — дворядкова строфа, що складається з одного гексаметра і одного пентаметра:

Навіть дельфіни не можуть із хвиль до повітря піднятись,
 Бо навісної зими їх не пускає покров (Овідій);

б) сапфічна строфа (походить від імені грецької поетеси Сапфо, яка жила на острові Лесбос у VI ст. до н. е.) складається з чотирьох рядків, три з яких — двоскладник, а четвертий — усічений до п'яти складів:

Барвношата владарко, Афродіто,
 Дочко Зевса, підступів тайних повна,
 Я молю тебе, не смуги мені ти
 Серця, богине (Сапфо, переклад Г. Качура).

2. Романські строфи:

а) терцина (італ. *terzina*, від *terza rima* — третя рима) — строфа з трьох рядків п'ятистопного ямба, у якій середній рядок римується з першим і третім — у наступній строфі. Уперше терцину застосовано у «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі, тому її ще називають «Дантовою строфою»:

| | |
|--|----------|
| На півшляху свого земного світу | <i>a</i> |
| Я трапив у похмурий ліс густий, | <i>b</i> |
| Бо стежку втратив, млою оповиту, | <i>a</i> |
| О, де візьму снаги розповіді | <i>b</i> |
| Про ліс листатий — цей суворий, дикий, | <i>c</i> |
| Бо жах від згадки почина рости. | <i>b</i> |

| | |
|---|----------|
| Над смерть страшну гіркіший він, великий, | <i>c</i> |
| Але за благо те, що там знайшов, | <i>d</i> |
| Повім про все, що в пам'ять взяв навіки | <i>c</i> |

(Данте Аліг'єрі, переклад Є. Дроб'язка).

Терцину використовували і деякі українські поети, зокрема Юрій Клен:

| | |
|--------------------------------------|----------|
| Зостанься безпритульним до сконання, | <i>a</i> |
| Блукай та їж недолі хліб і вмри, | <i>b</i> |
| Як гордий флорентієць, у вигнанні. | <i>a</i> |
| Та перед смертю дітям повтори | <i>b</i> |
| Ту казку, що лишилася, як спомин | <i>v</i> |
| Прадавньої забутої пори, | <i>b</i> |
| Як у грозі, у блискавиці й гromі | <i>v</i> |
| Колись страшну почвару переміг | <i>z</i> |
| Святий Георгій в ясному шоломі... | <i>v</i> |

б) октава (лат. *oktava* — восьма) — класична форма восьмирядкової строфи на три види рим: шість рядків

об'єднані двома перехресними римами, а два останні — парною. Октава виникла у добу розквіту ренесансної італійської поезії (Л. Аріосто, Т. Тассо), в українській літературі застосована у творчості І. Франка, Юрія Клена, М. Рильського. За внутрішньою організацією та милозвучністю вона належить до гармонійних форм для вираження думки і почуття:

| | |
|------------------------------------|----------|
| Нанизуючи ці рядки октав, | <i>a</i> |
| Як на шнурок нанизане намисто, | <i>b</i> |
| Я так собі, жартуючи сказав: | <i>a</i> |
| Усі світи, мабуть, з одного тіста, | <i>b</i> |
| Котрого складу ще ніхто не взнав, | <i>a</i> |
| Хоч до гіпотез дивні є артисти, | <i>b</i> |
| Котрим то Арістотель, то Платон | <i>c</i> |
| Свій давній позичають камертон | <i>c</i> |
| (М. Рильський); | |

в) сонет (італ. sonetto — звучати) — вірш, який складається з 14 рядків п'ятистопного ямба: двох катренів з перехресним римуванням і двох тривіршів тернарного римування (через два рядки на третій). Сонет з'явився в Італії і пов'язаний з іменами Данте Аліг'єрі, Франческо Петрарки. Ця форма вірша притаманна всім європейським літературам, про що свідчить творчість В. Шекспіра, П. Ронсара, Ж. Ередіа, А. Міцкевича, а в українській літературі — І. Франка, М. Рильського, Юрія Клена, М. Зерова, Є. Маланюка, М. Ореста, Д. Павличка, Бориса Тена. Наприклад:

| | |
|---------------------------------------|----------|
| Три ночі ти, красуне величава, | <i>a</i> |
| цвітеш, розклавши на воді листи, | <i>b</i> |
| великі і округлі, мов щити, | <i>b</i> |
| а серед них хрещатий Лебідь плава. | <i>a</i> |
| Як гірський сніг, спочатку ти білява, | <i>a</i> |
| а потім у зеніті ліпоти, | <i>b</i> |
| немов фламінго, рожевієш ти, | <i>b</i> |
| нарешті огневієш, мов заграва. | <i>a</i> |
| Це — дивна путь моїх метаморфоз | <i>a</i> |
| серед метелиць, хуртовин і гроз, | <i>a</i> |
| ясна, чудесна, райдужна тріада. | <i>a</i> |
| Мій перший квіт — то лілієвий дзвін, | <i>b</i> |
| У другому — трояндних мрій принада, | <i>a</i> |
| в останнім — пристрасті яркий рубін | <i>b</i> |
| (М. Драй-Хмара). | |

3. Східні строфи:

а) танка — п'ятивіршова строфа, де всі вірші разом мають 31 склад. Ритмічною одиницею в танка є склад, велике значення має тональність. Строфа виникла і досягла розквіту у IX—X ст. в японській поезії (Наріхірі, Коматі, Куронусі), і досі вона посідає в ній чільне місце, про що свідчить творчість Ісікави Такубоку:

Сльоза, упавши на пісок,
всотала в себе
тисячу піщинок.
Яка вона важка,
ця намистина — моя сльоза!
(переклад Г. Туркова);

б) хоку — трирядкова неримована строфа, що має всього 17 складів (5, 7, 5). Це традиційний жанр японської поезії, що виник у XVI ст. і розвивається донині. Найвидатніші творці хоку — Мацунага Тейтоку, Нісіяма Соїн, Мацуо Басьо, Кобоясі Ісса та ін. В українській поезії цей вид строфи привернув увагу В. Коломійця, М. Клименка. М. Пасічника. Хоку належить до поетичних мініатюр, у яких художня енергія твориться за допомогою лаконічних, але виразних образів:

Заходить сонце,
Промінням запалює далеч гір
І порожнє поле
(Кіюші Такагама, переклад І. Бондаренка);

Річки твоїх ніжних рук
Впадають в мої обійми —
В дельту стрічань і розлук (М. Клименко);

в) газель — двовірш із парною римою (бейт) за схемою метричної основи, що передбачає чергування довгих і коротких складів. Газеллю називають і весь вірш, що складається з різної кількості бейтів (не більше 20). Ця строфа виникла у VII ст. в арабській і перській поезії, поширилась у тюркомовних літературах (Сааді, Гафіз, Навої, Рудакі та ін.). Зверталися до неї й українські поети І. Франко, В. Поліщук, А. Казка, Д. Павличко. Основний зміст газелі — кохання у його різноманітних почуттєвих виявах, відтворених за допомогою алегоричних і символічних образів:

Така вже дорога кохання, — ніхто їй кінця не сягне!
Віддати всю душу повинен, хто тільки на неї ступне.

* * *

Що порівняється з трояндою-красою?

Хіба твоя рука, простягта з піалою

(Шамседдін Гафіз, переклад А. Кримського);

г) рубаї — чотиривірш, у якому римуються перший, другий і четвертий рядки, а третій — неримований. Ця строфа є самостійним завершеним твором філософського змісту, основна думка якого афористично розкривається в останньому рядку. Рубаї сформувалися в літературі народів Сходу, а популярність їм принесла передусім творчість перського поета Омара Хайяма, який став відомим у Європі ще у XVII ст. В українській літературі рубаї були апробовані у творчості Д. Павличка, В. Базилевського, М. Клименка, А. Крижанівського, М. Павленко, П. Сороки, П. Шкраб'юка. У рубаях думка висловлена лаконічно та образно:

Хоч землю я пройшов і в мандрах натомився,

Але від того світ на краще не змінився.

Я радий і тому, що на шляху важкому,

Не знавши радості, я дуже й не журився

(Омар Хайям, переклад В. Мисика);

Мені нагадують людські серця

Графітний осередок олівця:

Зламати легко, застругати важче —

Списати ж неможливо до кінця (Д. Павличко).

Строфічна будова віршового мовлення передає особливості поетичного мислення, яке не є хаотичним, а виявляє себе у структурованому вигляді. На основі строфіки розвиваються нові форми художнього самовираження. Використання в літературі різних видів строф свідчить про високу культуру віршотворення.

Нетрадиційні форми у поезії

У поетичній творчості можливі певні відхилення від усталених, унормованих віршових форм. Вони зумовлені підсиленням ігрової спонуки у словесному мистецтві, яка виявляється передусім на формальному рівні, коли слово стає не засобом вираження змісту, а способом філологічної гри. До найвідоміших нетрадиційних форм у поезії належать акровірші і мезовірші, паліндроми, буриме, зорові (візуальні) твори, фігурні вірші.

Акрівірш (грец. akron — верхівка і лат. versus — вірш) — віршовий твір, у якому початкові літери кожного рядка, прочитані згори вниз, утворюють змістовне слово (назва вірша, ключове слово, ім'я автора). Ця форма віршів відома з античних часів, поширена була в добу Бароко. Тоді ж започаткувалася і в українській літературі, оскільки у тогочасних поетиках, які викладали в давніх школах, був розділ про «курйозне» віршування. Наприклад, поет XVII ст. Іван Величковський написав такий акрівірш:

Мисліте, мисліте імійте, но не мощно знати,
Аз, діва, како могох господа зачати.
Рци токмо со вірою, всяк християнине,
Іже вся свідий, боже, ти віси єдине,
Аз, чиста єдина, діва ношу сина.

Пізніше акрівірші писали і для розвитку кмітливості у дітей, як наприклад, загадки Л. Глібова:

Лиха зима сховається,
А сонечко прогляне,
Сніжок води злякається,
Тихенько тануть стане,
І здалеку бистренько
Вода до нас прибуде,
Кому-кому любесенько,
А дітям більше буде.

Мезовірш (грец. mesos — середній і лат. versus — вірш) — віршовий твір, у рядках якого виділяються літери, що творять слово; часто це буває ім'я автора. В Івана Величковського є вірш:

Із несОздАННа отца восіявий чисте
ВЕЛИЧАю з матКОю тя, ВсеСладКІЙ Христе.

У поета пізнішого часу В. Самійленка є такі рядки:

Щоб зараз же тебе пізнав люд! Мила
І гарна ти, що й кращої нема,
І між людьми ласкавіша всіма.

Азбучний вірш — твір, у якому початкова літера кожного слова є відповідним знаком азбуки; слова розташовані в такому порядку, в якому послідовно йдуть літери азбуки — від першої до останньої. Азбучний вірш є у творчості Івана Величковського, який і пояснює суть такого твору:

«есть вірш, которий каждое слово от азбучних літер порядком азбучним zaczynaє». Вірш має такий вигляд:

Аз Благ Всіх Глубина
Дівая Єдина
Живот Зачах Званним
Ісуса Избранным,
Которий Людей Мною
На Обід Покою
Райска Собираєт,
Тунє Оущедряєт.
Умне Фенікс Христе,
Отче Царю Чисте,
Шествуй Щедротами.

Паліндром (грец. palindromeo — біжу назад) — цілий вірш або окремий рядок у вірші, які мають однакове звучання і значення під час читання зліва направо і справа наліво. Інші назви — перевертень, «рак літеральний» (у поетиках XVII ст.). Першим до паліндрома звернувся Іван Величковський:

Анна во дар бо имя ми обрадованна,
Анна дар и мні сін мира данна,
Анна ти мати и та ми манна,
Анна пита мя я мати панна.

Ця ігрова форма поезії активізувалася в сучасній літературі, про що свідчать паліндроми В. Лучука, М. Мірошніченка, А. Мойсієнка, І. Іова, М. Сороки. Наприклад:

Кона ранок
Монотоном,
Сиво повис...
Он, диви, видно
Зірку крізь
Тополі лопот...
Дорога на город,
І трава на варті,
Коні та затінок
У
Хащах
І ні тіні —
Се десь
Кона ранок... (М. Сорока);
Юно, коню, юно, коню!
Виміри щирі ми в

Вуха жаху, в
Вороняччя норів.
І догмам — годі.
У потопі потопу,
У потопі потопу
Не дожене жоден.
Юно, коню, юно коню! (А. Мойсієнко).

Буриме (франц. *bouts-rimes* — римовані закінчення) — вірш на задані рими, популярна форма розважальної поезії у XVII—XVIII ст. Буриме й досі сприймають як гру, метою якої є створення віршів на рими, задані наперед. Авторів цих рядків студенти загадали таку низку рим: листок — ритми — місток — говорити; було — уникати — відцвіло — жалкувати; дає — сниться — п'є — криниця. Із цього постав такий вірш:

І ще один мережаний листок:
Старі слова, помножені на ритми...
До твого серця буде це місток?
Чи про любов не варто говорити?

Все буде так, як вже колись було:
Прийшла пора обіймів уникати,
За тим, що зацвіло і відцвіло,
На самоті журливо жалкувати.

От тільки сон спокою не дає:
Розквітла вишня неодмінно сниться,
І карий кінь холодну воду п'є
У лузі коло білої криниці... (П. Білоус)

Зорові (візуальні) твори поєднують літературний текст та елементи зорових видів мистецтва (графіка, малюнок, зображальні знаки). Такі твори не піддаються звичному читанню, їх потрібно розглядати, щоб збагнути зміст, творчий задум автора. Первісною формою цієї творчості можна вважати піктографічне (лат. *pictus* — розмальований і *grapho* — пишу) письмо, у якому предмети, події та дії зображували за допомогою умовних знаків — піктограм. Античний філософ і поет Горацій зауважував: «Малюнок — та сама поезія». Елементи зорової творчості наявні вже у книжності Київської Русі (зображення ініціальних літер, декоративне обрамлення), а пізніше, у барокові часи, зорові твори стали самостійним явищем. Різноманітні форми зорових віршів у XVII ст. запропонував Іван Величковський. Наприклад, один з його «лабіринтів»:

М а р і я і р а М
 с М а р і р а М с
 у с М а р а М с у
 с у с М а М с у с
 І с у с М с у с І
 с у с М а М с у с
 у с М а р а М с у
 с М а р і р а М с
 М а р і я і р а М

Сучасні письменники (М. Король, В. Трубай, М. Сорока, М. Мірошніченко, Н. Гончар, І. Лучук, В. Женченко) у своїй творчості практикують зорові твори, які демонструють винахідливість і дотепність авторів і спонукають читача до розгадування їхніх словесно-візуальних загадок на кшталт:

100жарів нами100

Гу100

Тлу100

Чи100

Промени100

Про100рово на100яне мі100

(М. Мірошніченко, «Вечір у Києві»)

Ще не вмерла Україна



М. Сорока

П'ята колона

Є Є Є Є Э

Є Є Є Є Э

Є Є Є Є Э

Є Є Є Є Э

Є Є Є Є Э

Є Є Є Є Э

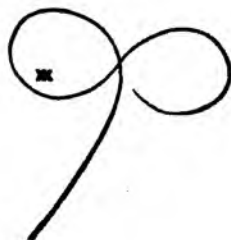
Є Є Є Є Э

М. Сорока

Жук і Фіалка



М. Король



В. Трубай

У вигляді знака запитання побудовано вірш Н. Гончара:

мир у мирі
бо трима себе
над усе
на кону
Тарасе
бенкет

оргій
ігротек
небеса
ратунок
а не суд

а небеса
мир тобі
риму рим

Вірш М. Сарми-Соколовського «Дзвін гетьмана Мазепи» за конфігурацією справді нагадує дзвін:

Я
велет дзвін
мої стугоніння
ніби сяйні гала
сягали гей сягали
далекомревних гін
і сатанів москвин
петро шалений цар
що я Мазепин дар
а в покомунені часи
як в Українці-Руси
біди спізнали храми всі
мене відступники й убивці
турнули так неначе з небесі
з білющої дохмарної дзвіниці
тепер я експонат в дворі музею
де мліє зелен-сад де кам'яні баби
прибились аж до нас із давньої доби
й нудьгують в закутові цілою сім'єю
я тут собі мовчу немов ховаю таємницю
в самому серці розпреславної Полтави
одначе я ще марю я ще мрію про дзвіницю
зоревоздвижної земної Української Держави

Багато віків віршування розвивалося і вдосконалювалося, полишаючи у минулому зужиті форми і наро-

джуючи новотвори, які збагачували та урізноманітнювали ритмічне мовлення літератури. Українська віршотворчість, спираючись на світові традиції, нині має свої пріоритети, вдаючись здебільшого до силабо-тонічного, тонічного вірша та верлібру, культивуючи різноманітні види строфіки, а то й уникаючи строфічного поділу. Сучасні поети дбають не тільки про зміст творів, а й про форму їх вираження, тому їхні творчі пошуки тривають у руслі як канонічного, так і неканонічного віршування. Основою цих пошуків є весь попередній досвід літератури.

3.5. Основи наратології

Одним із важливих рівнів функціонування художньої інформації у структурі літературного твору є його оповідний формат. У творі завжди є «той, хто оповідає» або «той, хто знає», і саме від нього залежить як зміст, так і манера викладу образного матеріалу. Цей аспект творчості досліджує наратологія.

Сутність і основні поняття наратології

Мовлення в літературному творі має організовану структуру — віршову або прозову. На відміну від віршів, побудова яких чітко регламентована законами віршування, *проза* — форма словесної творчості, для якої властивий вільний виклад літературного матеріалу. Якщо питаннями організації віршового мовлення з часів античності займалася поетика, то проза була предметом риторики — теорії ораторського мистецтва. Водночас настанови риторики поширювалися й на інші прозові жанри, охоплюючи значну частину художньої літератури.

У давніх риториках велику увагу приділено принципам і формам викладу словесного матеріалу. Центральний компонент такого викладу мав назву «нарація», що не лише вказувала на особливості структури тексту, а й розтлумачувала специфіку оповідності у прозовому творі. Останнім часом тема оповідності виділилася з риторики й оформилася в окрему галузь науки — наратологію.

Наратологія (грец. *narratology*, від лат. *narrare* — розповідаю і грец. *logos* — слово, вчення) — наука про оповідні структури (формування сюжету, типи оповідності); теорія оповіді.

Виникла наратологія в контексті європейського структуралізму та російського формалізму (В. Шкловський, В. Пропп), а в 60—70-ті роки ХХ ст. виокремилася в самостійний розділ (О. Людвиг, В. Кайзер, П. Лаббок, К. Брукс та ін.). Термін запропонований французьким ученим Ц. Тодоровим. Останнім часом цією проблематикою зацікавилися українські літературознавці, які досліджують моделі наративу, образ наратора, наративні структури в українській прозі (М. Ткачук, О. Ткачук, О. Капленко, І. Папуша, М. Кебало, Л. Мацевко-Бекерська).

Основним поняттям наратології є «наратив» (розповідь, оповідь), що можна трактувати як: а) результат оповіді (оповідання), певну вербальну (словесну) структуру; б) процес оповіді — словесний виклад, структурування оповіді (наприклад, творення сюжету). Наратологія досліджує проблеми форми, типу і функціонування створеного тексту, спільні та відмінні ознаки оповідей, моделювання фабул і сюжетів, значення і роль текстотвірних елементів, позиціонування авторського Я — наратора.

Наратор (англ. *narrator* — оповідач) — оповідач, мовець-автор, який створює текст із відповідною структурою, виражаючи здійснення оповіді і ставлення до неї.

За функціональною ознакою розрізняють три основні образи наратора:

1) гомодієгетичний (грец. *homos* — рівний, однаковий і *diēgēsis* — оповідь, виклад) наратор — оповідач, що функціонує в тексті, є учасником подій, про які йдеться (оповідач у повісті «Гуси-лебеді летять» М. Стельмаха, новелі «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, новелі «Три зозулі з поклоном» Гр. Тютюнника). Найчастіше в такому разі розповідь ведеться від першої особи;

2) гетеродієгетичний (грец. *heteros* — інший і *diēgēsis* — оповідь, виклад) наратор — оповідач, який перебуває в художньому світі, але поза дією, сторонній спостерігач (обсерватор), хоч розповідь ведеться від першої особи (оповідання «Банк рустикальний» Ольги Кобилянської, кіноповість «Зачарована Десна» О. Довженка, новела «Запах кропу» Є. Гуцала);

3) екстрадієгетичний (грец. extra — поза, зовні, крім і грец. diēgēsis — оповідь, виклад) наратор — автор, який веде за собою читача, коментує події, роздумує. Він перебуває поза художнім світом, тому розповідь ведеться від третьої особи (оповідання «Федько-халамидник» В. Винниченка, повість «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького, роман «Волинь» У. Самчука, роман «Роксолана» П. Загребельного).

Основи теорії оповіді були закладені в античну добу, коли вчені осмислювали структурування дії, події, фабули, визначали роль дійової особи у творі. Найвиразніше це питання розроблено у «Поетиці» Арістотеля.

Арістотелівське розуміння оповіді

Головними елементами оповіді Арістотель вважав героя та дію (фабулу), зауважуючи, що герой повинен розкриватися в дії. Фабули він поділяв на прості і складні (сплетені): «Простою я називаю таку неперервну та єдину дію, у якій переміна долі відбувається без перипетії або узнавання, а сплетена дія — така, у якій ця переміна відбувається з узнаванням, або з перипетією, або з тим та іншим разом». *Перипетію* він розглядав як «переміну подій до протилежності — за законами вірогідності чи необхідності», *узнавання* — як перехід від незнання до знання. Окрім них, до фабули, на думку Арістотеля, належить *страждання* («дія, що спричиняє загибель чи біль»). Ці елементи фабули він виводив із розуміння особливостей дії у трагедії, вважаючи, що вони можуть бути застосовані і до фабул в інших літературних родах, оскільки пов'язані з основними темами та проблемами в епосі (зовнішня дія) та ліриці (внутрішня дія).

Погляди Арістотеля тривалий час вважали загальноприйнятими у літературознавстві, доки не виникла потреба змістити наратив із родів та жанрів на висвітлення власне оповіді. Тому й почали з'ясовувати в художньому творі не так особливості формування фабули, як побудови сюжету, у якому відображалася реальна структура оповіді — вияв фактів, ситуацій, їх послідовності, часово-просторової зумовленості. Так арістотелівське розуміння оповіді було витіснено новими уявленнями про

літературний твір у руслі структуралізму. Зіставляючи різні варіанти оповідей, дослідники прагнули визначити основні ознаки оповідних структур.

Структура оповіді за В. Проппом

Російський «формаліст» Володимир Пропп (1895—1970) досліджував сюжети народних казок з метою виявлення в них повторюваних ситуацій, результати чого виклав у книзі «Морфологія казки» (1928). Проаналізувавши сюжет (фабулу) сотні народних казок, він дійшов висновку, що всі вони побудовані із 31 елемента (дії):

1. Один із членів родини відлучається з дому.
2. Це є порушенням табу (заборони).
3. Заборона порушується.
4. Зловмисник (зла сила) очікує на свою жертву.
5. Зловмисник одержує інформацію про жертву.
6. Зловмисник обманом прагне заволодіти жертвою.
7. Жертва піддається на обман.
8. Зловмисник завдає шкоди.
9. Стає відомо про зникнення чи біду.
10. Герой зважується на порятунок жертви.
11. Герой вирушає на пошук жертви (намір виправити становище).
12. Випробування героя.
13. Герой зустрічає того, хто йому зможе допомогти.
14. Герой здобуває чарівний засіб порятунку (предмет, птах, тварина).
15. Герой прибуває на місце перебування жертви.
16. Герой і зловмисник сходяться у двобої.
17. Герой відчуває допомогу чарівних сил.
18. Герой перемагає зловмисника.
19. Жертва врятована.
20. Герой повертається.
21. Героя переслідують.
22. Герой утікає від переслідувачів.
23. Герой невпізнаним прибуває додому (в іншу країну).
24. Герой зазнає труднощів.
25. Герою пропонують складне завдання.
26. Герой вирішує складне завдання.

27. Героя впізнають.

28. Зловмисника викривають.

29. Герой набуває своєї подоби (стає упізнаваним).

30. Зловмисника карають.

31. Герой одружується та посідає трон.

Жодна казка не містить усіх елементів, а складається з певного їх набору. Однак порядок елементів завжди сталий, дія (сюжет) відбувається в певній черговості. Герой оповіді виявляє себе в дії, а дія здійснюється завдяки герою.

Схему казки реалізовано і в літературних творах — від «Слова про Ігорів похід» до «Казки про калинову сопілку» Оксани Забужко.

Оповідний дискурс Ж. Женетта

В. Пропп розкрив процес здійснення дії в оповіді, однак обійшов увагою стиль, виклад її. На цих аспектах зосередився французький учений Жерар Женетт (нар. 1930) у книзі «Оповідний дискурс», виявивши такі особливості акту розповідання:

1. Використання міметичного і дієгетичного типів нарації. *Міметичний тип нарації* полягає в «драматизації» — повільному, послідовному розгортанні оповіді, в якій сказане «інсценізується» для читача, створює ілюзію, що він сам бачить і чує те, що відбувається. *Дієгетичний* (франц. *diegesis* — розповідь, виклад) *тип оповіді* передбачає подання художньої інформації якомога ефективнішим способом, створення ілюзії «присутності» події тут-і-тепер. Він подібний до репортажу, коли розповідають про те, що сталося, а не про те, як це і чому відбулося. На практиці письменники поєднують обидва типи розповіді.

2. Фокалізована (франц. *focalisation* — фокусування, зорова перспектива) оповідь, що оприявнює позицію, з якої розказано історію. При використанні *зовнішньої фокалізації* повідомляється тільки те, що герої кажуть і бачать («Чіпка зупинився і глянув на дівчину»). При *внутрішній фокалізації* розповідь зосереджена на тому, що герої відчувають і думають («Загукало в Пилипка у вухах, тисяча свічок засвітила в очах, і він побачив дідугана Морозенка»). Інколи оповідач вільно

проникає у свідомість та внутрішній світ більше ніж одного героя, так ніби він знає про їхні думки і почуття — «всезнаючий наратор». Таки тип оповіді має «нульову фокалізацію».

3. У будь-якому творі оповідь веде автор, але не обов'язково від власного імені чи особи. В одних випадках він постає як «голос посередника», свідомість, що фіксує події — *імпліцитний (прихований) оповідач*; в інших — наратор є дійовою особою в подіях, викладених в оповіді, — *експліцитний (очевидний) оповідач*. Така оповідачка у повісті Марка Вовчка «Інститутка» (оповідь від першої особи; в оповідачки є своя життєва історія; вона наділена певними рисами характеру, відомо також про її соціальний стан).

4. Час оповіді може не збігатися з часом події (повернення назад, погляд уперед). Ретроспекції (минулі події) і випередження подій (натяки на їх розвиток) виправдані логікою художньої оповіді, оскільки мають художнє призначення (інтригування, передбачення, нагадування) для розкриття теми.

5. Існують різні способи презентації слова і думки. Найпростішим варіантом є пряма мова (мова персонажа). В одних випадках вона може бути поєднана зі словами автора, в інших — передана словами автора («— Чи добре тобі? — запитав він. — Добре, — сказала вона»; «Він запитав, чи їй добре, вона відповіла ствердно»).

Погляди Ж. Женетта відкривають ширші можливості для вивчення особливостей структурування оповіді, що важливо для розкриття ознак стилю твору, а також індивідуального стилю письменника.

«П'ять кодів» для репродукції оповідей Р. Барта

Літературний твір є результатом творчої роботи автора, проте остаточно він реалізується в комунікативному процесі, стаючи надбанням свідомості читача. Тож твір — об'єкт для вивчення з погляду не тільки структуралізму, а й рецептивної естетики, яка досліджує особливості художнього сприймання.

Правила, за якими оповідь репродукується, тобто відтворюється, сприймається та осмислюється реципієнтом, намагався сформулювати французький структу-

раліст Р. Барт, який у статті «Аналіз оповідних структур» (книга «S/Z», 1970) обґрунтував п'ять кодів для прочитання літературного тексту:

— проієратичний (грец. *hieratikos* — обрядовий) код, що вказує на дію («Корабель плів опівночі», «Бони розпочали знову»);

— герменевтичний код, який формулює запитання чи загадку, що викликає непевність (речення «Чоловік постукав у двері, але йому не відчинили» викликає у читача зацікавлення, чому не відчинили, хто там живе);

— культурний код, що встановлює зовнішні зв'язки між текстом і тим, що вважається загальновідомим (речення «Агент Ангеліс належав до того типу людей, які іноді приходять на роботу в розпарованих шкарпетках» породжує в уяві читача образ людини, яка контрастує з уявленням про бездоганного агента);

— семічний (грец. *sema* — знак, ознака) код, що вибудовується навколо яскравого героя, частіше стосується «типових характерів» і потребує розкриття їхніх рис через розказану подію;

— символічний код, який розкриває тему на вищому рівні і складається із контрастів та аналогій (чоловіче і жіноче, день і ніч, добро і зло, життя і смерть). Структуралісти вважають ці антиномічні пари фундаментальними для людського способу сприйняття та впорядкування світу.

Р. Барт пропонував на конкретних прикладах простежувати «роботу» тексту як взаємодію різних кодів. Цей спосіб полягає у поділі тексту на *лексії* — одиниці для читання; поглиблення значення відбувається за рахунок асоціацій і конотацій, зумовлених розшифруванням кодів; після цього здійснюється моделювання читацької структури твору, яка не в усьому може збігатися з авторською, бо «вихідні точки значення» трансформуються в читацькій свідомості. Методика Р. Барта не передбачає фіксування художньої структури літературного твору, а спрямована на виявлення способів, логічно-образних механізмів його структурування.

Отже, методика Р. Барта може бути застосована у процесі «повільного читання», яке дає змогу реципієнтові відстежувати детальне складання оповіді, зауважувати всі компоненти будь-якого наративу та зв'язки між ними.

Синтаксично-парадигматична модель оповіді

Французький учений Цветан Тодоров (нар. 1939) на прикладі аналізу новел «Декамерон» Дж. Бокаччо запропонував вивчати оповідь як синтаксис функцій (подій), виводячи певні повторювані системи (парадигми). На цій підставі він виокремив семантичний, синтаксичний і вербальний (словесний) аспекти оповіді. Новели Дж. Бокаччо учений трактував як історії про людей і події (певні знаки у творах). У них оповідь є синтаксично зв'язною і регульованою, а вербальний аспект указує на висловлюваний, наративний характер творів. У Ц. Тодорова домінує аналіз синтаксису описаний подій, для чого він використовує кілька семіотичних категорій: власне ім'я, що означає персонажа; прикметник, який вказує на його зовнішні і внутрішні ознаки, дієслово, що відображає поведінку. Особливого значення він надавав дієсловам, які відображають оповідну структуру ключових дій персонажа: зміна ситуації, скоєння негативного вчинку, покарання. Для детального розкриття характеру оповіді Ц. Тодоров зосереджувався на запереченнях, волі, побажаннях, передбаченнях. Загальна суть його теорії зводилася до пізнання поданих у новелах «Декамерона» історіях за допомогою слів і речень, які розкривають події та відношення між ними.

Кожну новелу Ц. Тодоров трактує як композиційну цілісність, що містить дві частини:

- змалювання стану речей (зав'язка);
- зміни (розв'язки).

Як приклад Ц. Тодоров навів зміст однієї з новел «Декамерона»: Річардо Мінутоло кохає Кателлу — дружину Філіпелло. Та попри всі намагання Річардо вона не відповідає йому взаємністю. Він дізнається, що вона дуже ревнує свого чоловіка, і вирішує скористатися з цієї слабкості. Річардо показує всім, що Кателла його не цікавить; зустрівшись із нею, він дає їй це зрозуміти особисто і водночас скаржитися на те, що Філіпелло начебто залицяється до його дружини. Кателла розлючена і хоче знати все. Це дуже легко, відповідає їй Річардо: Філіпелло призначив побачення його жінці завтра в лазні неподалік; Кателла може піти туди сама замість неї і пересвідчитися в підступності чолові-

ка. Вона так і робить, але замість свого чоловіка зустрічається там з Річхардо, хоча й не впізнає його, бо в місці побачення суцільна темрява. Кателла задовольняє бажання того, кого вважає своїм чоловіком; але одразу потому починає лаяти його і каже, що вона — Кателла, а не дружина Річхардо. Тоді й Річхардо зізнається, що він не Філіпелло. Кателла в розпачі, але Річхардо переконує її, що скандал невинуватий жодному з них і «поцілунки коханця солодші за поцілунки чоловіка».

З погляду граматики ця новела становить низку речень. Перші два абзаци, де Дж. Бокаччо описує Неаполь — місце дії, представляє трьох героїв, розповідає про любов Річхардо до Кателли. Це опис стану, а власне оповідь розпочинається з фрази «У такому стані перебувала його душа, коли...», тобто автор натякає на зміну подій. «Кожна зміна утворює нову ланку оповіді, — зазначає Ц. Тодоров. — Річхардо довідується про надзвичайну ревнивість Кателли і це дає йому змогу замислити свій план — після чого він може здійснити його — Кателла реагує як треба — побачення відбувається — Кателла розкриває власну справжню особу — Річхардо розкриває свою — обоє щасливі. Кожна з виокремлених у такий спосіб дій іде за попередньою і в більшості випадків вступає з нею в причинний зв'язок. Ревнощі Кателли є однією з умов плану, що буде замислений; наслідком плану є побачення; адюльтер *передбачає* громадську ганьбу і т. д.».

Вивчення літературного твору на підставі синтаксичних категорій допомагає збагнути механізми структурування найменших одиниць оповіді.

Генеративна модель оповіді типу «тема — текст»

Запропонована російськими вченими Олександром Жолковським (нар. 1937) та Юрієм Щегловим (1937—2009), модель оповіді типу «тема — текст» передбачає три складники: тему (загальний задум твору); засоби її реалізації; текст, що постає як результат викладу теми. Модель відтворює процес komponування сюжету як авторського висловлювання. Засоби вираження у тексті — конкретизація, контраст, розрізнення, поєднання,

скорочення, гармонізація тощо. Засоби перетворюють задум на текст, розвивають послідовність епізодів-подій, ніби генеруючи їх.

Модель оповіді типу «тема — текст» можна застосовувати до опису конкретного епізоду чи літературного твору загалом, досліджуючи характер його оповідності. Генеративна модель оповіді чітко простежується, наприклад, у кумулятивних (лат. *simulatio* — збільшення) творах, для композиційного ладу і стильових особливостей яких властиві багаторазове нарощення одних і тих самих несподіваних дій, формулювань, що завершуються ефектним розв'язанням конфлікту або зворотним розплутуванням нагромаджених подій. Типовим їх прикладом є українські казки «Рукавичка», «Колобок», «Коза-дереза» тощо. За принципом кумулятивності побудовано оповідь у повісті «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького. Побутове життя селянської сім'ї розгортається спершу у стосунках між Кайдашихою та Мотрею: спочатку свекруха вдає із себе хвору, щоб не займатися хатнім господарством і спонукати до цього невістку; потім вона робить їй зауваження, дає поради, які дратують Мотрю, але та стримується і мовчить. Зав'язується психологічний конфлікт, що розпалюється доскіпуванням Кайдашихи та впертим спротивом Мотрі; словесне вираження конфлікту — між персонажами починаються сварки з будь-якого приводу; Мотря звертається за захистом до чоловіка Карпа, що посилює ворожнечу, яка набуває відкритої форми конфлікту — Карпо побив батька, після чого виріває розв'язка — поділ родини на дві сім'ї, тобто на дві незалежні території. З кожними подією, вчинком побутово-психологічний конфлікт генерується, загострюється, що неминуче має призвести до його вирішення, як це зображено у повісті. В основі його — стосунки між свекрухою та невісткою, засоби розгортання оповіді — ліричні описи, які контрастують із гумористичними, іронічними, сатиричними епізодами. Кульмінацію зображено драматично, але з використанням засобів комізму, а розв'язка наголошує несумісність деяких людських типів. Напруженість викладу подій забезпечує загострення конфлікту, що виявляється у нанизуванні побутових сцен і динамічних діалогів.

Така наративна модель легко накладається на будь-яку сюжетну оповідь і допомагає зрозуміти особливості розгортання теми у зображених подіях.

Наратологія досліджує у прозових літературних творах специфіку, форми, функціонування оповідей, а також моделювання фабул і сюжетів, типи оповідачів. Тож її об'єктом є поетика прози, яка реалізується передусім у розповідності. Наратологи нині пропонують різноманітні підходи для виявлення та інтерпретації оповідних структур. Попри наукову варіативність ці підходи загалом мають одну мету: розпізнати особливості викладу літературного матеріалу, що дає змогу збагнути його художню самобутність.

Запитання. Завдання

1. Охарактеризуйте структуру оповіді (за В. Проппом) у казці «Івасик-Телесик».
2. Наведіть приклади фокалізованої оповіді.
3. Який тип оповідача (імпліцитний чи експліцитний) у повісті «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького?
4. З'ясуйте, у чому полягає суть культурного коду для репродукції оповіді (за Р. Бартом).
5. З якою метою з'ясовують синтаксично-парадигматичні особливості оповіді?
6. Застосуйте генеративну модель оповіді в народній казці «Рукавичка».
7. Який тип наратора наявний у новелі «Я (Романтика)» М. Хвильового?

4.

Літературна творчість

Літературний твір вибудовує новий світ, що існує тільки у творі і відсутній поза текстом. Він ґрунтується на витворених уявою та фантазією письменника реаліях, має історію, географію, топоніміку, заселений вигаданими людьми з вигаданими іменами. Для більшої достовірності автор може ввести у твір відомі географічні назви, означити історичну епоху, навіть назвати деякі дати, події, що насправді сталися. І все-таки це не порушить основ вигаданого світу — він залишиться результатом творчих зусиль письменника. Життя в такому творі — можливе життя, іноді бажане, і розповідь про нього не має жодної практичної мети. Письменник пропонує читачеві уявно увійти у вигаданий світ, стати співучасником чужого життя, зазнати естетичних переживань. Хоч би про що писав письменник — він пише про себе. Автор не стільки відображає реальність, скільки відкриває себе. Це відкриття охоплює його світогляд, світовідчуття, прагнення та інтереси, захоплення і розчарування, психологічну напругу і духовне очищення. Зі сторінок його творів постають неповторний людський світ, самотність індивідуальності.

4.1. Концепти творчості

Творчість може розпочатися з різних причин. Проте всі вони мають психологічне підґрунтя, оскільки сама творчість — це передусім духовний феномен. Навіть бажання здобути славу, завоювати популярність, заробити гроші мають в основі психологічні імпульси, але в цьому разі перетворюють творчість на певний засіб. Творчість як покликання виражає внутрішню потребу, реалізація якої приносить естетичне й моральне задоволення митцю.

Творчість як спосіб самовираження

Кожна людина прагне до самовираження, бо саме так вона може виявити себе як індивідуальність, неповторність. Імпульси самовираження залягають у підсвідомості, збуджуються конкретикою буття людини, яка намагається стати собою. К.-Г. Юнг назвав це *індивідуацією*, суть якої «полягає в тому, щоб стати окремою істотою, власною Самістю. Тому індивідуацію можна було б назвати самостановленням чи самоздійсненням».

Літературна творчість пов'язана зі словом, а точніше — з мистецтвом слова. Той, хто обрав шлях індивідуації (шлях до себе) за допомогою слова, спровокував розв'язання двох основних проблем:

- психологічного розвитку, що полягає в розширенні та вдосконаленні вроджених, природних нахилів до творчого моделювання художніх образів;

- проникнення в семантику, внутрішні спроможності та енергетику слова.

Усе це вимагає напруженої психологічної праці. Шлях до себе — важкий, складний, усіяний сумнівами і розчаруваннями. Шлях до слова також тернистий, бо не просто долати опір слова, створеного попередніми поколіннями, чужим досвідом, і зробити його своїм, освоїти у ньому настільки, щоб витворити його нову якість, внести до нього індивідуальний відтінок. Часто власне самостановлення за допомогою слова людина пов'язує із певною соціальною роллю, бо живе у суспільстві, серед інших людей. Тоді вона творить індивідуальний міф — Персону — власний образ для інших.

У літературній творчості часто слово стає будівельним матеріалом для Персони. Проте, на думку К.-Г. Юнга, щира творчість як самодостатня цінність виявляє себе в індивідуації, мета якої — «звільнення Самості од фальшивих покровів Персони», а також «від сугестивної влади несвідомих образів», що постають у формі образів словесних. Інакше кажучи, митець у творчості має бути самим собою, що сприятиме його повноцінному самовираженню.

Творчість як пізнання (самопізнання)

Теоретики і практики літератури давно вказували на її когнітивну (пізнавальну) функцію. І більшість читачів саме в ній бачить призначення літератури. У зв'язку з цим і мотивація літературної творчості видається зрозумілою: подати у літературному творі певні знання, зіграти роль учителя, наставника, пророка. Недаремно письменники і критики стверджували: пиши тоді, коли тобі є що сказати. «Що» мислилось як знання, доступні лише автору, котрий подає їх читачеві як одкровення, наголошуючи свою винятковість — і не тільки в інтелектуально-інформаційній перевазі над читачем, а й у володінні своєрідними «таємними знаннями», відомими лише йому.

Звичайно, будь-яка людина прагне знань про світ і людське єство. Однак інформація — лише матеріал, з якого вона має змогу викроїти, вибудувати щось оригінальне. Для цього їй необхідно вміти користуватись інформацією, уявно відтворювати її, моделювати нові образи та образні масиви. Творче мислення є обов'язковою передумовою творчої діяльності. У цьому складному психологічному процесі важливе значення має самопізнання. Ще давні греки закликали: «Пізнай самого себе!». Г. Сковорода у XVIII ст. зробив це актуальним складником своєї системи поглядів на людину, на досягнення нею щастя як смислу життя. Пізнати себе, за його вченням — це передусім розпізнати власні природні нахили, щоб їх удосконалювати, розвивати і реалізувати у «сродній праці».

Ефективна літературна творчість — також «сродна праця», відповідає природним нахилам людини.

Будь-який літературний твір чи загалом уся творчість письменника — шлях самопізнання. Він важливий не так для суспільства, як для творчої особистості, здатної мислити художніми образами. Художній образ часто проникливіше, точніше, вичерпніше може розкрити складні питання, наблизитись до істини, ніж наукові дослідження проблеми. Люди, схильні до словесної творчості, беруться за перо тому, що прагнуть до самопізнання, самозаглиблення, не задумуючись, що це їм дасть — радість відкриття чи гіркоту розчарування. Пізнаючи себе, творча особистість пізнає людей і світ.

Творчість як змагання (суперництво)

Нідерландський культуролог XX ст. Йоган Гейзінга (1872—1945) у праці «*Homo Ludens*» («Людина, що грається») у розкритті процесу виникнення мистецтва, у т. ч. словесного, використовує *агональну теорію* (грец. *agon* — борюся, змагаюся). Згідно з нею, давні форми культури переконують: витоки деяких видів мистецтва — у прагненні вибороти першість, довести свою перевагу під час змагання у спритності, знаннях, багатстві, розкоші, щедрості тощо. Будучи елементом культових обрядів, таке змагання символічно окреслює, імітує певні стосунки між людьми, їхні прагнення, а також стимулює винахідливість, дотепність, додаткові зусилля для досягнення мети. Й. Гейзінг наводить переконливі факти щодо цього з китайської, арабської, давньогрецької обрядовостей. І українська обрядова архаїка має подібні спонуки до творчості, зокрема і художньо-словесної. Деякі веснянки відображають словесні змагання у дотепності між дівчатами та парубками. У весільному обряді наявні переспіванки обох родів, що змагаються в іронічних пісенних характеристиках один одного, пишних словесах на честь молодого та молодої. *Загадка* — жанр, який передбачає змагання загадувальника та розгадувальника на кмітливість.

Подібні словесні змагання згодом набули і літературних форм: наприклад, змагання поетів у творчій

імпровізації — у давніх греків, народів Сходу. Це означає, що змагальність закладена у мистецтві слова, з початків його. Цілком закономірно, що й літературна творчість новочасних письменників іноді психологічно мотивується їхнім прагненням перевершити у майстерності інших. Коли юний початківець, прочитавши вірш чи новелу, подумки вирішує: «І я так зможу», він включається у змагання з творами, які намагається перевершити. Такий максималізм несе в собі дух змагання. Звідси — ігнорування літературних авторитетів, канонів, традиційних форм. Однак у цьому і дух постійного оновлення літератури, її розвитку, розростання і мінливості форм та засобів. Вияв суперництва в літературі — дискусії з актуальних, часом дражливих естетичних і соціальних питань, літературна полеміка, індивідуальні суперечки, що засвідчують різні погляди на важливі для неї питання.

Агональна теорія Й. Гейзінги відображає концепцію мистецтва як гри: «Культурі в її початкових фазах притаманний ігровий характер, вона розвивається у формах і в атмосфері гри». І літературна творчість — гра, спонука до якої закладена природою у психіку людини. Як і кожна гра, літературна творчість є психологічно напруженою і непередбачуваною за своїм результатом діяльністю, чим приваблює учасників гри — письменників і читачів. Ця своєрідна гра подібна на загадування загадок: автор загадує, створюючи за допомогою художніх засобів «опис» того, про що він хоче сказати, а читач має розшифрувати його художні алюзії-натяки. Процес літературної творчості — словесна гра, яка полягає передусім у грі уяви, фантазії, komponуванні твору, вигадуванні розділів, частин, строф, рим, ритміки тощо. Такий процес може бути настільки захопливим, що поглинає учасників, котрі насолоджуються самою грою (творчістю), не завжди контролюючи її мету. Письменник має на меті саму гру (творчість), а не її прогнозований результат. Підсвідомо чи й свідомо він сподівається виграти — здобути славу, шану, матеріальну вигоду. Щоправда, історія світової літератури знає багато прикладів, які свідчать про митарства, бідність, переслідування, прижиттєві страждання письменників. До творчості їх спонукали пристрасть, талант, які поро-

джують напругу. «Що більша напруга, — зауважив Й. Гейзінга, — то більша важливість гри, аж гравець забуває із зростанням напруги, що він тільки грає».

Теорію гри останнім часом дедалі частіше застосовують до тлумачення постмодерної літературної творчості, яка пориває із громадським призначенням літератури і поринає у словесну гру як спосіб досягнення і вираження суперечливого, різноманітного у своїх виявах світу.

Творчість як воля до влади

Кожна людина прагне до самовираження і самоствердження. Ф. Ніцше у трактаті «Так казав Заратустра» (частина друга, «Про самовизначення») формулює це як *волю до влади*: «Скрізь, де знаходив я живе, знаходив я волю бути господарем». У цій формулі він вбачав те, що дехто називає волею до творчості, мети, чогось вищого і досконалішого. Навіть воля до життя підпорядкована волі до влади, вважав він. З цього погляду літературна творчість — спосіб самоствердження, один із виявів волі до влади. Художнє слово засвідчує вибір письменником засобу здійснювати свою волю над іншими.

Особливо яскраво виявляється воля до влади у творах з потужною тенденційністю («ідейністю»). Такими є біблійні тексти, витвори середньовічної літератури, епохи Просвітництва та реалізму. Сатиричні поеми Т. Шевченка засвідчують його критичне ставлення до суспільних порядків, несприйняття рабства та упослідженості своєї нації. Поет не прагне влади державної, але має гостре відчуття влади Слова над людиною, власного Слова, що виджерелює з його волі до влади, яка з малих літ витіснялася зі свідомості. Саме на протидії, всупереч тому тиску побільшувалася потуга волі до влади і трансформувалася в емоційні, експресивні спалахи в літературній творчості. Так можна сказати і про деяких інших письменників, котрі «утверджували гуманістичні ідеали в суспільстві», «пророчили», «закликали», «повчали», «будили» тощо.

Воля до влади у творчій діяльності може проявлятися й у формі неврозу, вважав К.-Г. Юнг. Обставини іноді

провокують і розвивають у творчої людини комплекс неповноцінності — у творах таких письменників безліч скарг, нарікань, хворобливих апеляцій. Автор ніби нав'язує читачеві необхідність поспівчувати йому, вислухати, пожаліти (К.-Г. Юнг наводить приклади, коли людина, усвідомлюючи власну незначну вагомість серед оточення, прикидається хворою, вередує, скаржиться на самопочуття, чим тиранить родину, досягає влади над нею).

Твердження, що письменник своїм твором «привертає увагу читачів», «тримає їх у напрузі», «змушує переживати, задумуватись» є визнанням здійснення його волі до влади, самоствердження серед інших засобами, якими він володіє краще і досконаліше. Щоб інтерес читачів до його творінь не ослаб, письменник змушений стверджувати себе цікавішими, досконалішими, незвичайними творами, що стимулює його творчий розвиток.

Творчість як витіснення психічних комплексів

Певна пристрасть може розвинути в невроз, який психологи і психіатри називають комплексом. Такий комплекс впливає і на літературну творчість, зумовлює її тематично-образне спрямування. За цих обставин творчість можна розглядати як звільнення від неврозу, витіснення його за допомогою уявно створеної віртуальної візії, що призводить до своєрідного катарсису — психологічного очищення від нав'язливих думок, почуттів, образів. З. Фройд вважав, що для художньо обдарованої людини мистецтво є спасінням від психічної хвороби. Така людина може виражати свої фантазії не хворобливими симптомами, а «художніми творіннями, уникаючи завдяки цьому неврозу і повертаючись таким необхідним шляхом до дійсності». На його погляд, *сублімація* — перехід, трансформація підсвідомих бажань у художні образи, реалізація душевних сил і розв'язання внутріпсихічних конфліктів. *Підсвідомі бажання*, за З. Фройдом, — це переважно незадоволені сексуальні бажання, які стають джерелом та рушійною силою літературної творчості. Абсолютизувати це пояснення творчого акту немає підстав, хоча варто задуматись, чому, наприклад, юні поети пишуть здебільшо-

го про кохання, вимріюють образи коханих. За цим поглядом, творчість сприяє витісненню сексуальної агресивності, нав'язливої заклопотаності, окультурюючи почуття і не даючи їм перерости в невроз з усіма хворобливими наслідками.

У такому разі можна стверджувати про компенсаторну функцію художнього слова, до якого людина навертається ніби випадково, несвідомо, намагаючись подолати конфлікт між внутрішнім та зовнішнім світами. А «несвідомі процеси, що компенсують свідоме Я, — вважав К.-Г. Юнг, — мають у собі всі ті елементи, котрі необхідні для саморегуляції цілої психіки».

Письменника, який пережив пригнічення певним фактом, подією, відчув образу, внутрішній дискомфорт, творчий акт звільняє від того душевного стану, хоч насправді може нічого і не змінитися. У цьому сенсі літературна творчість стає рятівним актом, урівноважує психіку митця.

Творчість як насолода (гедонізм)

Літературна творчість не належить до найдоступніших людських утіх. Чимало письменників розцінюють творчий акт як напружене страждання, своєрідний стрес, що впливає на фізичний і психічний стан. Леся Українка зізналася, що після завершення «Лісової пісні» вона «була хвора і досить довго приходила до пам'яті». У листі до Л. Старицької-Черняхівської вона писала: «Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, — отоді вже приходить демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати...».

Творчість — важкий труд душі та інтелекту, однак якась неподоланна сила вабить до неї митця. Для багатьох вона є солодкою мукою, добуванням насолоди в процесі опанування слова і його всеможливих значень. Найвищу насолоду, спалах позитивних емоцій, чуттєвий екстаз приносить творче натхнення.

Прагнення насолоди — егоїстичний потяг, спрямований передусім на самовдоволення, обслуговування Я як основної субстанції у творчій діяльності. Обґрунтоване З. Фройдом поняття «Воно» — глибинний пласт душевного устрою, що залягає у підсвідомості і керується

принципом задоволення. Іноді письменники після завершення свого твору висловлюють незадоволення створеним. Це не манірність, а закономірний момент психічного життя: коли відбувався творчий акт, то в стані натхнення все відбувалося ніби само по собі, стимулювалося несвідомими імпульсами насолоди, що йшли від Воно, а згасанням творчого запалу породжувало конфлікт Я і Воно.

Психологічна особливість творчої насолоди полягає у тому, що її хочеться зазнати ще не раз. Це стимулює індивідуальну творчість митця. Автор поринає у творчу стихію навіть тоді, коли його спіткала невдача, розчарування, сумніви. Він знову прагне захопливого і хвилюючого піднесення, яке відкриває цілий світ.

Творчість як втеча від дійсності

Від дійсності втекти неможливо, хоч деякі люди намагаються досягти цього, вдаючись до літературного слова. Історія літератури знає й іншу позицію — взятися за перо, щоб розкрити іншим очі на «реальну дійсність». Такі письменники не сприймають «утікачів» від дійсності, які витають у вигаданому світі, поринають у відірваний від життя естетизм. В історії новітньої літератури відомо чимало прикладів, коли звернення до художньої творчості було водночас спробою звільнитися від дійсності, яка вносила у душу невдоволення і дисонанси. Із цим пов'язано намагання створити інший, бажаний світ, хоч ілюзорний, однак приємний і витончений. Створена із реальних елементів модель художнього світу втілює індивідуальне розуміння буття, репрезентує складність і неповторність окремої особистості.

Втеча від дійсності не просто провокується незадоволенням нею. Найчастіше вона зумовлена душевною кризою, що виникає внаслідок зіткнення ідеалізованих (у дитинстві, юності) уявлень про світ із динамікою та сутністю реальних процесів, стосунків, фактів. Така втеча мотивується інстинктом самозбереження, спрямованим відвертанням від «реальної дійсності», не тотожної з уявленням того, «як повинно бути». За

таких обставин порятунком стає слово, котре виводить зі стану кризи, витісняючи «світ дійсний» світом художнім. Подолання кризи може відбутися за допомогою зміщення планів сприйняття, причому зміщення просторового («Intermezzo» М. Коцюбинського), або в процесі творчого «самоспалення» (деякі ліричні вірші Лесі Українки).

У передмові до «житомирської саги» «Стежка в траві» Вал. Шевчука Р. Корогодський звернув увагу на те, як юна героїня Мирослава, вперше потрапивши в «поле кризових змагань добра і зла», відчувається самотньою, тому і починає вчувати «барвисту музику», тримаючи в руках писанку з таємничими солярними знаками. «Художні одкровення, — зазначає критик — з'являються в результаті величезних зсувів свідомості художника і його прагнення втекти із зони дисгармонійного світу внутрішньої несвободи, герметичної глухоти й самотності в омріяну оазу сонячного буття, де “зазвучить музика, яка надійно оселилася” в душі митця».

Можуть бути й інші передумови літературної творчості, однак усі вони стосуватимуться психології особистості. У цьому разі йдеться про особистість творчо зорієнтовану, обдаровану, талановиту. Як свідчать факти історії літератури, письменник народжується тоді, коли вдало поєднуються його внутрішні потреби, творчий потенціал зі сприятливими обставинами і чіткими мотиваціями. Наприклад, якщо Леся Українка, яка зростала у сприятливій творчій атмосфері своєї родини, рано виявила талант, написавши перші вірші в дитинстві, то Т. Шевченко, зазнавши багатьох поневірянь, лише в дорослому віці, перебуваючи в Петербурзі, взявся за поезію, затуживши за рідною землею. Творчість завжди потребує яскравої особистості — така її феноменальна природа.

4.2. Художній талант

У «Слові про Ігорів похід» Бояна, що уславився словом і піснею, названо «Велесовим онуком». Так було зафіксовано одну з функцій язичницького бога Велеса —

покровительство над поетичним словом та музичним мистецтвом. Давні слов'яни вважали, що він наділяє гарним голосом та слухом, світлою зовнішністю, здатністю вигадували чудові мелодії.

В античній міфології митці теж постають як обранці богів, котрі «одверзають» їм уста, щоби промовляти «божественною мовою». Давньогрецький поет Гесіод розповідав, як музи навчали його в юності пісень біля підніжжя Гелікону (гори, на якій перебували музи з Аполлоном), де він пас батькові вівці. В оповідках про Платона йдеться про божественних меліс (бджіл), які прилітали до сплячого філософа і змащували йому медом губи, щоб мова його була «солодка» для тих, хто слухає.

Наділеними «милістю Божою» вважали біблійних пророків та апостолів, котрі вражали силою, красою та переконливістю слова. Акт набуття таланту володіння і пророчення словом зображували, наприклад, у формі такої алегорії. У Книзі Єзекиїля йдеться про те, як Господь дає майбутньому пророкові «звій книжний»: «І Він розгорнув його перед моїм лицем, — а він пописаний спереду і ззаду. І було на ньому написано пісні плачу, стогін та горе. І сказав Він до мене: “Сину людський, з'їж, що знайдеш! З'їж цього звоя і йди, говори до Ізраїлевого дому! І відкрив я уста, і Він дав з'їсти мені цього звоя... І я з'їв. І був він в устах моїх солодкий, як мед”».

Усе це — образні уявлення про талант, обдарованість. Психологія пояснює талант як здатність людського мозку створювати і тривалий час утримувати в стані збудження нейронну модель мети, до якої спрямована думка і діяльність людини. У поведінці кожної людини можна виокремити домінанту (лат. *dominans* — панівний), яка є основним стимулом та регулятором бажань, устремлінь, прагнень. Формування її відбувається шляхом збудження певної групи нервових клітин під впливом комбінованих подразників, що можуть надходити з різних джерел. Утримування стійкого збудження навіть після припинення дії подразників означає тривкість домінанти і її спроможність керувати людською діяльністю та поведінкою. Психофізіологічну здатність (якість психофізичних процесів), яка сприяє

розв'язанню творчих завдань, розцінюють як обдарованість, талановитість.

Талант — високорозвинена здібність людини до певного роду діяльності.

Його складники мають природне (вроджене) і культурне (набуте) походження. До *природних складників* належать психологічні (тип нервової системи, уява, фантазія, пам'ять), фізіологічні (голос, постава, будова тіла), до *культурних* — виховання, родинні та суспільні обставини, індивідуальні, соціальні мотивації та інтереси.

Творчу особистість характеризують:

1) спостережливість. Людина здатна більше сприймати, ніж осмислювати: із потоку інформації, яку вона одержує завдяки органам відчуття, у «координати смислу» вкладається те, що відповідає вже наявним знанням та уявленням. Інша інформація або відсіюється (спливає з «поля зору»), або залягає у надрах підсвідомості. Наприклад, особа, котра ніколи не бачила баобаба, але знає про нього, вперше побачивши це дерево, зверне на нього увагу, виявить пізнавальний інтерес, вклав у його образ в раніше сформоване поняття «баобаб».

Здатність побачити те, що не вкладається в межі готового поняття (навіть у процесі спостереження звичних речей або явищ), є ознакою обдарованості. Забезпечують її особливі якості і спосіб мислення, адже людина бачить і чує не лише за допомогою ока чи вуха, а й за допомогою мозку. Художньо обдарована особистість спроможна побачити недоступне для більшості людей, оскільки в них такої здатності немає. Творча спостережливість, особлива «зіркість» у баченні світу — важлива передумова літературної оригінальності і новизни;

2) розвинута уява. *Уява* — здатність людини відтворювати у свідомості раніше сприйняті органами відчуття образи. Вона має психічну природу і належить до репродуктивних механізмів відображення. Кожна людина від природи наділена цією властивістю, проте у творчих особистостей особливий тип уяви. Збуджується вона швидкоплинно, миттєво включаючись у мисленнєвий процес. Інтенсивність уяви, велика кількість уявлюваних об'єктів свідчать про «багатство уяви», «щедру уяву», тобто про насиченість свідомості

різноманітною інформацією. Письменницька обдарованість прямо пов'язана з пізнавально-чуттєвим та вербальним (словесним) досвідом, які є матеріалом, основою літературної творчості;

3) чіпка пам'ять. Ця психофізіологічна властивість для літератора має особливе значення, оскільки забезпечує утримування у свідомості не тільки інформації, почерпнутої із навколишнього світу, а й із суб'єктивних вражень, які в процесі творчого акту здатні відтворити сприйняті об'єкти та атмосферу їх сприйняття. Пам'ять — справжня скарбниця для творчості, однак для митця має значення «гостра пам'ять», здатна в потрібну мить швидко й оперативно «видати» необхідний матеріал для твору;

4) фантазія. Вона і є власне творчістю — моделюванням, компонуванням у свідомості інформації та емоційних вражень, які потрапили до неї з реальної дійсності й оформились у певні поняття та образи. Уява відтворює сприйняту інформацію і подає її фантазії для комбінаційної роботи. І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» писав про подібність сонної і поетичної фантазії: «Сонна фантазія... потрапить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали. Вона потрапить скомбінувати все те з величезного запасу наших звичайних вражень та ідей, послуговуючись збільшеною у сні легкістю в асоціюванні ідей»;

5) легкість та розкутість асоціацій. Вони — важливі передумови якості і продуктивності фантазування. Асоціації (лат. *associatio* — з'єднувати, пов'язувати) слугують відтворенню в уяві певних образів (шляхом «зчеплення», коли відтворення одного образу спричинює відтворення іншого — «за асоціацією»), поєднання їх у нову комбінацію, яка має художній смисл, є підставою для творення віртуальної (можливої) реальності. Якщо «зчеплення» між уявлюваними поняттями та образами відбувається легко, швидко, природно, це свідчить про творчі здібності людини. У такому разі йдеться про швидкість мислення і нестримне фантазування;

6) інтуїція. Її називають «шостим чуттям». Це найзагадковіша властивість людської психіки, оскільки ні її походження, ні структура, ні процесуальна плинність

не піддаються раціональному контролю. Осмислити її як «чуття» чи як «шлях розв'язання творчої проблеми» неможливо. На думку філософів та психологів (А. Шопенгауер, А. Бергсон, Б. Кроче), інтуїція відіграє головну роль у художній творчості, яку вони протиставляють раціональному (науковому) мисленню. На їх погляд, саме інтуїція здатна досягнути унікальне, неповторне у світовому бутті і відобразити його в мистецькому творі. Таку творчість — підсвідому, інстинктивно-образну, рефлексійну — вважають не обтяженою ні навмисним індивідуальним наміром, ні соціальним чи політичним замовленням «вільною творчістю». Інтуїція властива всім, а художньою інтуїцією наділені лише талановиті митці. Міркування з цього приводу висловив давньогрецький мислитель Платон (у творчу мить митець перебуває в позараціональному стані). Про неї як про ознаку геніальності вів мову І. Кант, а теоретики романтизму (Ф. Шлегель, Новаліс, Ф.-В. Шеллінг) бачили в інтуїтивному сприйманні світу передумову його справжнього досягнення;

7) гнучкість мислення. У психології існує поняття «функціональна фіксованість». Виявляють її за допомогою тестів: людину просять, наприклад, перелічити способи використання звичайного стільця. Відповідь, що на ньому можна сидіти, фіксує саме цю його функцію. Людина, яка здатна вести мову про різноманітні, прямо не властиві йому функції, долає функціональну фіксованість — виявляє гнучкість мислення. Вона полягає у вмінні швидко і легко переходити від одного класу понять до іншого, часом далекого за змістом від попереднього. Вона має неабияке значення для художнього пошуку, бо свідчить про здатність відмовитися від літературного штампу, стереотипу, канону, готової форми і відшукати нове, оригінальне, неповторне або вчасно відмовитися від невдалого рішення, спробувати різні варіанти та обрати оптимальний;

8) дотепність. Вона полягає в особливій специфіці мислення, коли, здавалося б, несподівано зближуються поняття, внаслідок чого народжується новий образ. У створенні оригінального образу передусім виявляється дотепність автора. Наприклад, слова «доц» і «золото» є віддаленими поняттями, не мають нічого спільного за змістом. Однак П. Тичина зумів їх поєднати: «Весняний

луг, і дощик золотий». Відразу виникає безліч асоціацій, за допомогою яких в уяві постає образ весни, а зазначені поняття вписуються в нього природно, свіжо, поетично;

9) уміння оперативно ув'язувати нові відомості із попереднім досвідом. Така здатність є основою генерування художніх ідей. Інертність, консервативність художнього мислення — прикмета літературної посередності або творчої вичерпаності, творчого згасання. Письменник цікавий читачам доти, доки продукує високохудожні, резонансні, привабливі твори. Талановитий письменник реагує на зміни в суспільстві і людській свідомості, знаходить у них найсуттєвіше і найхарактерніше на рівні художнього осягнення.

Літературна обдарованість полягає ще й у легкості, вправності формулювання думок і вражень, у відчутті мови і вільному володінні її багатствами. Справді, «вісі слова були уже чиймись» (Ліна Костенко), але талановитий письменник є творцем свого художнього світу, неповторної художньої мови.

Художній талант письменника тісно пов'язаний із його біографією: запас вражень, знань, досвід безпосередньо впливають на його творчість, часто стають життєвою основою творів. Історія літератури свідчить про те, що не завжди відкриті аспекти біографії письменника (події, видання творів, мандрівки, факти спілкування з конкретними людьми тощо) визначають характер його творчості. У ній більше значення має «внутрішня біографія»: враження, переживання, думки, художні та інтелектуальні узагальнення, піднесення і кризові ситуації у власній творчості; здатність співпереживати, проймається проблемами, інтересами, радощами та болями інших людей; осмислення епохи, подій, у яких він міг і не брати участі. Вона є головним джерелом літературних одкровенень, зумовлює самотність і спрямування творчості письменника.

Український мандрівник і письменник XVIII ст. Василь Григорович-Барський половину свого життя (24 роки) подорожував країнами Європи та Близького Сходу. Враження від мандрів становили зміст його єдиного твору. У цьому випадку біографія тісно пов'язана із творчістю. Автор «Енеїди» і «Наталки-Полтавки» Іван Котляревський був людиною скромною, одинаком,

мав небагато приятелів. Майже безвиїзно жив у Полтаві, втішався читанням латиномовних творів класичних авторів. Письменник-мандрівник XIX ст. Данило Мордовець об'їздив Кавказ, Крим, був у Єгипті, Єрусалимі, Іспанії та Італії, але це майже не позначилося на його творчості — в ній переважає українська історико-етнографічна тематика. Все життя провів у Полтаві Панас Мирний. Писав іноді ночами, а вранці щоденно ішов на державну службу, незмінно несучи парасоль і повний паперів портфель. Павло Грабовський 20 років із 38 прожитих перебував у політичних тюрмах, на засланні, на етапах. Вірші писав далеко від України. У них немає нічого про його страдницьке життя, зате яскраво постає образ борця-патріота, який поклав життя за соціальну свободу людини. «Внутрішня біографія» сповнює змістом твори Лесі Українки, яка протягом життя боролася з невиліковною недугою. Її численні поїздки на лікування (Крим, Австрія, Німеччина, Італія, Єгипет, Кавказ) незначною мірою відобразились у творчості, в основі якої — прояви сили духу, життєлюбства, оптимізму («без надії таки сподіваюсь!»).

Чим більше життєвих вражень і досвіду у письменника, тим багатша, глибша й різноманітніша його творчість. Однак вирішальну роль відіграють рівень і міра осмислення життя, інтенсивна чуттєва й інтелектуальна робота, самобутній погляд на дійсність. Вони і формують феномен — талановита особистість, здатна творити оригінальні, потужні за естетичною силою художні полотна.

У реалізації таланту важливе значення має літературно-культурне та історико-соціальне середовище. Вияв і вдосконалення таланту можливі у сприятливій і в несприятливій для цього атмосфері. Багато залежить від внутрішньої потреби творчої особистості, зовнішніх чинників. У XVII—XVIII ст. творча атмосфера у Києво-Могилянській колегії (академії) сприяла розвитку талантів І. Галятовського, Л. Барановича, І. Гізеля, Ф. Прокоповича, Г. Кониського, Г. Сковороди. Творили вони у надзвичайно складній обстановці: військова агресія Речі Посполитої і Туреччини, набіги татар, імперська політика Росії, соціальна, релігійна та національна дискримінація. Т. Шевченко розпочав свою літературну творчість у Петербурзі, потрапивши у

мистецьке середовище, що допомогло йому розкритися як художнику і письменнику. Леся Українка рано виявила талант, зріши в родині культурно освічених людей (мати — письменниця й етнограф Олена Пчілка, дядько — відомий учений та літератор М. Драгоманов). Це стосується і М. Рильського, батько якого був етнографом і фольклористом, спілкувався зі знайомими письменниками і композиторами.

Талант реалізується і від чітко визначеної суспільної мотивації: піднести роль рідного слова, розбудити втрачену людську гідність, осмислити і відтворити доленосні події, своїм творчим самовираженням посісти певне місце у громадському житті. Несприятливі суспільно-політичні обставини призводять до деформації, трагедії таланту. Про це свідчить доля деяких українських письменників 30—50-х, 70—80-х років ХХ ст., котрі, хоч і не були винищені тоталітарним режимом фізично, втратили себе, намагаючись прислужувати владі.

Без праці над собою, вдосконалення природних нахилів талант не зможе реалізуватися — він швидко вичерпається, згасне, зів'яне. У повчальній байці Г. Сковороди «Дві курки» йдеться про Дику і Домашню курок, котрим природа дала крила: перша може добре літати, бо змушена добувати їжу, тікати від небезпеки; друга літати зовсім не може, бо щодень гребеться на хазяйському подвір'ї. «Се свідчить, — зауважує Г. Сковорода, — що практика без природженості безглузда, а природженість утверджується практикою».

І найяскравіший талант можуть понищити лінощі. Страх, невпевненість у собі, боязнь невдачі також перешкоджають найсміливішим намірам і творчим задумам. Не сприятимуть розквіту таланту і надмірна самокритичність чи самовпевненість.

Талант утверджує себе у постійній, систематичній, часом тяжкій праці, про що свідчать численні приклади з історії української та зарубіжної літератур.

Самійло Величко поклав багато праці, створюючи великий за обсягом і матеріалом літопис. Зібрати, опрацювати, звести воедино, переписати сотні сторінок — великий труд, унаслідок якого літописець втратив зір: він навіть не зміг власноруч завершити твір.

Багато праці й наполегливості доклав, пишучи свої твори, Панас Мирний. Роман «Хіба ревуть воли, як

ясла повні?» почався зі звичайного нарису, потім переріс у повість, але й це не задовольнило невгомону творчу натуру письменника. Разом із братом Іваном (псевдонім — Іван Білик) він вибудував складний за композицією, актуальний за проблематикою соціально-психологічний роман. Перша редакція роману «Повія» була створена наприкінці 70-х років XIX ст. Через декілька років Панас Мирний переробив цей варіант. Третю частину він переписав аж у 1898 р. Повністю роман був опублікований 1928 р.

Видатним трудівником у літературі був І. Франко. Зранку брався до термінової роботи, якій міг віддавати без перерви 5—6 годин. Перед обідом прогулювався до редакцій журналів і газет, не минав по дорозі і бібліотеки. У редакціях брав участь у засіданнях, доопрацьовував рукописи. Після обіду знову писав, а потім вирушав у місцеві книгарні. У кав'ярні перечитував газети і журнали, роблячи з них виписки, бесідував зі знайомими. Увечері до першої-другої години ночі йому працювалося найліпше. Тому свій талант І. Франко зумів виявити повно і багатогранно, створивши понад шість тисяч оригінальних художніх творів (поезія, проза, драматургія), сотні статей і наукових розвідок, безліч перекладів із багатьох літератур світу. Його титанічна праця — яскравий приклад того, як талант, реалізуючись, залишає для людей вагомі культурні цінності.

Художній талант є національним надбанням, яскравим явищем в історії кожного народу. Він виявляє себе в будь-яких соціально-історичних умовах, якщо його носієм є сильна, харизматична особистість, здатна на продуктивну творчу працю.

4.3. Народження творчого задуму

Літературний твір є результатом напруженої, часом доволі тривалої творчої роботи. Його створення охоплює декілька стадій: народження задуму, інкубація (прихований період обдумування, розробки, визрівання твору), створення тексту. Загалом це неперервний процес, який для автора розпочинається несподівано.

«Настає одкровення. Це означає, що раптово, з нечуваною впевненістю і в усіх деталях людина бачить перед

собою щось таке, що потрясає її до глибини душі, перевертає душу. Думка спалахує, мов блискавка, людина відчуває захват, втрачає над собою владу. Тоді все відбувається поза її волею, а тим часом почуття свободи огортає її, наче вихор», — писав Ф. Ніцше, пригадуючи той день, коли по дорозі до Рапалло у нього виник образ Заратустри — задум, що реалізувався у творі «Так казав Заратустра» (1883—1885). У художньому образі, що демонструє народження творчого задуму, простежуються психологічні елементи структури цього феномену: осяяння (одкровення) — емоційна напруга — семантичні зміщення — активізація інтелектуальних процесів — загострена чутливість — втрата контролю за рухом потоків свідомості — ілюзія свободи — естетична насолода — подив. У такому зізнанні Ф. Ніцше — кульмінаційна мить народження задуму, найяскравіша і неповторна. Ця мить ніколи не настала б, якби не було «підготовчої роботи» в інтелектуальній і духовній сфері («визрівання задуму»). Раптове осягнення, «несподіванка душі» (Й.-В. Гете) можуть так і зависнути в емоційному просторі, якщо не перейдуть у стадію закріплення, утвердження і волевияву, тобто в намір реалізуватися у слові, звуках, барвах, образних рельєфних формах, конструкціях тощо.

Виникнення творчого задуму в теорії американського вченого Генрі Воллес (нар. 1924) співвіднесене з натхненням (осаянням) і поставлене на третє місце у його чотиристадійній структурі «творчого мислення»:

- підготовка;
- інкубація («визрівання»);
- осяяння;
- перевірка.

Дещо подібну, але витлумачену під іншим кутом зору схему пропонує англійський психолог Евелін Хатчинсон (нар. 1937), прихильниця «теорії інсайту» (осаяння):

- підготовка (орієнтація у минулому досвіді);
- фрустрація (стан, що характеризується непевністю, сумнівами в досягненні мети);
- момент інсайту;
- перевірка (розроблення, реалізація, оцінювання).

У цій структурі народження задуму збігається з моментом інсайту, який постає несподівано і непередба-

чувано (ніби зсередини, як виверження вулкана) і супроводжується «потокком ідей», їх миттєвою «перевіркою» на життєздатність та успішним вибором єдиного, оптимального варіанта. Те, що раніше викликало сумнів, здавалося неможливим, недосяжним, починає функціонувати.

Загалом основними стадіями народження творчого задуму можна вважати спостереження, збирання матеріалу, осягнення суті («момент істини»).

Спостереження. Будь-який художній твір зароджується у свідомості письменника до того, як постане у формі віршових рядків чи прозового тексту. Він починає латентне (приховане) буття вже тоді, як майбутній митець спроможний відчувати і пізнавати світ, ще не здогадуючись про свої творіння. В одному із ранніх творів П. Тичини є такі рядки:

Я був — не Я.
Лиш мрія, сон.
Навколо — дзвонні згуки,
І п'їтьми творчої хітон,
І благовісні руки.

У щоденникових нотатках «З минулого — в майбутнє» П. Тичина так розшифрував зміст цих рядків: «Пам'ятаю, щось рухається, коливається, звучить — і луною вдалині відгукується... Ясніше вже себе пам'ятаю в ті роки, коли пробував спинатися на ноги й ходити потроху — спочатку під столом, підтримуючись за ніжки його, а потім і назустріч матері, захиляючись радісним сміхом — у широко розкриті, рідні материні руки...».

Найраніший запас вражень, доставлений у свідомість митця мимовільними відчуттями, став основою для художніх одкровенень у наступні роки життя. Ті враження і їх нагромадження не є цілеспрямованими, контрольованими, а виникають, оформлюються і здебільшого залягають у підсвідомість, звідки можуть бути «викликані» будь-коли для участі у творчому акті.

Проблема спостереження (обсервації) світу пов'язана з особливостями його сприймання. Людська свідомість — не дзеркало, у якому пасивно відображається світ таким, яким «був створений»; свідомість є своєрідним інтегровальним центром, у якому систематизуються

почерпнуті із зовнішнього світу й осмислені враження. Людська свідомість — завжди свідомість чогось, і в цьому сенсі можна розглядати на рівні інтенцій (актів свідомості) первинні ескізи, імпульси творчих задумів митця. Свідомість суб'єктивна (людина бачить світ «по-своєму»).

Ще Платон в античні часи висловився про те, що світ такий, яким людина його сприймає. Тому аналіз особливостей сприймання є спробою розгадати оригінальність авторських творінь. Іноді письменник прагне збагнути свою творчість, вдаючись до самоспостережень, як це зробив М. Коцюбинський у новелі «Цвіт яблуні». В оповідача (мова у творі від першої особи) помирає дитина, що завдає йому невимовного страждання та болю. Мимовільно його думки із власного горя переходять на горе героїні, яку він змальовує у своєму романі (оповідач — письменник). Це видається йому святотатством, але він розуміє, що його пам'ять фіксує все, що відбувається з ним: «О пам'яті! Моя безжальна секретарко! Ти фіксуєш все, щоб потім використати в майбутньому...».

У найраніший період життя людини спостереження мають мимовільний, випадковий, безцільний характер. З часом вони набувають певної спрямованості, «доцільності». «Доцільність, яка визначається способами досягнення мети, — вважає український психолог Володимир Роменець, — виникає там, де фактори випадковості відсуваються на другий план факторами активного “програмування” і діяльність організму є дією, спрямованою на втілення цієї програми». В особистостей із творчим потенціалом такі «програми» спрямовані на творчість, тому мають свою специфіку і характеризуються здатністю побачити те, що для більшості людей «не відкривається» або не потрапляє в поле зору.

Доцільність спостережень постає у формі *допитливості* — намагання набути додаткових знань. Якщо в такому прагненні домінує *hedoni* (грец. — насолода), справді можливе відчуття задоволення від пізнавального процесу. Усе це також слугує нагромадженню творчої енергії, яка наближає мить народження творчого задуму.

Збирання матеріалу. Відомий німецький фізик Герман Гельмгольц (1821—1894), аналізуючи процес здійснення наукових відкриттів, дійшов висновку, що

«момент істини» (народження задуму) неможливий без досвіду: «Довести справу до такого стану без тривалої попередньої праці у звичайних умовах неможливо». Математик Анрі Пуанкаре (1854—1912), спираючись на власні спостереження, стверджував, що у відкриттях значну роль відіграє «несвідома робота», яка може відбуватися будь-де та будь-коли, навіть під час сну чи активного або пасивного відпочинку.

Нагромадження і структурування чуттєвого, інтелектуального, морально-етичного досвіду може відбуватися у формі загального процесу, і тільки на якомусь етапі все освітитися спалахом «єдиного здогаду», що називається творчим задумом. За твердженням психологів, це настає за сприятливої комбінації елементів досвіду та підсвідомої його систематизації. Передують їй обдумування певних проблем, фіксування своїх роздумів та спостережень — ведення щоденника, нотатки, вивчення документів і виписки з них, записування розповідей, повідомлень, фактів від очевидців подій та ін. У кожного письменника власні метод і манера збирання матеріалу: один покладається на випадкові враження, інший нагромаджує матеріал цілеспрямовано, ще когось веде творча інтуїція. Іноді загальний намір написати певний твір (наприклад, ідею написати «про Гуцульщину» М. Коцюбинському подав етнограф В. Гнатюк) спонукає проникнути в глибокі пласти народного життя. У цьому випадку — в міфологію, усну творчість Гуцульщини, поспілкуватися з людьми, опрацювати матеріали про звичаї та обряди гуцулів. Усе це заповнило смислову та художню картину повісті «Тіні забутих предків».

На створення поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка надихнули розповіді його діда. У дитинстві Тарас разом із сестрою Катериною ходили до Лебединського та Мотронинського монастирів. На цвинтарі Мотронинського було поховано чимало козаків-коліїв. Він читав написи на могилах на прохання неписьменних, слухав розповіді про ті часи.

Осягнення суті («момент істини»). Художня ідея може існувати у формі абстрактного задуму: вислів, який запам'ятався; загальновідома сентенція (прислів'я, приказка, афоризм), котра «напрошується» на ширше, конкретизоване розгортання; цитата з чужого

тексту, що «сигналізує», підштовхує до заглиблення у певний смисл подій, обставин, ситуацій. Далі відбувається опрацювання ідеї, що постала як ескіз, контур, невловиме мерехтіння, неясний здогад. Спроба збагнути її, пошук шляхів розкриття оснований на інтуїції, а сам процес такої внутрішньої роботи В. Роменець називає імпровізацією, побудованою на взаємодії чуттєвих та раціональних елементів, що активізує уяву, фантазію, асоціативне мислення, зумовлює «уривчастий, стрибкоподібний характер імпровізації, поліаспектні пошуки елементів образу і зв'язків між ними — оптимальні умови продуктивності імпровізації».

Внаслідок цього, коли миттєво спалахують і гаснуть можливі варіанти задуму, викристалізовується один із них, що осмислюється, конкретизується і приймається свідомістю митця.

Змоделювати цей процес можна тільки в умовних образах, бо народження задуму — одна із таємниць творчості.

Унаочнює його, наприклад, відомий випадок із ньютонівим яблуком. А математик А. Пуанкаре багато місяців марно шукав одну формулу. Потім гострота наміру зменшилася, проблема поступово забулася, витіснилася іншими справами. Та якогось ранку він, наче підкинутий пружиною, схопився з-за столу, підбіг до бюро і записав формулу, котра мучила його колись і не давалася до осмислення. Її він виклав миттєво, наче давно знав. То була мить осяяння, якій передувала «несвідома» робота інтелекту.

І. Франко вірш «Каменярі» створив під враженням від роботи львівських мостильників бруку. На підставі тієї картини і сформувався творчий задум. Однак основою вірша було оповідання з давньої української літератури про мандрівника, котрий, дійшовши високих гір, почув дивний стукіт, що долинав із-за них. Піднявшись на іншу гору, він побачив сотні людей, які довбали скелі, щоби прокласти шлях до інших країв. Мандрівникові здалося, що ті дивні люди — безбожні Гоги і Магоги, яких Александр Македонський загнав за гори і зачинив там навіки. Певний час та легенда була у підсвідомості І. Франка, аж поки її не актуалізувало спостереження за львівськими бруківниками.

Враження про волинську природу у Лесі Українки склалися із ранніх літ, коли вона перебувала у Звягелі (місто Новоград-Волинський — місце її народження), літувала у Жабориці на берегах Случі, жила у Колодяжному. Після завершення роботи над драмою-феєрією «Лісова пісня» вона у листі до матері ретроспективно відтворила ситуацію, яка спонукала до написання твору: «Я здавна ту Мавку “в умі держала”, ще аж із того часу, як ти в Жабориці мені щось розказувала, як ми йшли якимось лісом з маленькими, але дуже рясними деревами». Згадувала, як уже в Колодяжному бігала в місячну ніч до озера Нечірного і чекала, поки не з'явиться мавка. Від няні з Мирополя (село на Житомирщині) вона чула мелодії обрядових пісень, які не переставали звучати в її душі. А задум написати про це драму з'явився у зрілому віці. Зумовили це відірваність від «милої Волині» і загалом від України (Лесь Українка перебувала тоді на лікуванні в Грузії), про що зазначає у тому самому листі («Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними»). Крім того, чоловік Лесі Українки Климент Квітка тоді записував з її голосу волинські пісні — «переживання» тих пісень, міфологічних образів стимулювало народження творчого задуму.

Кожен літературний (мистецький) твір має у своїй історії момент, який започаткував відлік його художнього оформлення, — народження задуму, що допомагає зрозуміти, чому і заради чого той твір з'явився.

4.4. Творче натхнення

Відколи людина почала замислюватися над своїми мистецькими творіннями, відтоді і намагається збагнути один із найтаємничіших і найпривабливіших феноменів творчого духу — натхнення. Невипадково у цьому слові кореневим компонентом є «дух»: цим означено психічне ядро явища, його незриму суть і яскраве свічення, що несподівано виникає і зникає.

«Під впливом божественного натхнення добрі поети тлумачать нам слова богів», — стверджував Іон (діалог «Іон» Платона), на що Сократ розмірковував: «Поети

складають свої прекрасні поеми не завдяки вмільості, а будучи натхненними й одержимими... тільки тоді, коли їх охоплює гармонія і ритм, вони стають нестямними й одержимими, немов вакханки, які в стані одержимості черпають із рік мед і молоко... Адже запевняють нас поети, що вони в якихось чудесних гаях Муз збирають із медоносних джерел і приносять нам свої пісні, немов бджоли, і подібно до них літають. І здатний поет творити не раніше, ніж стане натхненим та нестямним...».

Так уявляли натхнення в античні часи, що можна підтвердити і висловом Демокріта: «Без божевілля не було жодного поета» (під «божевіллям» він розумів «Божу волю»). У Середні віки мудреці, прагнучи збагнути природу натхнення, також звертали увагу на небеса, де вбачали джерело творчого піднесення. Жоден священний текст не подає тлумачень натхнення. «Якби шляхи творчості були виправдані і вказані у Святому Письмі, то творчість перетворилася б на послух, — зазначав російський мислитель М. Бердяєв. — Бог чекає від людини творчого одкровення, приховавши від неї во ім'я богоподібної свободи шляхи її творчості і виправдання творчості» («Смисл творчості»). На одному із трьох малюнків, які додано до «Остромирового євангелія» (1056—1057) зображено євангеліста Луку за письмовим столом; він не просто творить священний текст, а виконує волю Божу, яка являється йому в образі Духа Святого, що постачає книжника готовими сторінками тексту і є символом божественного натхнення.

Намагалися зрозуміти психологічну природу творчого натхнення митці і філософи Нової доби, але нічого, крім емоційних описів та констатації, їм не вдалося: «Я починаю опівночі, схоплюючись, як божевільний», — писав про себе Й.-В. Гете; «Думи мої... прилітайте, сизокрилі мої голуб'ята, із-за Дніпра широкого у степ погуляти», — так постає образ натхнення у поезії Т. Шевченка.

В українському літературознавстві І. Франко чи не першим повів мову про те, що таємниці натхнення слід шукати у «нижній свідомості», тобто у підсвідомості митця. У трактаті «Із секретів поетичної творчості» він наголосив, що «пізнання важливої ролі несвідомого» — шлях до розгадування психологічних підстав худож-

нього «вибуху», коли на поверхню свідомості піднімаються, здавалось би, поховані враження, і для діяльності літературного критика, котрий має змогу оцінити «правдиве вітхнення», властиве тільки «правдивому поетичному таланту», а не «холодному, розумовому, свідомому складанню, голій техніці, дилетантизму».

Нерідко поети намагалися осмислити натхнення, покладаючись на власний досвід. Так робить Леся Українка у вірші «У човні» (1891): море у місячну ніч здавалось їй не просто морем, а казковою «країною світла і прозорої блакиті», і це викликало особливий стан душі, «ясні, урочі мрії», і думка розчинилася у настрої і злилася з ним; поетесу охопило незвичайне душевне піднесення («потопаю в сріблястому сні»). «Що гадала — не вимовлю зроду», — це інтуїтивне відчуття, що поезія існує і поза словами, як щось невіддільне від буття, його нерозгадана таїна.

У стані поетичного забуття (психологи називають станом «зміненої свідомості») активно спрацьовує досвід, що «залягає» у підсвідомості. В образній формі це розкривається в монолозі Касандри (драматична поема «Касандра»): «...Ті люди, їх речі і події знайомі мені, мов чула їх в казці, мов бачила в сні, ще здавна, ще змалку... Так, наче сі тіні жили десь зо мною в незнаній країні».

Проте найяскравіше ця особливість поетичного натхнення постає в процесі створення «Лісової пісні». У листах Леся Українка відзначає дивний і незрозумілий стан: «Як наступає *la folie divine* [божественне безумство], то всі практичні спостереження відступають набік — натуру важко одмінити. За те сая *folie* дає справжнє щастя: писала я її дуже недовго, 10—12 днів, і не писати ніяк не могла, бо такий був непереможний настрій; але після неї я була хвора і досить довго приходила до пам'яті»; «накотить на мене яка-небудь непереможна, деспотична мрія, мучить по ночах, просто п'є кров, далєбі я часом боюся цього — що це за манія така?».

Драматичну поему «Одержима» вона створила за одну ніч у 1901 р. Писала її, «не перетравивши туги, а в самому її апогеї» (в ту ніч помирав її коханий Сергій Мержинський). Цей епізод наближає до думки про суто індивідуальний вияв натхнення за певних обставин.

«Блаженний сон душі мистецтву не сприяє» — цей вислів Ліни Костенко може стосуватися і особливостей натхнення Лесі Українки. У листі до Л. Старицької-Черняхівської вона зізнається: «Се не фраза, що я пишу “только в припадке умопомешательства”, бо я тоді тільки можу боротися чи скоріше забувати про боротьбу з виснаженням, високою температурою й іншими пригнітаючими інтелект симптомами, коли мене попросту гальванізує якась *idée fixe*, якась непереможна сила».

У вірші «Як я люблю оці години праці» Леся Українка подає опис творчого процесу у стані «поетичного забуття». Тими улюбленими «годинами праці» була ніч (психологи стверджують, що ніч — час, коли загострюються переживання, буденне видається вагомим, значним, слова хвилююче прекрасними і магічними; не випадково пора замовлянь, молитв, заговорів припадає на ніч). Оце «поетичне забуття» слід сприймати як заміну звичайного (усвідомленого) мислення художнім, образним. Таким зринає образ поетичного натхнення у вірші: «І люблю так, і серце щастям б'ється, / Думки цвітуть, мов золоті квітки, / І хтось немов схиляється до мене / І промовляє чарівні слова. / І полум'ям займається від слів тих, / І блискавицею освічує думки...».

Леся Українка пролила світло на ще одну загадкову властивість натхнення. У вірші «Коли дивлюсь глибоко в любі очі» вона нарікає, що не вміє висловити те, що відкривається їй у стані натхнення:

Либонь, тих слів немає в жодній мові,
та цілий світ живе у кожному слові,
і плачу я й сміюсь, тремчу і млію,
та вголос слів тих вимовить не вмію...

Вичерпно розкрити джерела і суть натхнення не вдалося нікому. Можна хіба що наблизитися до розуміння його, охарактеризувати основні складники цього психологічного стану, якими є підстави вважати швидкоплинність, розгалуженість асоціацій, активізацію у відтворенні вражень, віртуозність образотворення.

1. Швидкоплинність, розгалуженість асоціацій. Ще Арістотель вважав здатність до асоціативності передумовою пізнавальної, мисленнєвої діяльності і художньої творчості. Основними видами асоціацій, згідно з ним, були асоціації за суміжністю, часовою послідовні-

стю, подібністю і контрастом. На його думку, саме так виникають зв'язки між поняттями, видобутими і відтвореними уявою, а в літературній творчості — між образами, що стають основою подальшого художнього мислення, розростання і наروщення образної системи.

У XVIII—XIX ст. мистецька асоціативність стала предметом вивчення психологів. Зокрема, німецькі вчені Г.-Г. Фехнер, В. Вундт, Х. Штайнталь вбачали в асоціаціях підставу для творчої уяви, фантазії, естетичного сприйняття і насолоди. Розділ про закони асоціацій включив до трактату «Із секретів поетичної творчості» І. Франко, де зазначив: «Всяка ідея [ідеться, скоріше за все, про образ. — П. Б.], що постає в нашій душі, може викликати за собою іншу ідею, подібну чим-небудь до неї або таку, яку ми звикли зв'язувати з нею чи то задля місцевої суміжності, чи задля часової близькості або періодичності... Ідея блискавки мимовільно викликає в нашій душі ідею грому, ідея фіалки — ідею про фіалковий запах, ідея книжки — згадку про школу, бібліотеку або читальню та ін. Коли в нашій уяві постане образ пожежі, то мимоволі з тим образом в'яжуться й далші образи: крик, метушня людей, голос дзвонів, гашення вогню».

Ідеться про звичайні асоціації, а смисл художньої творчості полягає у винайденні незвичайних, несподіваних зв'язків між об'єктами художнього мислення. Така асоціативність характерна для стану натхнення. У мить духовного піднесення митець звільняється від звичних стереотипів. Асоціативний процес — не хаотичне «ув'язування» всього, що збуджена уява засвітить у просторах свідомості, а своєрідний пошук серед громаддя вражень єдиного смислу, що може на початку шляху здаватися не зовсім ясним, не до кінця пізнаним.

2. Активізація у відтворенні вражень (уява). Людська пам'ять утримує безліч вражень, почерпнутих із навколишнього світу, більшість із яких ніби «завмирає» чи зникає. У певний час якась дивна сила стимулює їх відтворення. Одним із прикладів цього є написання письменниками, котрі перейшли у своєму житті піввіковий рубіж, творів про власне дитинство («Зачарована Десна» О. Довженка, «Гуси-лебеді летять», «Щедрий вечір» М. Стельмаха та ін.). Їхня уява легко репродукує

події, навіть їх найдрібніші деталі, що відбулися декілька десятиліть тому. Підставою для натхнення у такому разі є гостре відчуття «втраченого раю» (людині властиво ідеалізувати роки, коли їй відкривався світ, свіжими були враження, що вкарбувалися у пам'ять). Активізацію і відтворення тих вражень стимулює певний настрій: переживання ідилічних видив, у яких постають мальовничі пейзажі, дорогі серцю обличчя, інтер'єри, слова та фрази, автопортрет із дитинства. У такому настрої письменник трепетно воскрешає в уяві події та перипетії дитячих літ, по-новому їх осмислюючи, помічаючи в них іноді те, що тривалий час залишалося без уваги. За таких обставин натхнення стимулює «повторне відкриття» себе, глибин внутрішнього світу.

Уява найпродуктивніша тоді, коли потік відтворених вражень є цілеспрямованим, організованим навколо думки, ідеї, безпосередньо пов'язаної із творчим задумом. І доки цей потік не ослабне, не вичерпають себе механізми відтворення, доти не згасатиме психологічна напруга творчого польоту.

У цьому процесі важливу роль відіграє пам'ять: чіпка пам'ять — помітна ознака таланту. Уява тримається на пам'яті, і якщо в певну мить ланцюг репродукції вражень переривається, то уповільнюється, згасає натхненний порив — погляд зупиняється не на об'єктах внутрішнього буття, а на предметах навколишньої дійсності.

Починається робота уяви шляхом підняття із надр підсвідомості захованих вражень: «несподіване відкриття» провокує стан натхнення, коли уява береться одягти «голу думку» (задум) у яскраве вбрання сюжету, образів, словесної творчості.

3. Віртуозність образотворення (фантазія). На відміну від уяви, яка в процесі творчого піднесення відтворює враження у формі асоціативного потоку, фантазія їх реорганізовує. Її призначення — пересотворіння світу. Із репродукованої інформації вона творить новий світ — художній.

Фантазувати людина може, не перебуваючи у стані натхнення. У цьому вона буде схожою на комп'ютер, який запрограмовано моделює інформаційні схеми. В одухотвореному пориві фантазія митця стає віртуозною, потужною, здатною на несподівані творчі повороти.

ти і відкриття. Наприклад, В. Стефанік свідчив, що у стані натхнення він ніби бачить кожне слово, чує його з живих уст, і тільки тоді довкола окремих слів та зворотів починають з'являтися сцени та ситуації, вимальовуватися образи-персонажі, картини побуту і природи.

Як правило, фантазія включається тоді, коли вже окреслився задум, автор має певне завдання, своєрідну настанову. Необхідно лише бути готовим до розв'язання творчої проблеми, пристрасно бажати це зробити. У процесі натхненного фантазування спрацьовують мисленнєві механізми: аналіз і синтез, зіставлення та порівняння, пошук оптимального рішення, перебирання варіантів і вибір переконливішого, актуального, кращого. Цей процес відбувається невимушено, швидко і забезпечує цілісність створюваного художнього явища. Тому літературний твір, будучи вигаданим, результатом фантазії, сприймається як реальний об'єкт (віртуальна (можлива) реальність), бо створює враження правдоподібності.

У стані натхнення фантазія здатна проникнути в часопростір, якого насправді не існує, але читацька уява піддається такому фантазуванню й охоче слідує за ним, передбачаючи нові відчуття та відкриття. Така фантазія, попри її незвичність, художньо переконлива.

У процесі творчої, натхненної роботи неабияке значення має інтуїція. Свого часу композитор Франц-Йозеф Гайдн (1732—1809), коли в нього виникла мелодія, яка повинна була виразити народження світла в симфонії «Сотворіння світу», вигукнув: «Це не від мене, це від Всевишнього!». Подібні відкриття приходять і до письменників, які тривалий час намагаються розв'язати творчі завдання: у миттєвому спалаху приходять потрібні рядки, прояснюються характери і долі персонажів, розв'язки драм, романів, поем.

Інтуїція є своєрідним моментом у процесі пізнання дійсності, який характеризується надзвичайно швидким перебігом асоціативного мислення. Тому вияви її здаються таємничими, неусвідомленими. У процесі роботи інтуїції як взаємодії асоціацій, уявлень поза контролем свідомості залишаються проміжні ланки, а усвідомлюються лише результати мисленнєвого процесу — як «відкриття», «осяяння», «дар Божий». Непізнаність таких процесів наводить на думку про творчість як неусвідомлений процес. Однак інтуїція — одна

із форм пізнання дійсності, у процесі якої важливу роль відіграє підсвідомість, де причаєно дрімають враження і думки. У момент натхнення вони нагадують про себе, включаючись у творчий акт. Проявляється інтуїція тільки в процесі цілеспрямованої, напруженої роботи розуму і душі.

Створюючи образи-персонажі, змальовуючи певну ситуацію, письменник прагне якнайглибше проникнути у психологію характеру, достовірно відтворити обставини, в яких відбуваються події. З цією метою він, подібно до актора, вдається до перевтілення, тобто живе життям героя твору, перебуває в уявлених обставинах. Пишучи твір, автор може сміятися і плакати, обурюватися і захоплюватися, страждати і розкошувати. Як зауважував І. Франко, «поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити уяву... в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичному творі, пережити якнайповніше, найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню...».

Натхнення приходить у процесі напруженої внутрішньої роботи несподівано навіть для письменника. Образно висловився про це Й.-В. Гете: «Ми тільки складаємо поліна для багаття і пильнуємо, щоб вони були сухими, а коли надійде урочий час, багаття спалахне саме — на наше превелике здивування». «Ці “несподіванки душі”, — зазначав польський літературознавець Ян Парандовський, — неоднакові за силою і тривалістю: від коротких спалахів, що освітлюють на мить лише одну думку або частину образу, і до великих відкриттів. В останньому випадку виступає на поверхню значна частина підсвідомого, і це стає потрясінням величезної сили, на зразок тектонічних катастроф, коли із глибин океану з'являються острови і стають новою вітчизною рослин, тварин і людей».

У біографії українських письменників є цікаві факти, які розкривають психологічні аспекти натхнення. Наприклад, Г. Сковорода переживав творче піднесення, коли усамітнено обмірковував свої твори на пасіці серед лісу, під віковим дубом коло мальовничої річки. Тиша і спокій давали йому те, що він називав

«веселієм серця» — душевний комфорт, який був основою натхненної праці.

До Панаса Мирного натхнення приходило періодично і певний час мало стійкий характер: «Дні і ночі я просиджував за столом у своїй хаті з пером у руках і, не розгинаючи спину, робив. Такі часи іноді надходять до мене, наче лихорадка нападає, і я роблю, роблю, день і ніч сиджу, думаю, куди йду; ляжу спати — перебираю що до чого... Тоді для мене увесь мир пустиня і життя моє тільки в моїй хаті. Думки, як ті голуби, літають по хаті і весело співають мені, і люблю мені розмовляти з ними».

І. Карпенка-Карого натхнення відвідувало здебільшого ночами — і тоді він не помічав навколо себе нічого. Одного разу, працюючи, мало не спалив хату: зосередившись над рукописом, час від часу кидав позад себе викурені цигарки, що падали на купу стружок коло печі. Спам'ятався тільки тоді, коли дим наповнив усю кімнату.

В. Стефаник творив у час особливого душевного неспокою, у меланхолійному настрої чи стані депресії. Як згадують сучасники письменника, тоді його краще було не зачіпати. Чисті аркуші паперу збуджували в ньому творчий азарт.

Очевидно, кожен із письменників міг би пригадати незвичайний, солодкий творчий шал натхнення, коли йому добре і продуктивно працювалося, внаслідок чого поставали твори, котрі видавалися найвдалішими, найдорожчими на літературному шляху. І в цьому є закономірність: створене у мить найвищого злету думки, емоцій, почуттів залишає яскравий слід у творчій біографії письменника.

4.5. Робота письменника над твором

Ще в античні часи мистецтво розглядали як важливу й відповідальну справу. Платон стверджував, що мистецтво у буквальному його тлумаченні — доведене до максимальної точності і досконалості ремесло. Арістотель застосовував до мистецтва поняття *techné* (грец. — майстерність, штукарство), наголошуючи на

діяльності митця. Творчу практику він зарахував до процесу становлення, а в художньому творі особливу увагу звернув на його «виробленість» і «сконструйованість». Давньоримський поет Горацій переконував, що письменник повинен зважати на власні можливості («хто пише, — беріться за те, що було б вам по силі»), а взявшись, — методично доводити задум до завершення: «Хто відповідний предмет підбрав, то вже неодмінно знайде потрібні слова й укладе їх у світлім порядку... Слово за словом низати належить і чуйно, й уважно». Французький теоретик класицизму Н. Буало радив поетам: «Одною ниткою умійте все зв'язати. Поради іншої тут авторам нема: в природи вчітеся, питайтеся в ума». Український поет Б.-І. Антонич акцентував на конструктивній функції митця: «Митець будує, а саме: з вражінь — уявлення, з уявлень — зміст. Цей сирий матеріал треба впорядкувати, виправити, вибрати з нього те, що важне й суттєве, а, навпаки, відкинути те, що неважне і несутнє. З вибраних уявлень потрібно зложити суцільну цілість. Одним словом, митець мусить скомпонувати твір».

Творчі ідеї письменника, хоч би якими гарними, привабливими, актуальними були, ніколи не стануть надбанням читацької уваги, якщо автор відповідно не оформить їх, не виконає роботу, яка дасть творові крила для польоту. Ідеться передусім про написання твору, коли творчий задум матеріалізується в конкретні образи, сюжети, стає словом на письмі, набуває зримих обрисів, постає у формі вірша, новели, повісті, п'єси чи роману.

Художню творчість проблематично назвати професією, набуті її шляхом навчання. Вивчитись на поета, прозаїка чи драматурга неможливо, але навчитися віршувати, писати згідно з жанровими правилами та формами — можна. У давніх українських школах XVI—XVIII ст. викладали курс поезики, а тодішні студенти обов'язково мали засвоїти теорію і виробити практичні навички літературного ремесла. Не всі вони ставали письменниками, зате всі володіли усним та писемним словом, що вважалося ознакою культурної, освіченої людини.

Години творчості, пов'язані зі створенням художнього тексту, залишають у письменників неоднозначні відчуття і враження: від творчої ейфорії — до стану спу-

стошеності і пригніченості. Французький прозаїк Г. Флобер описав такі враження від роботи над романом «Мадам Боварі»: «Минулої середи мені довелося піднятися з-за письмового столу й пошукати носовичок: по обличчю текли сльози. Я був такий розчулений, відчув таку насолоду, поки писав, мене зворушувала і моя думка, і фраза, якою ця думка була висловлена, і самий факт, що я знайшов для думки настільки щасливу словесну форму». У. Самчук у романі «Волинь» змалював процес творчості такими словами: «Володько знайшов шматок паперу і почав писати. По короткому часі паперу стало мало. Знайшов ще шматок, але й цього не вистачило. Почав шукати ще й ще і писав, писав, писав. Почав з поспіхом великими, нерівними літерами, руки тремтіли, кров грала й припливала до щік, горіли очі... День тікав, але він не бачив дня. Сонце заходило і гасло, стелилась пільма, а Володько сидів схилений, нервовий, розгорілий... Мати бачила його палаючі уста і його хворобливо блискучі очі». Іван Величковський (XVII ст.) висловився про творчу роботу так: «Три персти пишуть, а все болить тіло».

У процесі написання твору автор зазнає незвичайних, небуденних переживань, у результаті яких з'являються слова, речення, абзаци, сторінки. «Це радість підкорювачів гірських вершин, — зазначав польський письменник Ян Парандовський (1895—1978), — де насолода від напружених м'язів дорівнює насолоді здобуття вершини».

У творчості важливе значення має *мотивація* — спонукальна причина дій і вчинків письменника. Творчі нахили, несподівані осяяння не стануть художнім результатом без рушіїв, котрі спонукають до літературного звернення. Мотивація формується у зовнішній (стосується позаособистісних — суспільних чинників) і внутрішній сферах особистості. До зовнішньої належать чинники, пов'язані з матеріальною винагородою за творчу працю, популярністю, славою, кар'єрою. Стверджують, що Е. Хемінгвей взявся за написання повісті «Старий і море», удостоєної потім Нобелівської премії, через фінансову скруту. І. Франко почав писати повість «Борислав сміється» у зв'язку з появою журналу «Світ» (1881), де йому запропонували друкуватися за гонорар. Повість публікувалася невеликими частинами (в міру

створення тексту), але так і не була завершена, оскільки журнал на № 20—21 (1882) припинив існування.

Складнішими є внутрішні мотивації, бо вони мають психологічний підтекст, виникаючи спонтанно або цілеспрямовано, але завжди пов'язані з творчим інтересом та емоційним переживанням. Наприклад, італійський поет Франческо Петрарка не належав до бідняків і не був обділений громадською увагою, однак напружено працював над новими творами: «Нерідко я навіть прокидаюсь уночі, — свідчив він, — потемки намагаю перо біля мого узголів'я і — поки не зникла думка — записую, а назавтра ледве можу розібрати занотоване в темряві». Граф Л. Толстой також не ставив на меті матеріальне збагачення і публічне визнання, щоранку сідаючи за письмовий стіл і вибагливо працюючи над текстом своїх великих за обсягом романів, які по декілька разів переписував, намагаючись досягти належної епічної вишуканості.

Жодна зовнішня спонuka не змушувала їх так працювати — вони добровільно бралися за нелегкий труд, одержуючи гостре відчуття від створення реальності, що поставала з їхньої волі і переживань. Така праця зрідні одержимості, подвижництву, за якими немає меркантильних інтересів чи корисливості. Чим вище творче завдання митця, тим більше воно вимагає емоційних затрат і фізичного здоров'я.

Над своїми творами письменники працюють по-різному. На думку Я. Парандовського, «методів роботи стільки, скільки є на світі письменників, і важко знайти двох, які працюють зовсім однаково, хіба що безнадійних нездар; єдине, що має значення, — це сама робота, творче зусилля, про що читач, беручи в руки готову книжку, як правило, й не думає».

Наприклад, І. Франко ніколи не сідав до писання, якщо думка не визріла. Простуючи вулицею чи ходячи по кімнаті, він висвистував всілякі мелодії, щоб знайти відповідну ритмічну та строфічну форму. Знайшовши, вкладав у неї слова, мугикаючи, поки не одержував цілої строфи і поки не починала вона, як він казав, співати. Марко Кропивницький писав у будь-яких умовах. Іноді, сидячи в колі близьких людей і розмовляючи з ними, раптом схоплювався і виходив у свою кімнату. Минала година, друга, гості починали розходитися. І

тут з'являвся нарешті господар із зошитом у руках — то були нові фрагменти з чергової п'єси. Коли у Василя Стефаника визрівав задум новели, він замовляв півтисячі аркушів найкращого паперу і сідав за роботу. Писав величезними літерами. Написане не правив, а відкидав і писав наново на чистому папері. Щоб написати одну сторінку, йому могло не вистачити на «чорнову» роботу і кількох десятків аркушів. Творчий процес у Марка Черемшини відбувався в особливій обстановці: в кімнаті мали бути багато зелені і запах живиці (це нагадувало гірське повітря). А сам він перед тим як сісти за письмовий стіл, одягався в темне вбрання.

Віктор Гюго працював стоячи, користуючись пюпітром. Жан-Поль Сартр і Сімона де Бовуар надавали перевагу столику у кав'ярні. Марсель Пруст полюблив працювати лежачи. Франсуаза Саган писала у ліжку і тільки у шкільних зошитах; писала вночі, бо вдень Париж видавався їй занадто гамірним. Оноре де Бальзак не терпів сонячного світла, тому вдень зачиняв вікна і запалював свічки. За роботою пив багато кави. Артур Рембо творив, п'ючи горілку, Жорж Санд — палючи цигарки. Габріель Маркес не міг писати без свіжої троянди.

У процесі творчої роботи, коли необхідні концентрація уваги, свіжість думки, пам'яті, корисним видається все, що може їх активізувати. Наприклад, Фрідріх Шиллер, працюючи, тримав ноги у холодній воді. Марсель Пруст нюхав міцні парфуми, а Енс Якобсен — гіацинти. Генрік Ібсен, не цураючись під час роботи чарки, рвав непотрібні папери та газети. Жан-Жак Руссо змушував інтенсивніше працювати свою думку, виставивши на сонце непокриту голову. Джон Мільтон диктував твори, лежачи на низькому диванчику й опустивши голову майже до підлоги.

Навмисна і настирлива стимуляція творчої діяльності, штучне прагнення досягти стану натхнення будь-якими засобами (алкоголь, кава, чай, тютюн, наркотики) не є передумовою успішної роботи над художнім твором. Навпаки, як доводять приклади з історії світового письменства, такий підхід часто призводив до серйозних особистісних проблем.

Надійнішою і продуктивнішою є організація творчої роботи на основі розуміння власних психологічних,

фізіологічних особливостей, схильностей. Валерій Шевчук, котрий плідно працює в літературі та літературознавстві, в одному з інтерв'ю зізнався, що найрезультативніший час для нього — перша половина дня; другу він відкладає на «нетворчі» клопоти. А Леся Українка вважала, що ніч — «час польоту поетичної фантазії, час творчості», тому намагалася не марнувати його на сон. У листі до А. Кримського вона писала: «Можу працювати переважно в хмарний час, а в сонячний роблюся здебільшого нездатною до виявлення себе у слові».

Знання себе допомагають організувати роботу відповідно до власних біоритмів. Стверджують, що бельгійський драматург Моріс Метерлінк незмінно відсиджував за письмовим столом три ранкові години, але не завжди спробував хоч би на один рядок, а тільки палив люльку. Очевидно, запланований час для письма не зовсім відповідав фазі творчої активізації — письменник був дисциплінований і не любив змінювати звичок.

Без сумніву, організованість, самодисципліна, порядок мають велике значення у творчій справі. Адже, постійно працюючи, письменник завжди буде ближчий до натхненних хвилин творення. Про це свідчать біографії Л. де Вега, Й.-В. Гете, В. Гюго, І. Крашевського, І. Франка, Г. Флобера, Л. Толстого, М. Стельмаха.

Буває, варто дібрати вдалий заголовок або покласти на папір першу фразу — і робота перетворюється на азартну гру чи святкове дійство. Або навіть у несприятливих умовах з'являється чудовий твір. Так було з Миколою Гоголем під час написання «Мертвих душ»: бажання творити прийшло до нього під час однієї подорожі, коли він зайшов перепочити у трактир. «Я звелів, — згадував письменник потім, — дати столик, всівся в кутку, дістав портфель і під грім котимих куль і при неймовірному гаморі, біганині прислуги, в диму, в задушливій атмосфері, забувся дивним сном і написав цілу главу, не сходячи з місця. Я вважаю ці рядки одними з найнатхненніших».

Літературна творчість — це оприявлення напруженої, часом тривалої роботи письменницької уяви, фантазії, думки. Увесь світ, множинність його форм, слів та виявів, сутнісних і випадкових зв'язків та перегуків, громаддя матеріального, — все це моделюється у

свідомості людини як значеннєві коди і символи. Це — лише матеріал для літератури. Художнє слово творить іншу дійсність. Письменник, який опанував слово, оперує образами, моделюючи художній світ. Таїнство творення художнього світу триває все життя автора, і кожен твір — прорив у безмежжя мови і реалізація власних можливостей. Завдяки творчим зусиллям письменника виникає самобутній художній світ. Автор художнього світу потребує діалогу, сподіваючись бути упізнаним і зрозумілим. Так виникає живий зв'язок автор — твір — читач, який забезпечує повноцінне функціонування літератури.

Запитання. Завдання

1. До названих у розділі концептів літературної творчості додайте свої міркування на цю тему.
2. Що головне в літературній творчості: психологія чи соціалізація особистості?
3. З'ясуйте відмінності між поняттями «творчі здібності» і «художній талант».
4. Від яких чинників залежить розвиток творчих здібностей?
5. Чи може народитися творчий задум без попередньої «роботи» почуттів і думок?
6. Що впливає на реалізацію творчого задуму?
7. Поясніть психологічну природу творчого натхнення.
8. Чи можливе написання літературного твору без натхнення?
9. Чим можна пояснити звички письменників у процесі творчої роботи?
10. Що сприяє стабільності у творчій роботі?

5.

Літературний процес

Історично і соціально зумовлений закономірний рух художньої свідомості, який виявляється у виникненні, зміні і функціонуванні літературних явищ та фактів, називають літературним процесом. Його складниками є творча індивідуальність письменника, художні твори, художні тенденції, літературна критика. Літературний процес зумовлений взаємодією зовнішніх (матеріальне буття суспільства, філософія, політика, наука, мораль, право, релігія) та внутрішніх (традиції і новаторство, прагнення до досконалості у відтворенні сприйнятого світу) чинників розвитку. Осмислення літературного процесу буває синхронним (літературна критика) та діахронним (історія літератури). Синхронне тлумачення художніх явищ — безпосередня реакція на зміни в літературному процесі, висвітлення актуальних проблем літературного буття. Історія літератури прагне охопити літературний процес від давнини до сучасності і збагнути його логіку, національну самобутність, перебіг фаз та етапів його розвитку тощо. Залежно від погляду на сутність літератури як естетичного явища формуються різні моделі в осмисленні літературного процесу.

5.1. Літературні типи творчості

Традиційні для українського літературознавства поняття «художній метод», «творчий метод» відображають лише пізнавальний аспект літератури. З огляду на естетичну природу літератури застосування терміна «метод» до художньої творчості надто звужує її розуміння. Доречніше за таких обставин вести мову про тип творчості.

Ідея типологічного підходу до розвитку літератури не нова. Про «наївну» і «сентиментальну» поезію писав ще Ф. Шиллер наприкінці XVIII ст. Л. Тимофєєв вважав романтизм і реалізм не лише історично конкретними методами, а й типами творчості. Три типи творчості в історії літератури — реалістичний, романтичний і класицистичний — виокремлюють Б. Мейлах і Д. Наливайко. У цих визначеннях проглядається спроба врахувати не тільки мислительну природу літератури, основу на її міметично-репродуктивній, аналітично-реалістичній функціях, а й передусім особливості конкретно-чуттєвого сприйняття і креативного відтворення (або створення заново як художньої дійсності) навколишнього світу і людської психології.

Тип творчості — сукупність естетичних принципів сприйняття і відтворення вражень про дійсність за допомогою словесної творчості.

Такими основними принципами є:

а) характер сприйняття дійсності і ставлення до неї (символічний, романтичний, сентиментальний, аналітично-реалістичний);

б) вироблення і застосування словесних прийомів у моделюванні художнього світу, в сукупності яких домінує один із них.

Тип творчості — історично змінна категорія. Виникнення, розвиток і вичерпання типів творчості зумовлені естетично (прагнення до мистецької досконалості, зміна художніх орієнтирів, творче невдоволення, спонука до оновлення тощо) та історично (соціальні зміни, переосмислення суспільного досвіду, виникнення нових філософських поглядів на людину і суспільство).

Як літературне явище тип творчості художньо неоднорідний, оскільки охоплює всю сукупність літературних пошуків і відповідає періодам (епохам) літературного розвитку.

Античний міфологізм

У давні часи своє сприймання, розуміння і пояснення дійсності людина відображала у міфах, ототожнюючи міфологічний світ з реальністю. Це дає підстави вважати міф словесним вираженням архаїчного світовідчуття і мислення.

Міф (грец. *mithos* — слово, сказання) — словесний твір (усний чи писемний) про походження Всесвіту, Землі, богів, людини, явищ природи, в якому відображені прадавні вірування та уявлення етносів.

Сукупність таких творів становить *міфологію*.

Міфологічній свідомості властиві: *анімізм* (лат. *anima* — душа) — віра в наявність душі, духа в речах і явищах навколишнього світу; *тотемізм* (англ. *totem* — його рід) — віра в спільне походження і спорідненість між родом і певною твариною, птахом або явищем природи — тотемом, якого вважали родоначальником і заступником роду; *антропоморфізм* (грец. *anthropos* — людина і *morphē* — форма) — наділення явищ неживої природи, рослин, птахів, тварин людськими якостями (персоніфікація, уособлення), надання божествам людської подоби.

Із проникненням у писемну творчість (літературу) міф набув ігрової та художньої функцій. Саме з трансформування міфів у мову художніх образів почалася давньогрецька література — поеми Гомера «Іліада» й «Одіссея». У цих творах своєрідно поєдналися міфологічні оповіді з героїчним епосом. Літературною інтерпретацією міфології є поема Гесіода «Труди і дні», в якій ідеться про тогочасні проблеми грецького суспільства. Сюжети із міфології використовували драматурги Есхіл, Софокл, Еврипід, перетворивши ритуальні дійство та обряд на дійство театральне. Римська література, звернувшись до міфологічних мотивів, сюжетів, образів, створила свій героїчний епос — передусім поему «Енеїда» Вергілія. Як і давні греки, римляни надавали своїм творам філософічності, про що свідчить поема Тита Лукреція Кара «Про природу речей». Ліричне начало міфів було віртуозно розвинуте у поезії (Гораций, Овідій).

Античні письменники, засвоївши міфологізм як світорозуміння і словесне мистецтво, навчилися думати і

творити образно, вкладаючи в образ історичний і сучасний їм зміст, який необхідно було прочитувати, покладаючись на загальновідомі міфологеми, що служили художнім кодом для інтерпретації та оцінювання. Антична література переповнена міфами, що були своєрідними культурними знаками і водночас згустком реальності, яку слід збагнути на основі не звичайної інформації, а образного відтворення. У ті часи навіть філософські та історичні твори (аннали, біографії видатних громадян, мемуари) мало відрізнялися від літератури, бо їх поєднував міфологізм мислення.

Трансформація міфів у літературі сприяла виробленню в ній родів, жанрів, стильових різновидів, стала основою подальшого її розвитку. Джерелом художності в античні часи вважали *мімесис* — наслідування форм природи, обґрунтоване у трактаті Арістотеля «Поетика».

Середньовічний символізм та алегоризм

У середньовічній літературі домінувала ідеологія християнства, котра пояснювала світ як здійснення волі Божої, а Біблія була основним джерелом символічно-алегоричних образів у текстах тієї доби. Сакральний текст підлягав різноаспектним інтерпретаціям:

- історичний (розгляд біблійних фактів і подій як реальної історії);

- алегоричний (погляд на біблійні факти і події як аналогії інших, здебільшого завуальованих; у легенді про те, як Йосип, проданий братами і замучений у в'язниці, був звеличений, вбачалася алегорія на зрадженого і покинутого учнями Христа, засудженого, розп'ятого, а потім воскреслого);

- тропологічний (факт чи подію розглядали з позиції моральної настанови: притчі про сіяча, кукіль, немилосердного боржника, робітників у винограднику, слухняного і неслухняного синів, гостей весільних та ін.);

- анагогічний (піднесене тлумачення) — у подіях та фактах розкривалася сакраментальна (священна) релігійна істина: наприклад, відпочинок сьомого дня християни інтерпретували як вічний відпочинок у небесному спокої.

Вважали, що буквальный смисл священного тексту оповідає про минуле, алегорія навчає віри, мораль наставляє, а прагнення людини відкриває аналогія (грец. ана — рух угору). Наприклад, Єрусалим міг бути витлумачений у буквальному значенні — земне місто, в алегоричному — церква, в тропологічному — праведна душа, в аналогічному — «небесний град» (за Августином Блаженным). Християнську екзегетику (пояснення Біблії) широко застосовували для тлумачення середньовічних літературних текстів, сповнених біблійних алегорій та символіки.

Чітко проглядаються ознаки християнської екзегетики в оповіді із «Повісті минулих літ» про чудесне одужання князя Володимира: [У рік 988] «А за Божим приреченням в сей час розболівся Володимир очима. І не бачив він нічого, і тужив вельми, і не догадувався, що зробити. І послала до нього цесариця посла, кажучи: “Якщо ти хочеш болісті сеї позбутися, то відразу охрестись. Якщо ж ні, — то не позбудешся сього”. І це почувши, Володимир сказав: “Якщо буде се правда, — воістину велик Бог християнський”. І повелів він охрестити себе... І коли возложив єпископ руку на нього — він одразу прозрів. Як побачив Володимир це раптове зцілення, він прославив Бога...» (переклад Л. Махновця).

У літописі не йдеться про факт з історії хвороби князя — за канонами середньовічної поетики в тексті слід прочитувати алегоричне тлумачення того, як Володимир зважився прийняти християнську віру. Несподівана сліпота — символ сліпоти духовної, адже раніше князь дотримувався язичницьких звичаїв. Хвороба символізує кульмінаційний момент у житті Володимира, коли йому довелося обирати між вірою предків і вірою християнською. А прозріння має очевидний алегоричний смисл: віра Христова асоціюється зі світлом, що осяває людині життєву дорогу, щойно Бог входить у її душу. У тексті використано і поширений у давніх творах прийом чудотворення, що підсилює емоційно-смислове тло алегоричного змалювання персонажа.

Французький учений Жак Ле Гоф у книзі «Середньовічна уява» (1985) зазначав, що усі великі «образи» Середньовіччя (образ людини-мікрокосму, образ дзер-

кала, Церкви як містичного тіла, суспільства як органічного тіла, танцю смерті), символічні вияви суспільної ієрархії, одягу, хутра, геральдики та політичної організації, символічні предмети влади, знамена, церемонії та королівські процесії — увесь цей великий корпус зовнішніх образів по-різному означає образи глибинні, більш чи менш складні відповідно до суспільного стану і культурного рівня, ментального універсуму чоловіків та жінок середньовічної Європи.

Середньовічна образність пронизувала всі літературні жанри того часу. Стосується це й української літератури XI—XVI ст., художність якої була сформована під впливом візантійського мистецтва слова, ґрунтованого на біблійній ідеології та символічно-алегоричній домінанті тлумачення світу.

Бароко

Середньовічний тип образного мислення вичерпав себе передусім тому, що відбувалися зміни в самому християнському світогляді і світорозумінні. Внаслідок деяких історичних процесів (занепад Візантійської імперії, падіння Константинополя під тиском мусульманської агресії, поява реформаційних і протестантських рухів у Європі) переосмислювався світопорядок, окреслений Святим Письмом. Світ поставав чужим і незрозумілим, що привело до виникнення нових форм його відображення, які вмістилися в поняття «бароко».

Бароко (італ. *barocco*, букв. — дивовижний, химерний) — тип художньої творчості у європейській літературі XVI—XVII ст. (в Україні — до кінця XVIII ст.), для якого характерні динамізм образів і композицій, антитеза, складна метафоричність, алегоризм та емблематичність, прагнення вразити читача, оволодіти його почуттям і свідомістю, а звідси — схильність до пишного та барвистого декору, риторичних оздоб викладу.

Виразну характеристику стилю бароко подав Д. Чижевський: «Те, що своєрідне для культури, та, зокрема, для мистецтва барока, надає бароку його власний індивідуальний характер — це рухливість, динамізм барока, в пластичному мистецтві це любов до складної

кривої лінії в протилежність до простої лінії та гострого куту чи півкола готики та Ренесансу; в літературі та житті — це потреба руху, зміни, мандрівки, трагічного напруження та катастрофи, пристрасть до смілих комбінацій, до авантури; в природі барок знаходить не стільки статику та гармонію, як напруження, боротьбу, рух; а головне, барок не лякається самого рішучого “натуралізму”, зображення природи в її суворох, різних, часто неестетичних рисах, — поруч із зображенням напруженого, повного життя знаходимо в бароку і якесь закохання в темі смерті; барок не вважає найвищим завданням мистецтва пробудження спокійного релігійного чи естетичного почуття, для нього важливіше зворушення, розбурхання, сильне враження, — з цим стремлінням розворушити, схвилювати, занепокоїти людину зв’язані головні риси стилістичного вміння барока, його стремління до сили, до перебільшень, гіпербол, його кохання в парадоксі та любов до чудернацького, незвичайного, “гротеску”, його любов до антитези та, мабуть, і його пристрасть до великих форм, до універсальності, до всеохопливості».

Філософські основи бароко сформувалися за історичних обставин переходу від життєрадісного і гармонійного Ренесансу до періоду дисгармонії, сумнівів і суспільної депресії. Тому йому притаманне осмислення множинності та суперечностей світу, переконання, що людське життя — гра, театр; людина бароко — розгублена, її душу та розум роздирають суперечності, вона втрачає певність буття; світ для неї містичний, ілюзорний, непізнаваний, контрастний і суперечливий.

У європейських літературах бароко представлене творчістю Л. Аріосто, Т. Тассо (Італія), Т.-А. д’Обіньє (Франція), Х.-Я.-К. Гріммельсхаузена (Німеччина), Лопе де Веги, П. Кальдерона де ла Барки, Ф. Кеведо (Іспанія), в Україні — І. Величковського, Л. Барановича, Д. Братковського, С. Величка та ін.

Українське бароко є своєрідною модифікацією європейського типу творчості, формування якого залежало від конкретних історичних і культурно-освітніх причин: загострення соціальних, міжконфесійних, міжнаціональних суперечностей; активна роль козацтва в історичному бутті України; полеміка між православними і католиками, внаслідок чого українські автори запо-

зичували стильові прийоми у польських письменників; заснування шкіл, де викладали поетику і риторiku, які виховували європейський літературний смак, впроваджували літературне бароко. Утвердженню цього типу творчості в українському письменстві сприяли кризові явища у візантійському типі культури, вплив якої помітно ослаб у XVII ст.

Національна специфіка українського бароко полягає в синтезі елементів Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, Просвітництва. Доповнюють його релігійність, полімовність (літературу творили книжною українською, латинською та польською мовами), наявність фольклорних мотивів та образів, національна тематика і проблематика, розвиток «високого» та «низького» бароко як стильових тенденцій.

Бароко вплинуло на перебудову жанрової системи української літератури, де у XVII—XVIII ст. співіснували такі жанри: псалми, канти, вірші про Богородицю та Ісуса Христа, панегирики, елегії, пародії, травестії, геральдичні та героїчні вірші; оповідання (агіографічне, апокрифічне, чудесне), байка, сказання (літописне), хроніки, діаріуші, проповіді, промови, передмови, листи, полемічні трактати; шкільна драма (міраклі, містерії, мораліте), інтермедія, вертепна драма.

Класицизм

Незважаючи на різноманітні художньо-естетичні новації, антична спадщина продовжувала відігравати помітну роль у європейських літературах. Остання стадія бароко — *рококо* — засвідчила завершення примхливої барочної стилістики, яка поступилася місцем мистецтву, що культивувало витончені смаки та безконфліктність. Для вироблення нових естетичних смаків знадобився класичний досвід, у якому домінували міра, краса, гармонія. Так у літературі почав формуватися класицизм.

Класицизм (лат. *classicus* — вірцевий) — тип творчості у європейській літературі XVII — початку XIX ст, що орієнтувався на естетичні норми і зразки античної класики.

Теоретичні основи класицизму сформулював французький письменник і літературознавець Н. Буало у

поетичному трактаті «L'art poetique» («Поетичне мистецтво», 1674), певною мірою наслідуючи «Науку поезії» Горація. Справжній, у його розумінні, поет повинен мати талант, розум, правильно обирати жанр, дбати про змістовність твору:

Здоровий розум нам хай сяє, як мета,
Та путь веде туди слизька і непроста.
Хто збочить — може той звернути до загину:
Незрідка має ум дорогу лиш єдину
(Переклад М. Рильського).

Акцентуючи на аристотелівському постулаті «наслідування природи», Н. Буало зосередився на вузловій проблемі естетики класицизму — правди і правдоподібності. У її розв'язанні він узяв за основу раціоналістичний принцип: розмежовував правду (реальний факт) і художню вигадку, яку не можна культивувати в мистецтві, суперечачи універсальним законам розуму, і яка веде до суб'єктивізму. Характеризуючи ліричні і драматичні жанри, він спирався на античну традицію і закріпив у трактаті обов'язкові правила побудови оди, сонета, сатиричного вірша, трагедії, епопеї, комедії. Обстоюючи непохитність основних правил літературної творчості, він критикував відхилення від них своїх сучасників (поет пізнього Відродження П. де Ронсар) і попередників (осуджував Т. Тассо за використання християнської міфології замість античної). Творчість Н. Буало принципово пов'язував з етичним впливом на читача.

Мистецтво класицизму нормативне, раціоналістичне. Ознаки класицистичного твору — ясність, чіткість, єдиний мовний рівень («високий стиль»), строгі і непорушні композиційні правила. Герой класицистичного твору підкоряється державним інтересам і абстрактним нормам благочестя, почуття вгамовує розумом. Тогочасні письменники зосереджувались на духовній красі, природі протиставляли духовне начало.

Класицизм дидактичний (повчальний), його образи естетично одноманітні. Найвідоміші представники — французькі драматурги П. Корнель, Ж. Расін, Ж.-Б. Мольєр.

В Україні класицизм не став самостійним явищем; елементи його помітні у шкільній драмі, творчості Ф. Прокоповича, І. Котляревського.

Сентименталізм

Літературі здавна була притаманна увага до чуттєвості в зображенні різноманітних аспектів людського буття. Змалювання емоцій (сентиментів) супроводжувало у словесних творах розвиток сюжету, розгортання мотиву, моделювання образів-персонажів тощо. У XVII—XVIII ст. у європейському письменстві з'явилися твори, які надавали перевагу зображенню почуттів, підпорядковуючи цьому і формально-змістові чинники художньої оповіді.

***Сентименталізм** (франц. *sentimental* — чутливий) — тип творчості, який відображає духовно-емоційне в житті і зорієнтований на внутрішній світ людини.*

Твори, що репрезентують його, утверджують чуттєве, ірраціоналістичне начало в літературі. Цим сентименталізм протиставляє себе жорстким, раціоналістичним нормативам класицизму та властивому Просвітництву культу абсолютизованого розуму.

Художня концепція сентименталізму побудована на розмежуванні добра і зла. Наявні в його творах позірні наївність і чуттєвість у моделюванні дійсності розраховані на співпереживання читача. Помітну роль у сюжетотворенні відіграють збіг обставин, випадок. Основні теми: сільська ідилія, милування природою, елегійні настрої (думки про нещасливу долю, смерть), надмірні пристрасті в любовних почуттях та ін.

Започаткував традицію сентиментальної літератури англійський письменник Лоренс Стерн (1713—1768) романом «Сентиментальна подорож через Францію та Італію» (1768). У XVIII ст. сентиментальною називали подорож, яка давала нагоду для роздумів, настанов і виявляла особливості відчуттів героя — щирість, здивованість, замилювання тощо. Роман Л. Стерна належить до іншого типу подорожей, оповідач і головний герой його Йорик передає широку гаму почуттів, викликаних умовами і перипетіями мандрівки. Розповідь його — химерна конструкція цікавих історій, жартів, дотепів, спостережень, анекдотів. Ця конструкція не є послідовною: оповідач грається дійсністю та увагою читача, оскільки ним керують вплив почуттів і вражень, захоплення та обурення, рефлексивні реакції на побачене

під час подорожі. Такий твір яскраво опонує попередній літературній традиції — класичній унормованості і раціоналізованому осмисленню дійсності.

Сентименталізму (англійському, французькому, німецькому, російському) властиві різноманітні вияви почуттів: мрії про сільську ідилію (Дж. Томпсон), ліричні зітхання на лоні природи (Е. Юнг), елегійні настрої, «цвинтарна лірика», зневага до міської марноти, ідеалізація сільської патріархальності і пасторальності (Т. Грей), мелодраматичність (П. Лашосе), природність почуття кохання (А. Прево), відчуття щастя в безлюдному лісі (Л. Мерсьє), втіха особистим життям (К. Геллерт), піднесеність любовних і дружніх почуттів, їх неповторності і чистоти (М. Карамзін, В. Жуковський), захоплене відкриття світу (П. Макаров).

В українській літературі сентименталізм виявив себе фрагментарно — у творах І. Котляревського («Наталка Полтавка»), Г. Квітки-Основ'яненка («Маруся», «Щира любов», «Козир-дівка»). Його витoki ведуть не до художнього досвіду європейської літератури, а передусім до фольклору (ліричні пісні) та деяких поетичних жанрів другої половини XVIII ст.: елегії («світські пісні»), вірші на сирітські мотиви. Образи, сюжети, манера викладу в українському сентименталізмі спираються на усну оповідальну творчість, яка активно функціонувала в побуті завдяки лірникам і кобзарям.

Романтизм

Наприкінці XVIII ст. в Німеччині і на початку XIX ст. у Франції, Англії, Польщі, Росії з'являються художні твори і наукові трактати, позначені критицизмом щодо класицистичного раціоналізму та нормативності, яка обмежує різноманітні вияви літературної творчості. Зокрема, німецький учений Фрідріх Шлегель (1772—1829) у «Критичних фрагментах» розвинув концепцію «романтичної іронії», суть якої зводилася до вивищення творчої уяви і фантазії над реальною буденністю. Основним принципом художнього зображення він проголосив романтичний погляд на людину і світ.

Романтизм (франц. *romantisme*) — тип художньої творчості, оснований на суб'єктивно-індивідуальному началі, піднесеному сприйманні світу.

Термін виник від жанрового означення «роман» (франц. *roman*, від давньофранц. *romans* — оповідь романською мовою). Романтизму притаманні піднесеність у відтворенні дійсності, тяжіння до винятковості та незвичайності зображуваних об'єктів, емоційна наснаженість і сугестивність образів, героїчний пафос, експресивні вияви різноманітних внутрішніх переживань (скорбота, бунт, розчарування, палка віра, зневіра тощо).

Романтизм сформувався на межі XVIII — XIX ст. як заперечення канонів класицизму. Започаткували його німецькі «ієнські» (Ф. Шлегель, Новалис) та «гайдельберзькі» (Г. фон Кляйст, Е. Гофман, Й. Гельдерлін), а також англійські (В. Водсворт, Р. Сауті) поети. Перші теоретики романтизму в літературі — німецькі філологи брати Ф. і Г. Шлегелі, Ф. Шеллінг, Й. Гердер, француз Ф. де Шатобріан, англієць С. Кольридж.

Період розвинутого романтизму (перша половина XIX ст.) пов'язують з творчістю В. Гюго, Ж. де Сталя, Ф. де Шатобріана, Жорж Санд, Е. Сю — у Франції; Дж. Байрона, П. Шеллі, Дж. Кітса, В. Скотта — в Англії; В. Ірвінга, Ф. Купера, Е. По, Г. Мелвіла — у США; О. Пушкіна, М. Лермонтова, К. Рилєєва, Ф. Тютчева — в Росії; А. Міцкевича, Ю. Словацького, Ц. Норвіда — у Польщі; С. Халупки, А. Сладковича, Я. Краля — у Словаччині; П. Негоша, Б. Радичевича — у Сербії; І. Мажура-нича — у Хорватії; Ф. Прешерна — у Словенії; Ш. Петефі, І. Мадача — в Угорщині; М. Емінеску — в Румунії.

В українській літературі романтизм яскраво виявив себе у 20-ті — 40-ві роки XIX ст., звертаючись до героїки національної історії, тем, мотивів, образів усної народної творчості. До ранніх романтиків належать Л. Боровиковський, який ідеалізував патріархальне життя предків («Гайдамаки», «Козак»); А. Метлинський, що протиставляв похмурій сучасності «славні козацькі часи»; М. Костомаров — автор «Українських балад», історичних драм «Сава Чалий» та «Переяславська ніч». У часи піднесення романтизму в Україні побачив світ збірник «Русалка Дністрова», укладачами якої були М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький. Розквітала романсова та елегійна лірика у творчості Є. Гребінки,

М. Петренка, В. Забіли, С. Писаревського, О. Афана-сьєва-Чужбинського, О. Корсуна, Я. Щоголева, Т. Па-дури, А. Могильницького, І. Гушалевича.

Романтична за пафосом і змістом рання поезія Т. Шевченка, у якій він звертався до мотивів та образів народної лірики і героїчного епосу, шукав у козацькому минулому України ідеали «слави» і волі, протиставляючи їх кріпацькій неволі сучасних йому днів. У ліричних творах, поемах історичної тематики («Тарасова ніч», «Іван Підкова», «Гайдамаки») Т. Шевченко з емоційною щирістю і романтичним піднесенням оспівував Україну та її героїв, увиразнюючи зображене індивідуальними почуттями та роздумами.

Романтизм вніс у літературу подих високої поезії, повернув її до народних джерел, представив незвичайних героїв у незвичайних обставинах, яскраво виявив себе у поезії, прозі та драматургії.

Реалізм

Поширення в середині ХІХ ст. позитивізму — філософської концепції, яка проголошувала єдиним джерелом пізнання емпіричні дані, — привело до виникнення реалізму в літературі. Прагнення до правдоподібного відображення дійсності знайшло свою опору у призабутому на той час теоретичному положенні Арістотеля про мімізис. Натхнений ідеями Просвітництва, реалізм намагався ув'язати людське життя із закономірностями життя суспільства, проаналізувати форми цих зв'язків.

***Реалізм** (лат. *realis* — істотний, дійсний) — тип художньої творчості, оснований на розумінні літератури як засобу пізнання й осмислення людської особистості на тлі суспільного життя.*

Реалізму характерний аналітичний підхід до зображення дійсності, що усвідомлюється як джерело і критерій художності літературного твору. Дотримуючись міметичних принципів зображення «у формах життя», реалізм прагне до «правдивості» і достовірності у змалюванні дійсності.

Людина в реалістичних творах — це історична, суспільна, «типова» особистість, у якій притлумлена індивідуальна субстанція. Намагання показати складність її життя в суспільстві спонукало реалістів до від-

творення гострих колізій, драматичних конфліктів, розгалужених сюжетів. Унаслідок цього в літературі набули популярності епічні жанри — роман, повість. Провідним типом творчості реалізм став у XIX ст. і на різних історичних етапах мав певне спрямування: просвітницький реалізм (перша половина XIX ст.), критичний реалізм (70—90-ті роки XIX ст.), соціалістичний реалізм (30—80-ті роки XX ст.). Кожен із цих різновидів зосереджувався на ідейно-суспільних аспектах життя, через що часто знецінювалися естетичні критерії, а перед літературою ставилися конкретні ідеологічні, політичні завдання.

Найпомітніші представники реалізму та різноманітних його модифікацій — Т. Манн, Г. Манн, Р. Роллан, С. Льюїс, О. де Бальзак, Ч. Діккенс, Ф. Стендаль, Л. Толстой, Ф. Достоевський, А. Чехов, Марк Твен, К. Гамсун, Е. Хемінгуей, Т. Драйзер, Дж. Голсуорсі та ін. В українській літературі реалізм у своєму розвитку подолав два етапи. На першому заявили про себе письменники, котрі вдавалися до соціально-психологічного аналізу дійсності, створювали типових персонажів, які уособлювали загальні явища життя (І. Нечуй-Левицький, А. Свидницький, Панас Мирний, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, С. Васильченко, Б. Грінченко, А. Тесленко, більшість творів І. Франка). Наприкінці XIX ст. реалізму такого типу опонували модерністські тенденції. Повноцінно розкритися вони не встигли, оскільки на початку 30-х років XX ст. українська література зазнала ідеологічного тиску. Наслідком цього було насадження штучно сконструйованого «соціалістичного реалізму», данину якому віддали і доволі помітні письменники — М. Рильський, П. Тичина, В. Сосюра, А. Малишко, А. Головка, О. Корнійчук, Ю. Яновський, О. Гончар, М. Стельмах, П. Загребельний. Альтернативна реалістична література того часу розвивалася за рубежами України у творчості І. Багряного, У. Самчука, Є. Маланюка, В. Барки. Соціалістичний реалізм, який культивував комуністичні ідеали і дотримувався відповідних ідеологічних канонів, не зумів заповнити весь простір української літератури, оскільки в ньому час від часу проривалися антиреалістичні тенденції у творчості «шістдесятників» (Ліна Костенко, М. Вінграновський, І. Драч, Д. Павличко,

В. Симоненко, В. Стус, Вал. Шевчук, Є. Гуцало) та «химерній прозі» (О. Ільченко, В. Земляк, В. Дрозд, В. Міняйло). Цей тип творчості зупинив свій розвиток разом із крахом радянського режиму наприкінці ХХ ст., поступившись місцем різноманітним модерністським тенденціям.

Запитання. Завдання

1. Які античні міфи найчастіше художньо оброблялися в українській літературі?
2. Пригадайте назви середньовічних українських творів, які мають символічне або алегоричне значення.
3. Чому бароко звернулося до психологічної сфери людської особистості?
4. Чому в українській літературі не розвинувся класицизм?
5. Виокремить ознаки сентименталізму у повісті «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка.
6. Визначте витoki сентименталізму в українській літературі.
7. Чому Тарас Шевченко розпочав свою творчість як поет-романтик?
8. Охарактеризуйте реалізм як тип творчості.
9. Соціалістичний реалізм — закономірне чи випадкове явище?

5.2. Літературний стиль і стильові різновиди

В античні часи стиль розуміли як особливості почерку, згодом — як «особливе розташування слів». Лише у XVIII ст. почали вести мову про літературний стиль. Перше свідчення цього — стаття Й.-В. Гете «Звичайне наслідування природи, манера, стиль» (1785), у якій автор звернув увагу на індивідуальну «манеру» як запоруку оригінальності твору та самобутності авторського самовираження. У сучасному літературознавстві співіснує два погляди на сутність стилю:

- 1) стиль — це ідейно-художнє явище, яке однаковою мірою стосується форми і змісту літературного твору;
- 2) стиль — це формотвірне начало, яке виявляється в характері образотворення, особливостях композиції, інтонації та мові твору.

Незважаючи на те що стиль виявляє себе передусім в індивідуальній творчості, є підстави визначати самотність стильових домінант на окремих історичних етапах розвитку літератури.

Типологія літературного стилю

Виявлення в історії літератури стильових форм, породжених художнім життям певної епохи («культурно-історичної епохи» — Д. Чижевський), передбачає з'ясування ознак їх єдності і своєрідності. Д. Чижевський в «Історії української літератури» застосував до літературного процесу стилістичний аналіз і виявив цікаву закономірність, яка ґрунтується на «постійній зміні протилежних тенденцій». Цей «принцип маятника» здійснює рух від *ratio* до *emotio*, від унормованості, розумної простоти і ясності, мовної чистоти — до «вільної» форми, складності і завуальованості смислу, напруження і динаміки, оригінальної мови і мовлення. На його погляд, українська література розвивалася за такою стилістичною схемою:

- I. Доба монументального стилю: XI ст.
- II. Доба орнаментального стилю: XII—XIII ст.
- III. Переходова доба: XIV—XV ст.
- IV. Ренесанс та реформація — кінець XVI ст.
- V. Бароко: XVII—XVIII ст.
- VI. Класицизм: кінець XVIII — 40-ві роки XIX ст.
- VII. Романтика — кінець 20-х — початок 60-х років XIX ст.
- VIII. Реалізм: від 60-х років XIX ст.
- IX. Символізм — початок XX ст.

Певні тенденції і закономірності простежуються у стильовому розвитку західноєвропейських літератур.

В епоху Середньовіччя домінували романський (IX—XII ст.), готичний (XII — XV ст.), візантійський (VI — середина XV ст.) стилі. Візантійський стиль визначально впливав на давню українську літературу після впровадження на Русі християнства (кінець X ст.) до зародження бароко на початку XVII ст.

Мистецтво Ренесансу поділяють на: «*раннє Відродження*», котре поєднало стилістику пізнього середньовіччя й античні мотиви та образи; «*високе Відродження*»,

для якого характерне було поглиблення психологізму у зображенні людини; завершувалася ця епоха *маньєризмом* (італ. *manierismo* — примхливість, химерність), позначеним екзальтованістю і манірністю, піднесенням і тонкою словесною майстерністю.

У розвитку бароко також помітні різні тенденції: раннє, високе (розвинуте) і пізнє; в українській літературі — «високе» і «низьке» (опозиційне) бароко. Ускладнений різновид бароко — рококо (франц. *rococo*, від *rocaille*) — мушля та італ. *barocco* — бароко), яке навмисно віддалялося від реального життя і поринало у фантастичний світ, словесну гру, міфологічні мотиви та сюжети.

Класицизм, сентименталізм і романтизм зберегли монолітну стилістичну єдність, хоч у європейських літературах, зокрема і в українській, вони, багато в чому узгоджуючись із відповідними типами творчості, співіснували в одному часі, іноді перепліталися і взаємодіяли. Це видно на прикладі становлення нового українського письменства (перші десятиліття XIX ст.), коли творчо поєднувалися, іноді навіть в літературному доробку одного письменника або в одному творі, бурлеск і трагедія, сентиментальне зображення, романтичні теми та герої, реалістична манера оповіді.

Реалізм спробували розщепити на окремі стильові течії — просвітницький реалізм, критичний реалізм, натуралізм, соціалістичний реалізм. Однак у такому поділі відсутня естетична складова, тому запропоновані означення мали на меті окреслити передусім соціальну або ідеологічну сутність стилю, що не відповідає художній природі літератури, а відтак і стилю.

У другій половині XIX ст., коли очевидною стала криза реалізму, в літературі почалося стильове оновлення під впливом модерністських тенденцій, яке започаткувало розмаїття більшості сучасних літератур світу.

Індивідуальний стиль письменника

Письменник є неповторною індивідуальністю, яка виявляє себе в результатах творчого процесу — художніх творах. Ключ до пізнання індивідуальності митця —

його творчий стиль. Тільки яскрава індивідуальність здатна створити неповторний стиль (характер — це стиль, стверджували в давнину). «Нехай особа автора, — розмірковував І. Франко, — його світогляд, його спосіб відчуження зовнішнього і внутрішнього світу і його стиль виявляються в його творі якнайповніше, нехай твір має в собі якнайбільше живої крові і його нервів. Тільки тоді се буде твір живий і сучасний, справжній документ найтайніших зворушень і почувань сучасного чоловіка». Усе це засвідчує взаємопов'язаність творчої індивідуальності та індивідуального стилю.

Творчій індивідуальності властиві:

а) цілісність — поєднання передусім психічної природи (імпульси, чуттєвість, швидкість реакції, потяги, афекти, воля) з духовною організацією (інтелект, культура емоцій, мораль, етика — людяність);

б) неповторність — наявність ознак творчого самовияву, які є унікальним продовженням, розгортанням природних можливостей особистості;

в) самостійність — здатність бути собою, мати волю в досягненні творчого задуму, рішучість у намаганні «скинути із себе все те, що для митця невластиве» (Й.-В. Гете);

г) внутрішня незалежність і свобода вибору, почуття гідності;

г) активність — здатність протистояти несприятливим обставинам, обстоювати свої творчі, світоглядні та морально-етичні ідеї, володіння творчою ініціативою (сила характеру).

Творча індивідуальність виростає у неповторному здійсненні власного буття. Вона не є ізольованою від світу, соціуму, що позначається на способах її самовияву, формуванні соціальної ролі («пророк», «речник», «виразник дум і прагнень», «захисник знедолених» тощо) чи маски. *Маска* — не навмисна театральність, імітація чи прагнення досягти «неповторності» за рахунок епатажної поведінки, штучних новацій у творчості. Ще в античні часи поняття «маска» застосовували до свідомо створеного, наділеного алегоричним змістом індивідуального образу людини в певному соціальному колі буття. За нею вгадувалися індивідуальна гра, індивідуальний стиль самовираження, зумовлений відносинами особистості в соціальному середовищі.

Наукова інтерпретація індивідуального стилю залежить від розуміння загальної сутності стилю. *Стиль* — це формотвірна система, принцип організації художнього світу, структура якої охоплює тропіку (художні прийоми), риторику (стилістика, мистецтво викладу), мову (лексика в прямому і переносному значенні, полісемія, фоніка).

Індивідуальний стиль утілює намагання знайти спосіб вираження свого бачення і розуміння світу, особливо організувати художній матеріал, зіткати полотно з неповторним візерунком, щоб привернути увагу читача, захопити його і прилучити до свого тексту. Він є складною комбінацією світовідчуття, світогляду, світорозуміння, манери зображення, трактування теми, використання жанрових форм, формально-змістових чинників творів.

Світовідчуття, світогляд, світорозуміння як чинники індивідуального стилю письменника. На неповторність стилю митця впливає психіко-біографічне становлення його як особистості. Кожна людина має свою історію, що починається з перших дитячих вражень і розвивається все життя, формуючи творчу біографію. У дитинстві, зазвичай, виявляються творчі нахили. Узгодженість їх у юності з мріями, сподіваннями, захопленнями є передумовою перших спроб творчо виразити і ствердити себе. Так виявляється творче покликання, яке істотно впливає на подальше формування індивідуального стилю. Розквіт творчості припадає на зрілий вік людини — «акме». «Акме приходить приблизно у сорокарічному віці і виражає найбільшу повноту сил, тілесних і душевних, якої може досягти людина, найбільшу гармонію особистості, найбільш пишне і цілісне розкриття її можливостей» (П. Флоренський). На схилі віку творча активність спадає. Надалі творчість живиться набутиим досвідом, викристалізовується літературний стиль, набуваючи довершеності та універсальності.

Залежно від того, як письменник сприймає, розуміє і тлумачить світ, під впливом життєвих обставин формується тематична зорієнтованість його творів. Наприклад, поезія Т. Шевченка тематично закорінена в історичну долю України; Леся Українка у ліриці щораз виходила на тему непоборності людського духу; М. Стельмах добре почувався в селянській тематиці; О. Гончар у біль-

пості творів розробляв глобальну тему ХХ ст. — людина і зброя.

Неабияке значення у становленні індивідуального стилю має тип сприймання дійсності, що істотно залежить від чуттєвої природи митця, оскільки «погляд на світ», «відчуття світу» — імпульси, котрі впливають на ставлення особистості до світу. Навіть один об'єкт може викликати в людей неоднакове сприйняття. Від типу сприймання дійсності залежить стиль відтворення об'єктів, що потрапили в його поле, — це і є принципом організації художнього матеріалу.

Від характеру осмислення дійсності залежить оцінний аспект творчості, зумовлений світоглядною позицією письменника. Він, як і кожна людина, має свою *систему цінностей* — своєрідний критерій осмислення ситуацій, людських учинків, суспільних процесів. Так формується проблематика його творчості, яка відображає індивідуальні зацікавлення, поривання, прагнення. У ставленні до громадського буття виявляються творчий темперамент митця, уміння гостро і майстерно поставити актуальні питання, адресовані суспільству, окремим категоріям людей. Творчий темперамент — важлива індивідуальна характеристика письменника, яка впливає на динаміку його стилю і визначає стосунки з читачем.

Манера зображення. Життєвий досвід, психофізичні реакції, світоглядна позиція письменника є лише матеріалом для творчості. Стиль його реалізується й остаточно збувається у манері зображення. Залежить вона від типу сприйняття письменником дійсності: романтичні натури тяжіють до етико-емоційних прийомів; раціонально-аналітичні — до реалістичного методу; інтроверти (зосереджені на внутрішньому світі) прагнуть реалізувати себе в імпресіоністичній чи психоаналітичній творчості; екстраверти (повернуті до зовнішнього світу) схильні до описовості, обсервації (лат. *observo* — спостерігаю) дійсності тощо. На індивідуальному стилі письменника позначається і його особиста психологічна природа (холерик, сангвінік, флегматик, меланхолік).

На творчу манеру письменника впливають і стильові тенденції певного часу. Стиль І. Котляревського формувався під впливом бурлескно-травестійних, романтичних

тенденцій, у стилі Г. Квітки-Основ'яненка помітні бурлескні і сентиментально-реалістичні елементи. Стиль Т. Шевченка еволюціонував від романтичних уподобань до реалістичного письма. М. Коцюбинський від описово-реалістичної манери перейшов до імпресіоністичної. Загалом індивідуальний стиль може розвиватися в річищі стилю епохи, додаючи до її колориту неповторні барви.

Трактування теми. Література тематично досить консервативна: здається, про все писалося, а основна проблема полягає не в тому, про що писати, а в тому як це зробити. Творче завдання часто зводиться до винаходу способу розповіді на тему, з якою пов'язаний предмет зображення. Наприклад, про кохання, стосунки батьків і дітей написано сотні творів. Однак митець повертається до цих тем, намагаючись по-своєму висвітлити їх, досягти оригінальності, надати їм індивідуального звучання. Трактування теми залежить від життєвого та творчого досвіду, світоглядних позицій, сповідування моральних цінностей.

Використання жанрових форм. Літературу як живий процес неможливо звести до канонізованих жанрових форм, творити за заздалегідь визначеними правилами. Причиною жанрової нестабільності є прагнення письменників до індивідуального використання сформованих і теоретично обґрунтованих жанрів.

Намагання бути неповторним, оригінальним суперечить канону, нормі, бо для створення чогось художньо нового необхідно порушити певні правила. І все-таки письменник діє в жанровому полі: враховує вимоги жанру, прагнучи зберегти авторську індивідуальність. Так відбувається привнесення в літературу нових правил, розкриття нових можливостей художнього зображення.

Про індивідуальний почерк письменника свідчать і жанрові форми, до яких він найчастіше вдається. Наприклад, Т. Шевченко у ранній поезії покладався на популярні в його часи балади, думи, надаючи їм індивідуальних літературних ознак. Пізніше він звертався до класичних норм поеми (сюжетність, ліризм, оповідна манера, віршова форма) і новотворів, які умовно можна назвати поемами («Кавказ», «І мертвим, і живим...»). У них відсутні деякі нормативні компоненти, зате підси-

лені сатиричний пафос, медитативність, психологічно-емоційна енергетика. Завдяки цьому Т. Шевченко ви-йшов за межі жанру і силою своєї творчої індивідуальності запровадив нову художню форму.

Іноді з певними жанрами асоціюється літературне ім'я: Гомер — з епічною поемою, Арістофан — комедією, Вільям Шекспір — драмою, Франческо Петрарка — сонетом, Василь Стефаник — новелою, Олесь Гончар — романом, Остап Вишня — усмішкою (гуморескою), Олександр Довженко — кіноповістю та ін. Це також є індивідуальною ознакою творчості письменника, оскільки вибір жанру залежить здебільшого від особистих уподобань автора, навіть інтуїтивного потягу до художньої форми, в якій він може найповніше і найяскравіше реалізувати свій творчий потенціал.

Формально-змістові чинники творів. До формальних чинників зараховують передусім композиційні прийоми: ліричний твір передбачає систему художніх образів, їх взаємозв'язок, порядок (образний лад), наявність домінант, навколо якої об'єднуються інші образи; в епічних чи драматичних творах важливі фабула, сюжет, позасюжетні елементи (пейзаж, портрет, відступ, ремарка, вставний епізод тощо).

Авторську індивідуальність виявляють у розміщенні сюжетних елементів у творі, способі побудови сюжету. Наприклад, Панас Мирний у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» ліричний та інтригуючий розділ «Польова царівна» виніс на початок, після чого заглибився у витоки біографії головного героя, історичне минуле села Пісок, що свідчить про розлогість і багатоплановість романного мислення прозаїка. Часові та просторові зміщення у «Слові про Ігорів похід» виявляють історизм в осмисленні автором конкретної ситуації, вільне володіння хронотопом зображення, не обмежене громадською упередженістю чи літературними забобонами. В. Стефаник розв'язку новели «Новина» виніс на початок, щоб надати їй зовнішніх ознак кримінальної хроніки, підштовхнути читача до заглиблення в текст, який і розкриває психологічні виміри сільської трагедії.

Схильність до гостросюжетності та динамізму розповіді спонукає письменника використовувати прийом замовчування в розгортанні сюжету (суть зображених подій розкривається, зазвичай, у фіналі твору, як у

детективах) або до насичення перипетіями, як наприклад, у новелах В. Підмогильного, прозі О. Слісаренка, історичних романах В. Малика. Монтаж епізодів письменники застосовують, намагаючись зобразити мозаїку певного часу, про що свідчать романи в новелах Ю. Яновського «Вершники» та О. Гончара «Тронка», яких об'єднує романтизація зображуваних подій.

В індивідуальній творчості письменника своєрідно реалізуються художні прийоми (тропіка). Це ілюструють короткі уривки з прози українських письменників:

1) «От стеляться розложисті, як скатерть, зелені левади. Густа, як руно, трава й дрібненька, тонісінька осока доходять до самої води» (І. Нечуй-Левицький, «Микола Джеря»). У цьому уривку домінують епітети і порівняння, що відповідає характеру зображення: описовість, обсервація простору, фіксування форм, барв, що виражають прагнення досягти реалістичної достовірності, натурального вигляду, правдоподібності — ця картина має вплинути на уяву читача, викликати в його душі естетичні переживання. Такою є індивідуальна манера І. Нечуя-Левицького в багатьох творах. У статті «Сьогочасне літературне прямування» (1878) він доводив, що літературне зображення — це як віддзеркалення берега на річковій поверхні;

2) «На небі сонце — серед нив я. Більше нікого. Йду. Гладжу рукою соболину шерсть ячменів, шовк колосистої хвилі. Вітер набива мені вуха шматками згуків, покошланим шумом» (М. Коцюбинський, «Intermezzo»). Тональність цього пейзажу зумовлена станом душі ліричного героя, котрий «пропускає» зовнішній світ крізь себе. Письменник добирає виразні метафори, імпресивні епітети, персоніфіковані образи. У цьому — індивідуальний почерк М. Коцюбинського, для якого пейзаж був не орнаментальною прикрасою у творі, як у І. Нечуя-Левицького, а психологічним виразником думки, почуття, переживання;

3) «Самотні тополі і груші, накупані місячним сяйвом, зворушливо іскрились, голубіли, туманились і мали ту прекрасну жіночу задуму, що солодко й тривожно манить у далечінь людину, стирає грань між нею і природою» (М. Стельмах, «Правда і кривда»). Пейзаж змодельований за допомогою прийомів, які використовують І. Нечуй-Левицький та М. Коцюбинський. У

ньому є епітети й метафори, описовість і психологічний підтекст, орнаментальність та імпресія. М. Стельмах вніс у своє письмо лагідність і філософську задуму, надав дієсловам характерної барви («іскрились, голубіли, туманились»), а всій картині — колоритної наповненості, цілості, неповторного звучання.

Усі уривки мають особливу стилістику: інформативна описовість (І. Нечуй-Левицький); експресивна динамічність (М. Коцюбинський); розлогість, ускладнена вставними конструкціями, підрядними реченнями (М. Стельмах). Навіть мікроаналіз невеликих літературних уривків може виявити індивідуальне застосування художніх прийомів, переконати, що одними і тими самими інструментами кожен талановитий письменник здатний створити образи, які нестимуть його унікальність.

Самобутність мови творів. У цьому разі точніше було б сказати «авторське мовлення», оскільки йдеться про реалізацію мови в конкретному творі. На лексичному рівні можна стверджувати про багатство і різноманітність словникового запасу письменника, використання ним лінгвістичних пластів (рідномовна і запозичена лексика, слова з абстрактним, предметним, нейтральним значеннями, архаїзми, вульгаризми, арго та ін.). Особливого колориту надають художній мові авторські неологізми, діалектизми. Словесні новотвори сприяють творчому самовияву, увиразненню образного мислення: «Міниться світло, вулиця *бензодимом* оповита» (М. Семенко); «*Брунчать* бруньки над водою, водою» (П. Тичина); «Жорстокі дні із криці й люті, у *багрі* зроджені роки» (Юрій Клен); «Незле мені тут в сивому гурті цих *чесноруких*, цих *веселооких*» (І. Драч); «Вони ж собі *обоєнько-удвох* тихенько граються та сваряться тихенько» (М. Вінграновський); «Високі думи промайнули, у *потаймиру* — *водовир* страждених літ» (В. Стус).

Використання у творі місцевої говірки може свідчити про належність письменника до певного географічно-етнічного регіону, де вжиті слова і вислови є природними, засвоєні автором як невід'ємний елемент його буття. Водночас діалектизми застосовують для передачі мовного колориту краю, надання відповідного забарвлення мові персонажів: «*Жиймо! Кожде* своїм шляхом / Йдім, куди судьба провадить» (І. Франко); «*Неформні*,

горбаті павуки почіпляли від дерева до дерева сіті, що укладалися немилим серпанком на очі, а *муравлиська*, збудовані з сухої червоної *чати*ни соснової, піднімалися з землі гладкими горбами, і нога зсувалася по них, немов по скляних *баньках*» (Ольга Кобилянська); «Ще, може, й хлопців *тамо* побачить, бо дурні вони *додом* бігти — це їм була *найбликша* схованка од льоху» (В. Медвідь); «Був у нього брат Василь. Поехав на шахту у Снежин, а в скорості прислав карточку: женився, їду з жонкою. Але не доехав, була війна, то так і погинули в дорозі» (М. Закусило).

Часом автори вдаються до навмисного нагромадження вульгаризмів або жаргонізмів, чим прагнуть наголосити власну мовну «незакомплексованість» і продемонструвати особисту творчу розкутість. Звичайно, автор має право на будь-яке мовне самовираження, проте «мовні бунти» хоч і є спробою заявити про свою індивідуальність, нерідко вступають у конфлікт із вимогами культури мови.

Індивідуальний стиль письменника може засвідчити і його невтомне шукання самого себе у творчості, а невтомна жага новизни, творчий неспокій є визначальними стимулами його зростання.

Стильові різновиди

Тривалий час в українському літературознавстві науковці оперували терміном «стильова (літературна) течія», маючи на увазі певну «стильову тенденцію меншого масштабу, ніж літературний напрям» («Літературознавчий словник-довідник», 2007), «динамічну єдність концептуальних ідейно-естетичних, світоглядних, передусім стильових принципів, що охоплює творчість багатьох письменників, сформовану на певній стадії літературного процесу» («Літературознавча енциклопедія», 2007). Оскільки слово «течія» є радше образним означенням, а не терміном, резонно замінити його словом «різновид», що відповідає структурним особливостям літературного процесу і входить до наукової термінологічної системи.

Стильовий різновид — художня манера, притаманна відносно невеликій групі літературних творів; образно-мовна система, організована за принципом, що передбачає домінування одного з прийомів художнього самовираження.

Стильовий різновид може сформуватися і функціонувати в межах літературного періоду як складова частина певного типу творчості або поєднуватися з іншими різновидами у складне культурно-мистецьке явище, якими впродовж другої половини XIX — початку XXI ст. були модернізм, авангардизм і постмодернізм.

Модернізм

У другій половині XIX ст. у художній літературі відбувся поворот від міметичного, емпірично-реалістичного зображення дійсності до індивідуального й естетичного її сприймання і вираження. Різноманітні літературні новації одержали назву «модернізм», що означало осучаснення мистецтва слова. Таке осучаснення критично сприймали прихильники позитивізму у філософії і реалізму у літературі. Проте оновлення тогочасного письменства було неминучим з огляду на те, що реалістичний тип творчості вичерпав себе і став гальмом у подальшому розвитку художньої свідомості, яка помітно змінювалася в нових соціально-історичних умовах. Модернізм із часу свого зародження не був монолітним явищем. Ця назва об'єднала різноманітні світоглядні і стильові тенденції в літературі.

Модернізм (франц. *moderne* — сучасний, найновіший) — художньо-стильові тенденції в літературі XIX — XX ст., які відображали нове, порівняно з попереднім часом, світовідчуття і тлумачення людини та світу.

На початках модерністські тенденції називали *декадансом* (франц. *decadentia* — занепад), позначаючи цим поняттям процес руйнування раціоналістичних схем у зображенні дійсності, міметичних нормативів у творчості.

Модернізм виник у Франції (Ш. Бодлер, А. Рембо, П. Верлен, Г. Аполінер, С. Малларме), поширився у Польщі, Чехії, Великій Британії, Бельгії, Німеччині, Росії (С. Шишкін, Е. Верхарн, О. Вайльд, М. Метерлінк, Р.-М. Рільке, К. Бальмонт, Д. Мережковський, О. Блок, В. Брюсов). Виявив він себе і в українській літературі наприкінці XIX — початку XX ст. у творчості Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника,

О. Олеся, М. Вороного, Ольги Кобилянської, М. Хвильового, Г. Косинки, поезії львівської «Молодої музи» (П. Карманський, В. Пачовський, С. Твердохліб, О. Луцький, М. Яцків).

На відміну від позитивістської світоглядної основи та принципу міметичної творчості модернізм спирався на внутрішньо притаманні мистецтву естетичні основи, обстоював самоцінність художньої творчості. Модернізму властиві такі ознаки:

а) джерело творчості — авторське Я, що виявляється у зверненні до підсвідомості, інтуїції, екзистенції (внутрішнього буття) людини; основа творчості — індивідуально сприйнятий і витлумачений світ, досягнення його таємничих глибин і духовних сфер, які неможливо збагнути за допомогою логіки;

б) заперечення раціональних, позаестетичних підходів до відтворення дійсності, нігілістичне ставлення до нормативної естетики, попередніх художніх вартостей і літературних авторитетів;

в) дегуманізація мистецтва, відображення розкладу морально-етичних цінностей («криза свідомості», зумовлена хворобливими симптомами кінця XIX ст., трагічністю XX ст.);

г) зневага до усталених форм культури, деструктивізм, пошук нових засобів художнього вираження;

г) зміна комунікаційної функції літератури, експеримент із художньою формою;

д) осмислення мови твору як вияву несвідомого, як об'єкта, а не форми комунікації.

Модерністський літературний пошук зумовив появу різноманітних світоглядно-естетичних тенденцій, які поступово оформилися у стильові різновиди.

Символізм

Використання символів загалом характерне для словесного мистецтва. Наприкінці XIX ст. загострилася увага до символу — не тільки як універсального засобу образного досягнення світу, а й шляху інтуїтивного, внутрішнього пізнання життя через зовнішні знаки. Декодування знаків-символів, крім того, помно-

жувало естетичну роботу свідомості, яка в такий спосіб відривалася від буденних реалій. Це зумовило виникнення символізму.

Символізм (франц. *symbolisme*, від *symbole* — знак, ознака) — стильовий різновид, суть якого полягає в культивуванні в літературі символу як багатозначного, інакомовного, внутрішньо прихованого образу, що виражає ідеї, котрі перебувають поза межами чуттєвого сприймання.

Першочергове завдання символізму — подолання натуралізму та побутовізму у змалюванні дійсності, заглиблення в недоступні логіці потаємні першооснови буття. Цим зумовлений потяг символістів до асоціативних значень слова-образу, культ символу, містифікація змісту художнього твору.

В українській літературі символізм мав тривку традицію, започатковану зовнішнім впливом (Ш. Бодлер, О. Блок, К. Бальмонт) і самочинними пошуками українських письменників. Маніфестував символізм в Україні М. Вороний, творчо розвинули його О. Олесь, М. Хвильовий, А. Головка, В. Чумак, П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра, О. Слісаренко, Д. Загул, К. Поліщук, Я. Савченко.

Неоромантизм

Сутність неоромантизму випливає з його назви: оновлений романтизм. Неоромантики немовби знову підносять на п'єдестал людину, яку в реалістичній літературі опустили на рівень соціального і фізіологічного тлумачення. Не вдовольняв прихильників цієї стильової течії і фаталізм та безволя символістського героя. Тому теорія Ф. Ніцше про сильну і вольову людину мала значний вплив на твори неоромантиків.

Неоромантизм (грец. *neos* — новий, молодий) — стильовий різновид, який культивував у літературі романтичне світосприйняття, звернувшись до екзотичних тем, актуальної проблематики внутрішнього життя людини, створення сильного і вольового героя-індивідуаліста.

Від романтизму неоромантизм перейняв конфлікт із дійсністю, піднесене, пафосне або песимістичне зображення життєвих реалій, змалювання сильних героїв у

виняткових обставинах, додавши і нові, модерні елементи до своєї тематики і поетики. Ними, як правило, є: акцентований патріотизм, увага до національних і суспільних проблем; плекання героя «чину», котрий виявляє силу волі у здобуванні свободи; туга за втраченими духовними цінностями, революційна романтика і розчарування в комуністичних ідеях; увага до урбаністичних і технократичних мотивів; використання традиційної і нововитвореної символіки, емоційних та оцінних епітетів і метафор; звукова виразність і фонічні ефекти; гіперболізація зображуваних об'єктів як вияв сильних почуттів та емоцій.

В українській літературі неоромантизм спочатку виявився у творчості Лесі Українки та О. Олеся, набрав дещо іншого забарвлення у 20-ті роки ХХ ст. (М. Хвилювий, В. Сосюра, Є. Плужник), особливо оригінально зазвучав у поезії Б.-І. Антонича, у творах поетів «Празької школи»: О. Ольжича, Олени Теліги, Оксани Лятуринської. Він не був однорідним явищем, а завжди трансформувався під впливом суспільних змін та естетичних запитів. Неоромантична тенденція помітно виявила себе як стильова альтернатива у контексті соціалістичного реалізму («Зачарована Десна» О. Довженка, «Вершники» Ю. Яновського, «Гуси-лебеді летять», «Дума про тебе» М. Стельмаха, «Тронка» О. Гончара, «Лебедина зграя» В. Земляка, поезія В. Симоненка, М. Вінграновського).

Неоромантичні тенденції і досі дають про себе знати в українській поезії (В. Базилевський, М. Воробйов, Д. Павличко, Б. Олійник, І. Павлюк), що закономірно, адже поезія в основі своїй переважно романтична.

Необароко

Уперше необароко заявило про себе зі зверненням української літератури до модернізму наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. Тексти тогочасних письменників позначені модифікованими елементами бароко — аналітичним психологізмом, трагічністю світовідчуття, естетизацією смерті, превалюванням форми над змістом, контрастністю і динамізмом зображення, переосмисленням релігійних тем і сюжетів.

Необароко — стильовий різновид у літературі, суть якого полягає у модифікації елементів бароко в нових історичних умовах (XX ст.), що зумовлено типологічною схожістю моделей світогляду, історичного, соціокультурного, мистецько-естетичного розвитку давнього і нового часу.

В українській літературі необарокова філософія і стилістика найяскравіше виражена в ранній творчості П. Тичини (збірка «Сонячні кларнети»). «Кларнетизм» близький за своєю суттю до світовідчуття митців доби бароко. Йому характерні подвійна природа: вияв глибинного психічного життя, пошуку гармонії; заперечення попереднього досвіду, трагічний злам, за яким — початок формування нового світогляду.

Для прози та драматургії початку XX ст. (М. Хвильовий, В. Підмогильний, М. Куліш) характерні образи втомленої життям і соціальними катаклізмами людини, яка, занурившись у себе, споглядає та аналізує власні психологічні стани, намагається перебороти суперечності, зумовлені неможливістю узгодити своє бачення світу з реальною дійсністю. Звідси у творах походять філософські роздуми про сенс людського буття, які часто зводять до розуміння абсурдності існування.

У 60-ті роки XX ст. необарокові тенденції знову активізувалися на тлі літератури соціалістичного канону. Творчий бунт «шістдесятників» знайшов адекватну форму художнього самовираження у традиціях бароко. Це мистецьке покоління культивувало естетичну вишуканість, відображення духовних суперечностей, намагання вийти за межі офіційних літературних форм, розкутість та словесне експериментування. Наприклад, у ранній творчості І. Драча, необароковий стиль поєднав іронічне світосприймання з вишуканою ліричністю, емоційною виразністю.

У тогочасній прозі виникла особлива стильова течія — «химерна», яка навіть за назвою відповідала сутності бароко. Деякі твори О. Ільченка, В. Земляка, Є. Гуцала, В. Міняйла позначені тяжінням до традицій низового бароко, якому притаманні вільна і дотепна оповідь, каламбури, бурлеск, пародіювання, розмовна лексика. «Химерна проза» створила необарокового героя, який, попри свою самотність, пригніченість суспільними обставинами, залишається мандрівником, розважливим філософом, блазнем, його життя переповнене химерними подіями, пошуком істини в абсурдному світі.

До продукування необарокового стилю в сучасній українській літературі по-особливому причетний Вал. Шевчук. Бароко увійшло в коло його наукових студій та перекладів із давньої книжної мови, вплинуло на художню творчість, зокрема на оновлення індивідуального стилю. У 70—80-ті роки він видав кілька творів необарокового характеру: «Птахи з невидимого острова», «Мор», «Ілля Турчиновський», «Петро утеклий», «Місячний біль». Їм притамані психологізм, динамізм та ускладненість композицій, потяг до ірраціонального та містичного, прагнення серед абсурду людського життя віднайти те, що незалежно і повноцінно існує в будь-якому часі.

Для нинішніх модерністів (постмодерністів) продуктивною виявилася світоглядна основа бароко, пов'язана з осмисленням кризових ситуацій, у яких людина відчувала себе незатишно, була розгубленою, дезорієнтованою і психологічно неврівноваженою. У такому стані часто перебувають персонажі деяких романів Ю. Андруховича, Є. Пашковського, С. Процюка, В. Діброви. Естетика бароко вплинула і на жанрово-стильові, композиційні параметри сучасної прози, для якої характерні мозаїчність зображення, напластування в одне ціле різних рівнів і смислів, розгалужена асоціативність, химерні наративні конструкції.

До нетрадиційного, часом провокативного та епатжного самовираження прагне чимало сучасних поетів, експериментуючи переважно в доборі формальних чинників, удаючись до барокової «курйозності»: словесної гри, зорових форм зображення.

Неокласицизм

Час від часу в літературі виникали ситуації, коли варто було повернутися до класичних традицій, щоб не лише протистояти небажаним руйнівним тенденціям у письменстві, а й оновити, освіжити «старі добрі традиції». Так було в добу Ренесансу (XIV — XVI ст.) і класицизму (XVII — XVIII ст.), так склалося наприкінці XIX ст., коли у Франції сформувалася так звана «романова школа» (*schole romane*), основною засадою якої було повернення від ускладненого символізму до кла-

сичних випробуваних форм (Ж. Моро, П. Валері). Тенденція була підхоплена у Німеччині (С. Георге), Англії (Т. Еліот), Росії (В. Брюсов, К. Бальмонт). Так постав неокласицизм.

Неокласицизм — стильовий різновид, який ґрунтується на художніх традиціях класицизму, привносячи в літературу модернізоване тлумачення античних мотивів, сюжетів, образів, конфліктів і ситуацій, застосовуючи для цього класичні художні форми і засоби.

В українській літературі неокласичний стиль характерний для творчості «грона п'ятірного» — поетів М. Рильського, М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, Юрія Клена. У 20-ті роки ХХ ст. вони звернулися до класичних традицій світової літератури, протиставляючи художньо вишукані твори профанації художнього слова, провінціалізму, «масовізму», знеціненню естетичних критеріїв.

В основі «неокласичного» — ідея «чистого мистецтва», котра в тлумаченні неокласиків передбачала розуміння літератури передусім як мистецтва слова, мистецтва самодостатнього. Звідси їхня зосередженість на естетизмі літератури — культивуванні одухотвореної краси, витонченої форми, благородного змісту. Естетизм передбачав не тільки міметичне (в античному сенсі) осягнення прекрасного, а й творчість як гру, що передбачає створення краси, яка, можливо, і не існує в дійсності, але до якої прагне людська душа.

Літературний твір у неокласичному розумінні має бути гармонійним поєднанням змісту і форми, за якого зміст повинен містити раціональний смисл та асоціюватися з «корисним», а форма — синтезувати міру, симетрію, пропорцію, ритміку, виражати «красиве». Поняття «красиве» фігурувало у неокласиків як досконалість стилю: «кляризм» (ясність, прозорість), філігранність, зваженість, чіткість, розміреність, строгість викладу. Художній світ неокласичних творів навіває людині «сон золотий», відвертає від грубої та жорстокої повсякденності, улагоднює душу і скрашує дійсність. У цьому вбачається захисна функція неокласичного мистецтва, що намагалося прищепити людині, котра потерпала від руйнівних суспільних потрясінь, відчуття «вічних» цінностей: краси, любові, гармонії, милосердя.

Неокласики прагнули наблизити сучасника до досконалих класичних форм мистецтва слова, тому часто

зверталися до античних, ренесансних мотивів, образів, сюжетів, багато перекладали зі світових літератур.

У руслі неокласичного стилю пізніше розвивалася творчість В. Петрова (Домонтовича), Бориса Тена, Ліни Костенко, Д. Павличка.

Неореалізм

Наприкінці XIX ст. реалізм як тип творчості вичерпав себе, поступившись модерністським тенденціям. Проте досвід реалізму знадобився у нових художніх пошуках, що привело до виникнення неореалізму.

Неореалізм — стильовий різновид у літературі, який виник на ґрунті переосмислення класичного реалізму, надаючи перевагу поглибленому, з елементами психологізму і ліризму, філософсько-му аналізу реальної дійсності.

Неореалістичні стильові тенденції в українській літературі належної виразності не набули. До традицій класичного реалізму XIX ст. вона повернулася в другій половині XX ст., підпорядковуючись вимозі писати «правду життя» в умовах тоталітарного режиму. Неореалізм тісно пов'язаний з відродженням народницького світогляду, який відрізнявся від принципу народності в дусі соціалістичної ідеології, оскільки покликаний був зображувати «просту людину» на тлі соціальних зламів і катаклізмів (війна, важке повоєнне буття, безвихідь і розчарування у «світлому майбутньому»).

Найяскравіше неореалістичний стиль виявився у творчості В. Винниченка, Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, В. Дрозда, І. Чендея, В. Симоненка, Р. Іваничука, Р. Федоріва, У. Самчука, І. Багряного, які прагнули відтворити життя таким, яким бачили його насправді. На відміну від попередніх реалістів вони надавали своїм романам, повістям, новелам, оповіданням, поемам, віршам виразнішого психологічного та ліричного спрямування, вдаючись до промовистих деталей, динамічного сюжету, філософських узагальнень, заглиблюючись у душу і прагнення звичайної людини, яка у складних реаліях життя зберігала високі моральні цінності, протиставляючи їх проявам зла, цинізму, пристосуванства, аморального переродження.

Імпресіонізм

У другій половині XIX ст., передусім у французькому малярстві, виник новий напрям, представники якого (Ж. Моне, Е. Мане, О. Ренуар, Е. Дега) основним завданням вважали витончене відображення миттєвих вражень — імпресій. На межі XIX — XX ст. імпресіонізм яскраво постав і в літературі.

Імпресіонізм (франц. *impressionisme*, від *impression* — враження) — стильовий різновид у мистецтві, який ставив перед собою завдання відтворити світ у його рухливості і мінливості, передати індивідуальні враження автора.

Виходячи із основної мети (змалювати світ таким, яким він видався в момент сприйняття), імпресіоністи вдавалися до фрагментарності у зображенні, ліризації, піднесення ролі внутрішніх монологів, гри кольорів, світлотіней, звукових відтінків, відтворення психологічних станів (настроїв). Найвідоміші у світовій літературі письменники-імпресіоністи — брати Ж. та Е. Гонкури, А. Доде, Гі де Мопасан, С. Цвейг, С. Жеромський.

В українську літературу імпресіонізм вніс нові стильові відтінки завдяки творчості М. Коцюбинського («Тіні забутих предків», «Intermezzo», «На камені», «Цвіт яблуні»), в якій письменник випробував як художні прийоми колористики, передачу звукових вражень, миттєві відтворення станів душі автора або персонажа. Імпресіоністичні тенденції наявні у прозі та поезії 20-х років XX ст. (М. Хвильовий, Г. Косинка, П. Тичина, М. Йогансен), коли в художньому відтворенні дійсності істотного значення надавали зображальним засобам (зорові образи, схоплена зором або відчуттям мить, мимовільна рефлексія, що стає образом). Пізніше у поезії шістдесятників (І. Драч, М. Вінграновський, Ліна Костенко) також знайшли своє вираження елементи імпресіоністичного стилю.

Екзистенціалізм

Як світоглядно-стильова тенденція в літературі екзистенціалізм сформувався під впливом філософії Е.-С. К'єркегора, М. Хайдеггера, К. Ясперса, А. Камю,

Ж.-П. Сартра у 30—40-ві роки ХХ ст. Ключовим положенням в естетичних засадах екзистенціалізму є твердження М. Хайдеггера про те, що єдине джерело твору — сам письменник, котрий виражає себе, а не об'єктивну реальність.

Екзистенціалізм (лат. *existentio* — існування, буття) — стильовий різновид у літературі, який сформувався на філософській основі, що характеризує загальний стан особистості як відчуження від суспільства, історії, колективних форм життя, узвичаєних соціальних стандартів.

У творах, що належать до екзистенціалізму, художній світ змодельований за допомогою зображення абсурду буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті. В осмисленні сенсу буття екзистенціалісти чи не найвизначнішу роль відводять смерті: «життя для смерті» проголошують єдиною метою і підсумком існування. Важливий елемент стилю — нарація (оповідальність), зумовлена споглядальною позицією автора, який творить міф про дійсність. Найпомітніші представники екзистенціалізму — Ж.-П. Сартр, А. Камю, М. Пруст, А. Мердок, М. де Унамуно, Кобо Абе.

В українській літературі екзистенціалізм найвиразніше виявився у творчості В. Підмогильного, Т. Осьмачки, І. Багряного, В. Барки, Вал. Шевчука, В. Стуса.

Імажинізм

У літературній практиці ХІХ ст., коли в ній домінував реалізм, художнє слово було переобтяжене позахудожніми функціями (громадською, виховною, ідеологічною), тому потребувало нової вмотивованості. Його звільнення від соціальної заангажованості вело до художності, образності, основаної, зокрема, на метафоризації. Тяжіння до метафори та її вишуканості стало сферою творчості передусім поетів, які утворили групу імажиністів.

Імажинізм (франц. *image* — образ) — модерністський стильовий різновид, основним принципом якого є визнання самодостатності образу (образ — понад усе).

Прихильники імажинізму (С. Єсенін, А. Марієнгоф, Р. Івнєв) прагнули до ускладненої метафоризації, побу-

дованої на певних суб'єктивних асоціаціях, свідомо досягали звільнення творчості від соціального змісту. Образ як елемент поетики в імажиністів набував значення самодостатності та самоцілі. Культивування метафори призводило до надмірної ускладненості поетичного тексту, та водночас демонструвало пошук нових можливостей у реалізації художньої мови та образотворення.

Імажинізм не слід змішувати з *імажизмом* — тенденцією в англо-американській поезії початку ХХ ст., що виникла як протидія неоромантизму та символізму. Імажисти (Т. Хулм, Е. Паунд, Е. Лоуел, Д. Лоренс) розглядали конкретний образ як основу справжньої поезії і спрямовували зусилля на розроблення нової ліричної форми, яка ґрунтувалась би на точній презентації образу. Вони закликали поетів до словесної економії та застосування верлібру як скондесованої форми поетичного самовираження.

В українській літературі імажинізм виявив себе частково у творчості Б.-І. Антонича, В. Сосюри, зокрема у прагненні цих поетів зосередитися на метафоричних образах як вичерпній та вишуканій формі вираження почуттів і вражень, викликаних сприйманням природи й осмисленням людських стосунків. Наприклад, вірші Б.-І. Антонича завдяки акцентованій метафоризації дають динамічну, різноманітну картину витвореної його уявою дійсності: «...І сонце вибухає божевільним дзвоном, / в гучні тарелі хмар вдаряє оп'яніло. / Знічев'я затихає в навіженім гімні, / немов макуха, що олією спливає, / і ллються струмені шалені і нестримні / в коріння тіл, у жили лип, у нетрі гаю». Метафоричні образи, які тут мають музичне і колористичне походження, виражають захоплення світом, гармонією людини і природи.

Герметизм

У 20—30-ті роки ХХ ст. в італійській поезії як реакція на тиск тоталітарного режиму сформувався новий різновид модерністського стилю — герметизм (Дж. Леопарді, С. Квазіmodo, Е. Монтале).

Герметизм (італ. *ermetismo*, від *ermetico* — замкнений) — стилістична тенденція в європейській літературі ХХ ст., зміст якої охоплює прагнення письменників до замкнутості художньої діяльності в умовах соціального тиску, свідомій утечі від дійсності у сферу чистої поетичної творчості.

Герметисти зосереджували свої художні зусилля на відтворенні трагізму людського буття, пошуках духовних цінностей у глибинах незалежної душі. Значну увагу вони приділяли художнім проблемам (пошуки ефективних зображально-виражальних засобів, формальні експерименти, артистичність, віртуозність стилю).

Ознаки герметизму помітні у творчості українських поетів 70—80-х років ХХ ст. Найяскравіші представники його — учасники «Київської школи» (М. Григорів, В. Рубан, М. Воробйов), а також Т. Мельничук, М. Клименко, які в умовах тоталітарного режиму, прагнучи внутрішньої незалежності, заглибилися у сферу суто художньо-естетичних пошуків, закодовуючи своє поетичне слово так, що воно замикалося у складній образній сутності або культивувало тему злиття людини і природи як єдину можливість поетичного самовираження.

Авангардизм

Радикальним відгалуженням модернізму став авангардизм. У першій третині ХХ ст. авангардистські тенденції заявили про себе у мистецтві Західної Європи, США, Росії, Латинської Америки, маючи в кожному регіоні свої специфічні національні особливості. Причиною виникнення авангардизму були соціально-історичні (Перша світова війна, російська революція 1917 р.), наукові (теорія відносності, розщеплення атомного ядра, нові засоби зв'язку і пересування), культурні, філософські та психологічні (теорії Ф. Ніцше, А. Бергсона, К. Маркса, З. Фрейда, К.-Г. Юнга), естетичні (відмова від традиційного мистецтва) передумови.

Авангардизм (франц. *avant-gardisme*, від *avant-garde* — передовий загін) — тенденція в літературі, яка спрямована на кардинальне оновлення літературного процесу і послуговується переоцінюванням, іронією, епатажем, висміюванням традиції, ігноруванням вимог нормативної естетики.

Якщо «помірний» модернізм критично переосмислював та оновлював деякі попередні традиції, то авангардизм

перебував у рішучій опозиції до них. Йому властиве прагнення до розриву з традицією, внаслідок чого виникали бунтарські настрої, що зумовлювали експерименти, епатаж, зміни комунікативних функцій художнього слова.

На першому плані в авангардистів — інтуїтивне сприйняття дійсності, вільний процес творчості, який межує з галюцинаціями, сновидіннями; сам автор обирає роль блазня, юродивого чи єретика. Зародившись у формі різноманітних тенденцій на початку ХХ ст., авангардизм мав на меті «підірвати» традиційний плін літератури, запропонувати нові форми і змісти у моделюванні віртуальної дійсності. Його мистецтво незвичне, нетрадиційне, виключне, непідвладне стереотипному сприйманню, тому видається дивним та неоднозначним, неоднорідним. У своїх виявах упродовж ХХ ст. воно зазнало певних трансформацій та модифікацій, а найпомітніший слід у літературі залишили футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, абстракціонізм та експресіонізм.

Футуризм (італ. futurismo, від лат. futurum — майбутнє) — стильовий різновид, якому притаманні деестетизація і дегуманізація, заперечення канонізації та будь-якого культу в мистецтві, проголошення «краси пошуку» та «динамічного лету» художньою основою творчості, бунтівливий та скандальний витівки в літературі.

Виник футуризм в Італії (Ф. Марінетті), поширився в Росії (І. Север'янін, В. Хлебніков, В. Маяковський), виявився і в українській літературі (М. Семенко, М. Бажан, Гео Шкурупій). Витоки футуризму — у стрімкому оновленні суспільної свідомості під впливом технічного прогресу, виникненні нових засобів масової інформації, внаслідок чого він намагався шукати нові форми художнього вираження. В українській літературі це пов'язувалося і з виступом проти хуторянського, етнографічного мистецтва, посиленням урбаністичних елементів. Загалом футуризм розхитував узвичаєні, традиційні цінності і норми в літературі.

Виразним прикладом футуристичної поезії може бути «Вірш» М. Семенка:

Безумить грюками
розривається метал
скрипить ріже сталь
брязкотях руйнує
верескливість машинить
доскіт авто

співають шини
сиренить зойкність
похапливість тупотіння
незримлять крила
тріпоті
гамір залізних експериментів.

У цьому творі автор експериментує зі змістом, словом, формою, досягаючи своєрідного «телеграфічного стилю» у дусі нової технологічної епохи.

Дадаїзм (франц. *dadaisme*, від *dada* — дитяче лепетання) — стильовий різновид, заснований на навмисному примітивізмі, антиестетизмі.

Виник цей стиль у Швейцарії і зосереджувався на пошуках позаестетичних засобів створення художньої дійсності. У літературі постав у спрощенні художньої мови, стихійній словотворчості, фонетичних комбінаціях та експериментах, маючи на меті подивувати читача. У своїх маніфестах засновники дадаїзму проголошували: «Я не хочу слів, які винайдені іншими. Я хочу здійснювати свої власні безглузді вчинки, хочу мати для цього відповідні голосні та приголосні. Чому дерево після дощу не могло б називатися плюплющем або плюплюбашем?» (Гуго Баль); «потрібно виконати роботу руйнування і заперечення, утвердити атмосферу агресивного божевілля», «мистецтво — це несерйозно: для створення віршів достатньо вирізати окремі слова з газет і книг, як-небудь поєднати їх» (Трістан Тцара).

В українській літературі елементи дадаїзму виявилися в поезії 20-х років ХХ ст.: «уо маленький хлопчику прижмурюєш очі і смокчеш аа аа уо хлопчику...» (Гео Шкурупій), подекуди наявні в сучасному письменстві: «без Вад без Лад де «Х»-NOVA людина чи-то чи-то чти-о ночі об'яви Йошки-бога до побачен-ня збочен-ня...» (О. Левченко).

Сюрреалізм (франц. *surrealisme* — надреалізм) — стильовий різновид, що виник у літературі під впливом дадаїзму, філософії інтуїтивізму та фрейдизму і відводив особливу роль у творчій діяльності підсвідомому і несвідомому, реалізованому через прийоми автоматичного письма, правила випадковості, сновидіння.

Естетичні принципи сюрреалізму поділяли француз П. Елюар, іспанець Г. Лорка, чилієць П. Неруда, кубинець А. Карпентьер, чех В. Незвал, аргентинець А. Пале-

грині. У «Трактаті про стиль» (1928) французький письменник Луї Арагон (1897—1982) визначив такі ознаки поетики сюрреалізму: «Затоптаний синтаксис... Фрази помилкові чи неправильні, нез'єднуваність частин, забування вже сказаного... Зневага до правил, змішування часів, заміна прийменника сполучником, неперехідного дієслова перехідним». Основні ознаки сюрреалістичного образу — «ефект несподіваності», «чорний гумор», приголомшливі зведення непок'єднуваних понять.

В українській літературі елементи сюрреалістичного стилю помітні у творчості Б.-І. Антонича, Емми Андієвської, Б. Рубчака, Я. Голобородька, М. Воробйова. Поетику сюрреалізму ілюструє, наприклад, строфа Емми Андієвської з циклу «Сонети»:

Рифи коралові — авіатраси.
Із океанів — гнізда — альбатроси.
Ще туркус — клаптями — і світла трусок. —
Унезалежнення — космічних трестів.

Синтаксичні порушення (пропуск окремих слів, відсутність зв'язку між членами речення) тут можна сприймати як художній прийом — еліпс, тому смислова пов'язаність слів і понять має домислюватися асоціативно, хоч це зробити непросто, адже між ними існують очевидні розриви. Проте така структуризація віршових рядків є спеціальною, підпорядкованою стилістичному вибору автора, який навмисно у тексті руйнує цілість дійсності, висвітлює її віддалені фрагменти, щоб уява читача збрала їх воедино. Те, що образно означається у наведеній строфі, становить собою понадреальний зміст, який уміло зашифровується; він пропонує себе для розгадування окремими натяками (рифми — альбатроси — океан — космос), які символізують неохопність світового простору, його утаємничене буття.

Абстракціонізм (лат. *abstractio* — віддалення) — стильовий різновид, у якому головним принципом художнього мислення є відмова від ілюзорно-предметного, конкретного зображення.

У літературі абстракціонізм виявив себе у стилі «потік свідомості», шумовій поезії (подвоєння, потроєння і т. д. приголосних), легатній поезії (зв'язний, плавний перехід від одного голосного звуку до іншого). Окремі вияви цього стильового різновиду є у поезії М. Семенка, наприклад:

Стало льо тало
ало рюзо
юзо
бірюзо
остало квальо мало
льо
о

Автор грається голосним «о», припасовуючи його до різних приголосних, але при цьому майже не з'являються повнозначні слова. Випробовується тут й інший варіант — звуки «ю», «ьо», але результат той самий. Читачеві важко здогадатися, що має на увазі у своєму творі М. Семенко, котрий загадує словесну загадку фонетичними засобами, через що зміст або завуальований, або його зовсім немає.

Експресіонізм (лат. *expression* — вираження) — стильовий різновид, якому властиві емоційність, контрастне зображення, гіперболізація, фрагментарність, плакатність письма.

Прихильники експресіонізму заперечували застарілі традиції і пропагували нові художні форми: «Геть умовність реальної можливості логіки життя, геть умовність вимог старих понять про стиль! Жагучий пал екстазу полум'яної душі, полум'яної думки повинен їх охопити, бо неістотні в мистецтві всі ці історичні, побутові, звичаєві прикраси й умовності. Про себе говорять дух і думка. Нове відчуття. Нова точка зору. Нова блискавка в темноті. І це єдино істотне» (Лесь Курбас).

Основа експресіоністичної творчості — драматичні характери і сюжети, які мають відображати трагізм життя і біль страждання. Це зумовлено тим, що експресіонізм виник на тлі подій Першої світової війни і спочатку був своєрідним протестом проти насилля над людиною, а потім перетворився на філософію приреченості, страху, безнадії.

Експресіонізм прищепився і в українській літературі — деякі твори В. Стефаника, М. Хвильового, М. Куліша, А. Головка, В. Винниченка, Т. Осьмачки, О. Довженка.

Постмодернізм

У другій половині ХХ ст. в літературі постав постмодернізм. Своїми найхарактернішими виявами цей комплекс літературознавчих явищ відображає стан худож-

ньої свідомості після завершення епохи модернізму. З погляду літературного розвитку він є еклектикою (грец. *eklektikos* — той, що вибирає) різноманітних світоглядних, естетичних, жанрово-стилістичних тенденцій у словесній творчості, механічним поєднанням різнорідних, іноді протилежних поглядів, ідей, стилів, художніх форм.

Постмодернізм (англ. *postmodernism*, від лат. *post* — після і франц. *modernisme*: те, що відбувається після модернізму) — стан художньої свідомості, який сформувався в умовах кризи позитивістських наукових знань і раціонально обґрунтованих морально-етичних цінностей у постіндустріальному суспільстві і має естетичною основою глибоко емоційну, внутрішньо відчуту і водночас критично-іронічну реакцію сучасної людини на навколишній світ.

Це не так стиль, як безперервний процес одночасного розладу та перетворення в межах безлічі мистецьких, культурних та інтелектуальних традицій. Цілісність, логічна визначеність, певна система критеріїв та естетичних цінностей — не його ознаки, оскільки постмодерн — те, що нині триває. Тому сучасний літературний критик перебуває всередині процесу і не має змоги повністю оцінити ситуацію, йому під силу тільки вловити певні тенденції та окреслити більш-менш сформовані явища.

Постмодернізм став теоретичною проблемою після публікації праць французького вченого Жана-Франсуа Ліотара (1924—1998) «Постмодерністський стан: доповідь про знання» (1979) і «Пояснення постмодернізму» (1988), в яких йшлося про явища «післясучасності» («сучасне» — ідеї та художні форми, які з'явилися у Новий час: ренесансний людиноцентризм, просвітницький раціоналізм, міметизм реалістичного типу у ХІХ ст., модерністська практика кінця ХІХ — першої половини ХХ ст.). Викликала його потреба в новому баченні світу після Другої світової війни, у нових засобах його осмислення та відображення.

Поняттєву систему постмодернізму утворюють терміни: «світ як хаос», «світ як текст», «інтертекстуальність», «авторська маска», «подвійний художній код», «пастиш», «ремінісценція», «колаж», «нарація», «компіляція», «дискретність» тощо.

Хронологічні рамки постмодернізму не піддаються визначенню, можна хіба що стверджувати про його початковий етап, який відносять здебільшого до 50—60-х років ХХ ст., коли були написані твори С. Беккета,

Х. Борхеса, Дж. Варта, Т. Пінчона, Д. Бартельма. Сформульована в них новітня концепція дійсності стосувалася не так питань світогляду, як світовідчуття, оскільки першорядну роль відведено емоційному сприйняттю світу, переживанню відносин особистості і світу. Художнє мислення постмодерністів можна досягнути за допомогою сучасних теорій — постструктуралізму, деконструктивізму, неоміфологізму, психоаналізу, наратології.

Естетику постмодернізму формують:

1) поєднання різних стилів, перейнятих від символічно-алегоричного, барокового, сентиментального, романтичного, натуралістичного, модерністичного письма;

2) іронічність, пародійність, травестування, які виражають деструктивний (руйнівний) погляд на установлені форми життя і світоглядні стереотипи, передають ставлення до дійсності, у якій вбачається багато абсурду (реальне життя як театр абсурду);

3) алюзії (лат. *allusio* — натяк) на мотиви, образи, сюжети міфологічного, біблійного, середньовічного і новочасного минулого, які використовуються як варіації на давні теми, але в їх сучасному освітленні і трактуванні. Вважається, що автор має справу не з «чистим» матеріалом, а з адаптованим культурою попередніх епох, тому твір втрачає свою первозданність, є осередком інтертекстуальності;

4) ігровий стиль, що пронизує тексти постмодерністів, для яких слово є не стільки засобом вираження змісту, скільки способом нового поетичного мовлення, спрямованого не до кожного, а до елітарного читача;

5) втрата звичної комунікаційної функції: постмодерний текст слугує засобом дії, впливу на читача-слухача, синтезуючи сучасні досягнення масової культури.

Постмодерна література вдається до певних прийомів і словесних форм вираження: колажу, бриколажу, інтертекстуальності, ремінісцентності, пастишу.

1. Колаж (франц. *collage* — наклеювання). Запозичений із малярства та художньо-ужиткового ремесла, термін «колаж» прижився і в літературознавстві, доволі часто використовуючись у студіях про постмодерну літературу. Це довільне поєднання відносно автономних за змістом фрагментів (текстів), тому має композиційно-змістовий характер і є визначальним чинником

стилістичного і семантичного навантаження літературного твору. Найближча до нього за значенням аплікація (лат. *applicatio* — прикладання) — орнамент, художнє зображення, що виникає внаслідок накладання, нашивання на основу різноколірних шматочків паперу або тканини; в літературі — поєднання текстів різноманітного походження і стилів.

2. Бриколаж (франц. *bricolage* — майстрування). Французький учений К. Леві-Строс тлумачив його як спосіб творення міфологічних образів за допомогою знаків, оперування, об'єднання та перетворення відповідно до ситуації. Бриколаж виражає способи міфологічного думання, на відміну від асамбляжу (франц. *assemblage* — сполучення, набір) — оперування предметами, речами (їх зображеннями) задля створення певних ансамблевих новотворів. Стосовно віршових текстів використовують термін «центон» (лат. *cento* — одяг чи ковдра з кольорових клаптів). Літературознавці послуговуються терміном «монтаж» (франц. *montage* — підйом, піднімання) — добір, з'єднання певних елементів, частин, зображень, деталей в одне ціле.

3. Інтертекстуальність (лат. *inter* — між і *textum* — тканина, зв'язок, текст). Цей термін запровадила у 60-ті роки ХХ ст. сучасна французька дослідниця болгарського походження Юлія Крістева. Спираючись на теорію поліфонічності російського вченого М. Бахтіна, вона запропонувала прочитання тексту через виявлення різних форм письмового мовлення (цитата, ремінісценція, алюзія, пародія, компіляція, стилізація), з яких komponується твір як знакова система, що перебуває у зв'язку з іншими культурними системами. Різноманітні словесно-художні коди переплітаються в тексті, утворюючи багатоголосся, своєрідний значеннєвий і формальний дискурс (лат. *discursus* — міркування; система висловлювань).

Сучасний італійський письменник і філософ Умберто Еко розглядає інтертекстуальність як вид «перекодування», що встановлює текстуальну основу, з якою пов'язуються всі інші тексти. Французький філолог Майкл Ріффатер (нар. 1940) вбачає в інтертексті сукупність текстів (художніх кодів), які творять нову модель світу з певним набором значень. Представник Женевської наукової школи Жан Жене (1910—1986) вирізняє

такі типи інтертекстуальності: співіснування в одному тексті кількох текстів (цитата, ремінісценція, компіляція), паратекстуальність (відношення тексту до свого заголовка чи епіграфа), метатекстуальність (співвідношення тексту і підтексту), архітекстуальність (особливості міжжанрових зв'язків). Загалом кажучи, кожен літературний текст — інтертекстуальний за походженням і словесною формою, яку слід розглядати як множинність художніх кодів і знаків.

4. Ремінісценція (лат. *reminiscentia* — згадка). Це широко вживаний у постмодерній літературі прийом, що формально нагадує відлуння у певному художньому творі інших творів — на рівні композиції, сюжету, мотиву, образу, поетики, стилістики. Вона може бути мимовільною (письменники завжди перебувають у світі інших текстів) або цілеспрямованою, коли необхідно відтворити атмосферу часу, культурного середовища, провести полеміку, вдатися до пародіювання створеного раніше тексту.

5. Пастиш (франц. *pastische* — паста). Він полягає в наслідуванні, «проникненні» в чужий стиль (твору, автора, літературної школи) з певною художньою метою. Наприклад, М. Пруст написав книгу «*Pastisches et melanges*» («Пастиш як суміш»), виклавши в ній детективну історію в стилях О. де Бальзака, Г. Флобера, братів Гонкурів, Ш. Сент-Бева, Ж. Ренана. Це була гра, вправління у власних стилістичних можливостях, проте для постмодерної літератури пастиш став способом літературного обігрування текстів, близьким до пародіювання.

Український літературний постмодернізм виник наприкінці 80-х років ХХ ст. (літературознавець Тамара Гундорова пов'язує його появу передусім із чорнобильськими подіями 1986 р. і крахом тоталітарної держави СРСР) під впливом західноєвропейського та американського філософського, художнього досвіду й у зв'язку з актуалізацією українського модернізму, який через політичні причини виявився «недотвореним» у ХХ ст. Ще одна важлива підстава його появи — постколоніальна дійсність і переосмислення багатьох життєвих цінностей, що у нових умовах втратили своє значення, на місце яких прийшли розгубленість, непевність, зневіра, розчарування, повсякденний абсурд, морально-етичний хаос і втрата художніх орієнтирів. Літературні групи «БуБаБу», «ЛуГоСад», «Нова дегенерація»

розпочали з іронії, бурлеску, буфонади, карнавалу, руйнуючи попередні канони, а їхні наступники (Ю. Іздрик, Є. Пашковський, В. Даниленко, В. Медвідь, Ю. Гудзь, Оксана Забужко, С. Жадан, В. Цибулько, С. Процюк, Т. Прохасько, Лесь Подерв'янський, Б. Жолдак, Ю. Винничук та ін.) продовжили розвивати постмодерну тематику, образність, стилістику. Українському постмодернізму притаманні (за Т. Гундоровою):

а) переоцінення класики і її функцій: вона перестає бути абсолют, її підмінюють інші орієнтири і мода; читацькі інтереси дедалі більше звертаються до «популярної культури»;

б) апелювання до «іншого», прагнення подати світ з позицій «іншого» («іншим» є герой соціального «безчасся» — блазень, бездомний, непристосований, розгублений). Це зумовлює різні рівні вияву постмодерністської свідомості: від іронічної гри з «іншим» до маніпулювання ним;

в) іронія, самоіронія, іронічна поведінка, що виявляються в особистості авторів, які стають своєрідною проекцією своїх творів, у їхніх героях і мовленні (мовні ігри). Вона постає способом не заперечення попереднього художнього досвіду, а його прискіпливої ревізії і висміювання;

г) карнавалізація, яка передбачає створення масок — образів багатоликих і багатоперсонажних, за якими приховані деперсоналізація героя попередньої радянської епохи, знецінення пафосу любові до вождів та соціалістичних ідеалів;

ґ) обігрування сказаного, переписування текстів минулого, створення «тексту текстів», як у «Перверзіях» Ю. Андруховича;

д) зосередження головного інтересу українських постмодерністів на маргінальному героєві, існуванні його на грані реального та ірреального, психічної норми і хвороби, цілості персони та її деперсоналізації;

е) гротеск як засіб для зображення героя радянського часу, «маленької людини», «зайвої людини», «жертви системи» (твори В. Діброви, Б. Жолдака).

Постмодерна література, розвиваючись і трансформуючись, започатковує нові тенденції, спрямування яких поки що визначити неможливо. Українське письменство, функціонуючи в контексті світового, багато що переймає від нього, створюючи водночас і власні художні цінності.

Проте чи утвердяться вони в літературі як результати новітніх художніх пошуків, чи створять собі знакове і непроминальне явище, покаже час.

Запитання. Завдання

1. Охарактеризуйте структуру стилю.
2. Якими чинниками зумовлений індивідуальний стиль письменника?
3. У вірші «Мені тринадцятий минало...» Т. Шевченка визначте ознаки індивідуального стилю.
4. Як залежить індивідуальний стиль письменника від його типу сприйняття дійсності?
5. До якого стильового різновиду можна зарахувати роман «Жовтий князь» В. Барки?
6. У чому відмінність між модернізмом та авангардизмом?
7. Визначте характерні ознаки постмодернізму в сучасній прозі.

5.3. Закономірності та парадокси літературного буття

Література у своєму розвитку, орієнтуючись на сучасні і майбутні покоління, спирається на художню спадщину минулого — все створене в попередні віки, художні цінності, які мають загальнонародне і загальнолюдське значення. Із художньої спадщини формується традиція. Водночас художнє слово прагне відкривати нові грані людського буття, шукає інші форми його відображення, вдосконалюється як мистецтво. У цьому поступі постійно відбувається оновлення художньої форми і змісту літератури, що й забезпечує їй роль естетичного провідника в суспільстві.

Традиції і новаторство

У літературі традицію можна розглядати як пам'ять, що живе в художніх творах — їх тематиці, ідеалах, образотворенні, художніх засобах. Ця пам'ять не абсолютна, а вибіркова. Література завжди зберігає те, що потрібне, актуальне. Кожної нової епохи вона звертається

до минулого, переосмислюючи раніше створені художні форми, пристосовує до свого часу. Тому традиції є актуалізованим минулим і водночас мобілізацією досвіду в інтересах сучасного.

Традиції в літературі — колективний досвід, форма збереження, передавання та успадкування художньої інформації.

Вони можуть бути прогресивні і консервативні, відображати як загальнолюдські інтереси, так і корпоративної меншості, удосконалювати художнє відтворення дійсності або вести на манівці.

Продуктивна, плодоносна в літературному процесі традиція реалізується у творчому переосмисленні. Спираючись на традиції, письменник здобуває здатність створювати якісно нові художні цінності. Однак не все нове у літературі є новаторством.

Новаторство в літературі — суттєві зміни, які виражаються у виникненні нових художніх засобів зображення, поглибленні і розвитку художньої концепції, створенні ефективніших форм естетичного впливу.

У широкому розумінні це оновлення літератури, яке виявляється у формуванні нових засобів зображення, виникненні стильових та жанрових різновидів, образів, концепцій осмислення життя.

Новаторство може стосуватися й окремих сторін літературного життя, зміни в жанротворенні, образотворенні, формальних засобах літератури тощо. Зв'язок традицій і новаторства — необхідна передумова розвитку мистецтва слова.

Художнє вдосконалення

Кожна епоха дає своїх великих письменників, а пізніші періоди не завжди художньо вищі за попередні. Поставивши в один ряд геніїв: Гомера, Данте, Шекспіра, Пушкіна, Шевченка, — неможливо побачити хронологічно наростаючої переваги.

І все ж якщо, кинути погляд на історію літератури загалом (чи національної зокрема), можна зауважити постійне оновлення тематики, проблематики, удосконалення жанрових форм, стилю, засобів образотворення, що пояснюється нагромадженням літературного

досвіду, який стає основою нових художніх пошуків. Те, що, наприклад, для Вергілія чи Ж.-Б. Мольєра було відкриттям, письменникам ХХ ст. видавалося звичайним набутком, який брався до уваги і розвивався у нових історичних умовах. Варто враховувати, що кожне літературне покоління прагне перевершити у творчості своїх попередників: не повторюючи їхні надбання, автори нової генерації у своїх художніх пошуках спираються на попередні досягнення, хоч іноді і намагаються від них відмежуватися, заявляючи про свій авангардизм. У літературній еволюції все взаємопов'язане. Художня свідомість протягом історичного часу змінюється, модифікується, трансформується, що є запорукою загального вдосконалення літературної творчості.

Мистецтво, література схильні до поступального руху. Притаманні їм удосконалення, ускладнення образного мислення співвідносяться з процесом збагачення художньої свідомості людства.

Художні цінності мають неперехідний характер. Форми образного мислення, породжені конкретними історичними обставинами, не можуть бути повторені. Величні художні образи мають цінність і через багато століть. Назавжди в духовній спадщині людства залишаться шедеври, образи, створені «на рівні вічних паритетур» (Ліна Костенко), які в усі часи виражають собою одвічні людські цінності.

Типи літературних зв'язків

Література є не механічним поєднанням імен і творів, а живим організмом, у якому все взаємопов'язано, взаємозумовлено. Найпоширеніший тип літературних зв'язків, особливо між сусідніми літературами, — впливи і взаємовпливи, що становлять своєрідні різновиди літературної рецепції. Наприклад, для виникнення давньої української літератури мали значення різні літературні і культурні чинники — традиції античності, елементи болгарської, сербської та інших слов'янських літератур. Та найбільше вплинула на становлення українського письменства давньоболгарська література IX—XI ст., яку Д. Лихачов назвав «посередницею» між візантійським та руським письменством. У ній розвива-

лися жанри — літописний, ораторський, житійний, гімнографічний, епістолярний, публіцистичний, поетичний, похвального слова, учительної бесіди та ін. Давньо-болгарське письменство було здебільшого пов'язане з християнською ідеологією, його джерело — грецько-візантійська класика (ранньовізантійські твори, що синтезували в собі близькосхідну та грецьку словесність). Русь повною мірою скористалася болгарським художнім досвідом, зважаючи передусім на мовну близькість та можливість на основі запозичених взірців творити свою літературу. Перші руські письменники застосовували його насамперед як ідеологічний інструмент і водночас резервуар для художніх пошуків.

Античне віршування стимулювало теорію і практику віршування європейських народів, у т. ч. українського. Під впливом французької літератури розвинулася польська силабіка, що через поетики, які викладали в давніх українських школах, спричинила формування української силабіки. Проіснувала вона впродовж другої половини XVI — першої половини XVIII ст. і була витіснена силабо-тонічною версифікацією під впливом місцевого фольклорного ритмічного досвіду і російського силабо-тонічного вірша.

На ранній поезії Т. Шевченка позначилася народно-пісенна лірика (теми, мотиви, образи, ритміка, стилістика, мова), яка стала передусім художньою основою його подальшої творчості, що потужно вплинула на українську літературу другої половини XIX—XX ст.

Українська фольклорна творчість своєю тематикою, образами і художнім колоритом зумовила появу деяких творів російського поета К. Рилєєва, прози М. Гоголя, формування в українській літературі XIX ст. «польської школи романтиків» (Т. Чацький, Я.-Д. Охоцький, Ю.-І. Крашевський, А.-К. Гроза, Г. Олізар, Т. Падура, К.-А. Гейнц, М. Чайковський).

Одним із видів міжлітературних зв'язків є *запозичення* — перенесення елементів однієї художньої системи в іншу (сюжетні схеми, характери, образи, композиція, художні прийоми та ін.). Вони можуть відбуватися на різних рівнях. На жанровому рівні в українській середньовічній літературі були запозичені хронограф (літопис), агіографічне оповідання (житіє), патерикова оповідь, повчання, а в епоху бароко — геральдичний

вірш, епіграма, ода, пастораль, панегірик, декламація, діалог, релігійна драма (містерія).

На рівні сюжету яскравим прикладом запозичень може бути біблійна історія про вбивство Каїном свого брата Авеля через заздрість. Цей сюжетний архетип розвинутий у «Повісті минулих літ» (вбивство князем Ярополком брата Олега, Володимиром — Ярополка, Святополком — Бориса і Гліба). Братовбивство є в ядрі сюжету повісті «Земля» Ольги Кобилянської, роману «На брата брат» Ю. Мушкетика. Деякі античні сюжети (фабули) Езопа були використані давньоримським байкарем Федром, французьким Лафонтеном, російським І. Криловим, українськими Г. Сковородою, П. Гулаком-Артемовським, Л. Глібовим, М. Годованцем. Фольклорний сюжет став основою повісті «Казка про калинову сопілку» Оксани Забужко. Витоки сюжету роману у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко слід шукати в народній баладі «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці».

На рівні художнього образу (персонажа) письменники неодноразово зверталися до постаті Прометея, починаючи від трагедії «Прометей закутий» Есхіла до літературних варіацій українських авторів — Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, А. Малишка. Привертав увагу вітчизняних письменників образ Богородиці Марії: поема «Скорбна мати» П. Тичини, цикл «Земна мадонна» Є. Маланюка, роман «Марія з полином в кінці століття» В. Яворівського, поема «Чорнобильська мадонна» І. Драча.

Чимало запозичень відбувається на рівні художнього прийому. Метафору чи алегорію автори літературних творів, написаних у різні часи, запозичили з античної епохи, а сонячна чи місячна символіка почерпнута із дописемної міфологічної творчості. Прийом монологу, в якому персонаж висловлює свої філософські погляди чи психологічні рефлексії, започаткований у трагедіях В. Шекспіра. Його запозичив Ф. Прокопович у трагікомедії «Володимир». Свої сумніви Володимир викладає у монолозі, в якому ставить собі чимало запитань:

Не повергу ли гречеським под нозі
Царем вінця мого? І їх же на мнозі
Усмирих побідами, тим сам подчиненний
Буду? (...)

Аще же і тоє,
Єже аз мислю, будет, что же се єсть? Кое
Зло єсть хулиму бути от рода лукава?
Дим єсть єдин — людська і хула, і слава.
А яко стар учуся, то ли будет бідно?
...Учення Христово: учить утоляти
Похоть плотскую. Како се єсть — уязвляти
Єстество? Єстеству се наносится нужда.
Како убо он єсть Бог?

Роздуми Володимира у дечому резонують із монологом Гамлета:

Чи бути, чи не бути — ось питання.
Що благородніше? Коритись долі
І біль від гострих стріл її терпіти,
А чи, зітнувшись в герці з морем лиха,
Покласти край йому?

Особистісний вибір Гамлета є водночас екзистенційним — розгорнутим на тлі загальнофілософських проблем людського буття.

У «Володимирі» Ф. Прокопович запозичує з «Гамлета» прийом появи фігури з того світу: у В. Шекспіра — дух (тінь) підступно отруєного короля — батька Гамлета; у Ф. Прокоповича — тінь князя Ярополка, таємно убитого за наказом Володимира, який хотів прибрати владу в Києві до своїх рук. В обох творах володарі вдаються до злочинних дій заради досягнення влади, фігурує мотив братовбивства.

Міжлітературні взаємини характеризують і *контактні зв'язки* — переклади іншими мовами, зустрічі, листування письменників, вивчення і популяризація літератури народів світу.

Особливе значення у творчому процесі мають *внутрішні літературні зв'язки*, зумовлені взаємодією текстів як у діахронному (історичному), так і в синхронному (сучасному) аспектах. У сучасній термінології такі зв'язки позначають терміном «інтертекстуальність», який вказує на те, що поява будь-якого нового тексту — свого роду прочитування і переписування тієї інформації, яка вже утворена і функціонує у попередньому культурному контексті. Головною ознакою інтертекстуальності французький учений Р. Варт вважав безкінечність мови (письма), внаслідок чого текст — це «перспектива цитатій, марево, зіткане зі структур; він

невідомо звідки виникає і куди зникає... Все це уламки чогось, що вже було читано, бачено, здійснено, пережито». Залежність появи нового тексту пояснив російський літературознавець М. Бахтін, визначивши її як діалог автора з літературними явищами минулого. Інтертекстуальність у художньому творі може проявлятися як наслідування, ремінісценція, парафраз, алюзія, варіація, пародіювання, травестування.

Наслідування — використання письменником творів інших авторів для вираження власних думок і настроїв.

Прикладом наслідування поезії Т. Шевченка може бути вірш «Пречиста Діво, радуйся, Маріє!» Ю. Федьковича, зокрема такі рядки: «Там онде блудить сплакана дитина без тата, мами, бідна сиротина, нічо не їло, душечка 'му мліє...», які нагадують фрагменти з поеми «Сон» та вірша «І золотої, й дорогої...» відповідно: «А онде під тином опухла дитина, голоднее мре, а мати пшеницю на панцині жне»; «А ще до того, як побачу малого хлопчика в селі. Мов одірвалось од гіллі, одно-однісіньке під тином сидить собі в старій ряднині...».

Різновидом наслідування є *стилізація* — свідоме переймання творчої манери, ознак чийогось індивідуального стилю. Стилізація може бути *мимовільною* (як наслідок сильного впливу певного літературного джерела) або *навмисною*, коли чужий твір письменник переробляє на свій лад, наприклад деякі вірші Т. Шевченка з приміткою «подражаніє». Найвідоміший — «Ісаія. Глава 35», початок якого такий:

Радуйся, ниво неpolitая!
радуйся, земле, не повитая
квітчастим злаком! Розпустиш,
рожевим крином процвіти!
І процвітеш, позеленієш,
мов Йорданові святіє
луги зелені, береги!..

Відповідний фрагмент із Книги пророка Ісайї: «Возвеселиться пустиня й суха земля, зрадіє країна безлюдна і зацвіте нарцисом. Велично цвістиме й радітиме, буде веселитись-співати. Краса Лівану буде їй дана» (35:1—2).

В іншій поезії — «Молитва» — Т. Шевченко стилізує християнську молитву:

А доброзичлиwym рукам
І покажи, і поможи,
Святу силу ниспошли.

А чистих серцем? Коло їх
Постави ангели свої
І чистоту їх соблюди.

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

Стилізація у цьому творі досягається завдяки ритміці та інтонації, використанню стилістично забарвлених старослов'янізмів: «доброзичлиwym», «ниспошли», «сблюди», «єдиномисліє», «братолюбіє», а також дієслівних форм наказового способу, які виражають прохання.

Радикальним способом наслідування є *епігонство* (грец. *epigonos* — народжений пізніше) — нетворче, поверхове наслідування певних літературних зразків, несаможиттєвості художнього мислення. В українській літературі епігонство відоме з другої половини XVIII ст., передусім у ліриці, автори якої наслідували тематику і поетику народних пісень. Помітно це і в XIX ст. Спершу воно розвивалося як «котляревщина», поверхове наслідування бурлескно-травестійної поеми «Енеїда» І. Котляревського («Горпинада, або Вхоплена Прозерпина» П. Білецького-Носенка, «Жабомишподраківка» К. Думитрашка, «Вовкулака» С. Александрова та ін.). Чимало епігонських спроб породила поезія Т. Шевченка (Ю. Федькович, П. Куліш, М. Костомаров, А. Метлинський, О. Афанасьєв-Чужбинський, О. Корсун, Я. Щоголів), які писали і самобутні твори. Поети львівської «Молодої музи» почасти наслідували польських поетів-модерністів кінця XIX — початку XX ст. К. Тетмайєра, Л. Стаффа, Я. Каспровича.

Ремінісценція (лат. *reminiscentia* — спогад) — відгомін іншого тексту, перенесення у літературний твір окремих елементів із попередніх літературних джерел з певною художньою метою.

Нерідко це явище є випадковим, неусвідомлюваним. Як і звідки, наприклад, з'явилися такі рядки Т. Шевченка із «Заповіту»: «І вражою злою кров'ю волю окропіте»? Неглибокодумні автори сприймають ці слова як заклик проливати кров. Можна припустити, що автор «Заповіту» неусвідомлено звернувся до образів

Нового Завіту — книги, яку добре знав і не раз перечитував. У Першому соборному посланні святого апостола Іоанна Богослова є такі слова: «І кров Ісуса Христа, Сина Його, очищає нас од усякого гріха» (1:7). Отже, йдеться про очищувальну силу крові, що є значущим компонентом Шевченкового образу, оскільки вказівка на «ворожу» кров доповнюється імперативним (наказовим) дієсловом «окропіте». Ритуальний звичай окроплення відомий в архаїчній українській обрядовості, згодом перенесений і в православну обрядовість — він означає «очищення від злих сил». Т. Шевченко, будучи добре обізнаним з давньою обрядовістю та Святим Письмом, витворив у «Заповіті» ключовий рядок, який не закликає проливати кров, хай і ворожу, а спонукає до духовного очищення, щоб вільно і чесно жити у «сім'ї новій».

Є й усвідомлені ремінісценції, як у вірші І. Франка «В двадцять п'яті роковини смерті Тараса Шевченка»: риторичне запитання «І хто розбудить нашу “правду п'яну”?» — це ремінісценція з поеми «Кавказ» Шевченка, де є такі рядки: «Кати знущаються над нами, а правда наша п'яна спить».

Ремінісценції є доволі поширеними у постмодерністичній літературі, характерною ознакою якої є інтертекстуальність, яка може виявлятися і в парафразах.

Парафраз (грец. *paraphrases* — опис, виклад) — запозичення теми попереднього літературного джерела із заміною елементів, творча переробка твору, адаптований виклад великого літературного твору у зменшеному форматі.

Прикладом парафразу є адаптовані перекази (здебільшого для популяризації твору серед пересічних читачів) старокиївських билин, «Тисячі і однієї ночі», «Гуллівера», «Аліси в країні чудес» тощо.

До парафразу можна зарахувати вірш О. Ірванця «Любіть!..» (іронічна переробка «Любіть Україну» В. Сосюри):

Любіть Оклахому! Вночі і в обід,
Як неньку і дедді достоту.
Любіть Індіану. Й так само любіть
Північну й Південну Дакоту...

Дівчино! Хай око твоє голубе —
Та не за фізичнії вади —
Коханий любити не встане тебе,
Коли ти не любиш Невади.

Юначе! Ти мусиш любити стократ
Сильніше, ніж любиш кохану,
Колумбію-округ і Джоржію-штат,
Монтану і Луїзіану...

Наслідуючи ритмо-мелодійний малюнок і стилістику вірша українського поета, автор у свій текст укладає інший зміст, натякаючи на комічну форму «американізації» свідомості українців, зумовлену як соціальними, так і культурними причинами, зокрема засвоєнням через кінематограф і ЗМІ хоч і привабливих, але чужих стереотипів культури і побуту.

Алюзія (лат. *allusio* — жарт, натяк) — відсилання читача певною деталлю до попереднього літературного джерела.

Розрахована алюзія на те, що читач сприйме і розпізнає натяк, зіставивши його з першоджерелом. У цьому полягає її відмінність від ремінісценції. Джерела алюзій: антична міфологія («нитка Аріадни», «політ Ікара», «троянський кінь», «мандри Одиссея»), Святе Письмо («перекувать мечі на рала», «всесвітній потоп», «поцілунок Іуди», «тридцять срібняків», «не хлібом єдиним», «первородний гріх»), відомі літературні твори («У всякого своя доля», «Той мурує, той руйнує», «І нема тому почину і краю немає», «Останній із могикан», «По кому б'є дзвін», «Полковнику ніхто не пише», «Вічний революціонер»). Алюзій сповнений вірш І. Римарука «Різдво»:

множиться зоря
у твердих снігах у дзеркальних мурах
і з дороги збилися
тріє царі у маскхалатах

ясна пані
клубок розмотує вузлики тихо зав'язує
стомлений тесля дрімає
при щербатій сокирі

око ліхтарика
вихоплює з темряви велетенські ясла
обігрілося немовля
під боком у Мінотавра

Передусім звертають на себе увагу різдвяні образи (зоря, три царі, тесля — Йосип, ясла, немовля), які «обрастають» новими реаліями (маскхалат, тверді сніги, дзеркальні мури, око ліхтарика), що наближає

Різдво до сучасного сприйняття. Нарешті ще одна алюзія — Мінотавр, страховисько з людським тулубом і бичачою головою, хижий мешканець лабіринту, — натякає на майбутнє Ісуса Христа, який пожертвував собою заради всіх людей (міф про Мінотавра пов'язаний з тотемістичними віруваннями і нагадує, що колись приносили в жертву людей).

Варіація (лат. *variatio* — зміна) — використання літературного тексту шляхом його перероблення, імпровізації зі збереженням структури, стилю, ключових образів.

Різновидом варіації є переробка чужого тексту, як у романі «Маруся Чурай» Ліни Костенко, яка використала історичну пісню-баладу про Байду Вишневецького. Смысл цієї переробки полягає в розвінчанні діянь нащадка Байди — Єремії Вишневецького, котрий відкрито виступив проти козацтва на боці польської шляхти. В іншій варіації Ліни Костенко (цикл «Давидові псалми») переосмислено основні мотиви 16 псалма:

Єдиний Боже! Все обсіли хама.
Веди мене шляхетними шляхами.
І не віддай цим людям на поталу, —
Вони вже іншу віру напихали.
Одплач в мені, одплач і одболи, —
Вони ж моїми друзями були!

Поетеса варіює лише окремі вірші псалма: «Умножаться хвороби тих, що ганяються за іншим богом» (4); «Ти-бо не залишиш душі моєї у підземній безодні» (10); «Ти вкажеш мені дорогу життя» (11). Внаслідок таких варіацій виникає твір-роздум про суспільство й людину, моральні цінності у людському середовищі; оприявнюється драматична напруга між совісним життям і пристосуванством, що актуально в усі часи.

Варіації можуть зосереджуватися в одному тексті, як у «Молитві» Т. Шевченка, де, по суті, представлено три варіанти заявленої у творі теми. Про це свідчать останні строфи кожного варіанта:

(...) Мені ж, мій Боже, на землі
Подай любов, сердечний рай!
І більш нічого не давай!

(...) Мені ж, о Господи, подай
Любити правду на землі
і друга щирого пошли!

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

Схожий прийом застосовано й у вірші Ліни Костенко «Пісенька з варіаціями», де кожен наступний варіант вносить певні смислові відтінки та акценти:

Хай буде все небачене побачено.
Хай буде все пробачене пробачено.
Хай буде вік прожито як належить.
На жаль, від нас нічого не залежить (...)

Хай буде все небачене побачено.
Хай буде все пробачене пробачено.
Єдине, що від нас іще залежить, —
Принаймні вік прожити як належить.

Варіативними у другій строфі є третій і четвертий рядки, які переінакшують зміст відповідних рядків у строфі першій: якщо спочатку визнається безсилля людини у світовому порядку, то згодом зміст концентрується на спроможності людини «вік прожити як належить», що сприймається як моральний імператив (лат. *imperativus* — наказовий, владний).

Пародіювання (грец. *parodia*, від *para* — проти і *ode* — пісня) — наслідування, імітація творчої манери письменника, літературно-го напряму з метою його висміювання.

Досягається ця мета шляхом загострення уваги на слабкостях пародійованого твору. Українська пародія зародилася на основі народної творчості у зв'язку з розвитком західноєвропейської пародії, коріння якої сягає в античність (комедія Арістофана «Хмари» — пародія на трагедії Евріпіда). «Дон Кіхот» М. де Сервантеса Сааведри — пародія на середньовічний лицарський роман. В українському фольклорі поширені пародії на духовні та деякі обрядові пісні (колядки, щедрівки). У шкільних поетиках пародію кваліфіковано як наслідування, рід «вправи», якому відводилося другорядне місце у поетичній творчості. У XVIII ст. в українському письменстві розвинулася пародія сатирично-гумористичного змісту; вона була неодмінною ознакою творчості мандрівних дяків, які пародіювали церковні тексти типу Синаксара (збірника житій) чи популярних молив. У жартівливому тоні зображено мандрівну дяківську

братію, яка кочує «от града в град, от веси во весь плігу-ще и творяще лядопивство, и де изобиліє шинков і винниць жителі іміють, тамо аки пропостніє зміи возгніздається; а де ж по желанію вашему не получите, то тамо і прах от ног своєї отряспе, дерзаете возглашати апостольское слово: тецем, да постигнем!».

Пародією на царські укази та державні славослів'я є рядки з поеми «Кавказ» Т. Шевченка:

Отам-то милостивії ми
ненагодовану і голу
застукали сердешну волю
та й цькуємо...
Слава! слава!
хортам, і гончим, і псарям,
і нашим батюшкам царям
Слава!

У 20-ті роки ХХ ст. Едвард Стріха (Кость Буревій) спародіював стиль пролетарської поезії:

Зробіть мені квиток партійний.
Навдовжки — кілометр!
Навширшки — кілометр!
І напишіть червоним на вогні:
Це — Стріха Едвард —
рядовий
загонів геніальних
геній!
Він сліз не має,
цей Едвард,
а кров — барилами,
пожежами — вогонь
у собі носить...

Культивується пародія й у сучасній українській літературі (А. Бортняк, В. Цибулько, С. Коваль, С. Дзюба). Стиль, тональність, поетику І. Драча пародіює, наприклад, О. Стусенко:

Прибийте Венері натруджені руки —
З вузлами і тромбами,
Щоб очі від праці, безсоння і муки
Скривилися ромбами!
Дітей два десятки хай виведе в люди —
Обов'язок матері! —
І потім відвислі засмоктані груди
Ховає в бюстгальтері!

Обробить нехай сорок соток городу
Сапою й лопатою!
Хай спробує так зберегти свою вроду
Й не стати горбатою!
Хай влізе в калоші, куфайку потерту,
Приїде із хутора —
Тоді покажіть її пану експерту
Чи в студії скульптора!

Пародійний ефект цього твору оснований на синтаксичній, образній, лексичній стилізації деяких віршів І. Драча, а головний сміховий парадокс (несподіванка) виникає в уявному зіставленні класичного образу Венери Милосської із жінкою-колгоспницею, чия краса змарніла у повсякденній роботі.

Травестування (італ. *travestire* — перевдягати) — переробка відомого твору на інший лад зі зміною змісту і художньої форми.

Зародилося травестування в добу Бароко, викликане до життя прагненням «одивнити» зміст і форму відомого твору. До травестування вдавалися у своїй творчості мандрівні дяки, які, переробляючи окремі сюжети зі Святого Письма, надавали їм жартівливого спрямування. В одному із анонімних віршів-травестій засобами комізму оброблено сюжет про Адама і Єву:

Старенький біг
На стіл ізліг
І сам собі дума:
«Празник душам.
Тільки Адам
Із Євою рюма»
Бідна Єва.
Одну з древа
Вирвала кисличку —
Збула власті,
Сіла прости
На гребені мичку.
За нею ж там
Бідний Адам
Щось, кажуть, прокудив,
Землю копать,
Ціпом махать
Біг з раю прокудив.
Глупа жона!
Сама вона
Яблучко строщила,
За той же плод

Увесь народ
У пекло втащила!

Найвідомішою в українській літературі травестією є «Енеїда» І. Котляревського, якій передувала епічна поема римського поета Вергілія «Енеїда». Котляревський переодягнув своїх героїв в українське вбрання, їх мову оздобив національним колоритом, а вся атмосфера його поеми (історичні проблеми, звичаї, обряди) пронизана українським духом.

Новітньою травестією у вітчизняній літературі можна вважати роман «На полі смиренному» Вал. Шевчука, написаний за мотивами Києво-Печерського патерики. Зображуючи монастир та його мешканців, письменник прагнув художньо відтворити замкнуте радянське суспільство з його псевдосвятинями і спотвореними моральними цінностями.

Наявність різноманітних типів літературних зв'язків свідчить про те, що письменство перебуває у постійному русі і взаємозв'язках, унаслідок чого протягом століть з'являється своєрідний мегатекст, у якому органічно переплелися словесні змісти і форми.

Парадокси літературного процесу

Літературний процес, будучи підпорядкованим певним закономірностям, багатий і на відхилення, несподіванки та винятки, що характеризують рухоме, складне у своєму розвитку явище. Таку природу мають його парадокси (грец. paradoxos — несподіваний, дивний), найпоширеніші з яких:

а) неспівмірність історико-соціальних обставин і якості літературного процесу. До літературного процесу не завжди можна застосувати поняття «сприятливі» чи «несприятливі» умови розвитку. Значною мірою літературно-мистецьке піднесення періоду Київської Русі зумовлене виникненням і зміцненням ранньофеодальної держави, а занепад його протягом другої половини XIII — першої половини XVI ст. — занепадом Київської держави та руйнівними зовнішніми чинниками. Однак активізацію та продуктивність письменства у другій половині XVII ст. (період Руїни) чи другій половині XIX ст. (заборона української мови, книгодрукування,

переслідування царизмом визвольних ідей тощо) пов'язати зі сприятливим суспільним чинником немає підстав. У ті часи література розвивалася всупереч обставинам, досягаючи нового художнього рівня;

б) відхилення в літературному процесі. У літературознавстві часом використовують поняття «прискорений розвиток літератури», яким позначають інтенсивність літературного процесу. Так розглядає письменство передусім компаративістика, порівнюючи окремі літератури, художні явища в них, етапи розвитку. Українське письменство зазнало кілька періодів «прискорення»: XI—XII ст. (становлення під впливом візантійської та болгарської літератур жанрів, образної системи, мовностилістичних засобів); кінець XVI — початок XVII ст. (прилучення до європейського художнього досвіду, розширення тематичних, образно-стильових та жанрових обріїв); перші десятиліття XIX ст. (використання нових літературних форм, поява нових тенденцій — бурлеск, травестія, сентименталізм, романтизм, реалізм, які у світовій літературі формувалися протягом кількох століть); 20-ті роки XX ст. (активний художній пошук у сфері модерністського мистецтва слова). Сучасний літературний процес в Україні також можна означити як своєрідне надолужування світового досвіду, який з різних причин був недоступним, і вироблення сучасної моделі літературного розвитку.

Українському літературному процесу притаманні і «редуковані» етапи. Наприклад, українське письменство, як і деякі інші світові літератури, не мало своєї античності; не розвинулись у ньому ренесансний тип творчості, класицизм, лише епізодично виявився сентименталізм, неповноцінно заявлений модернізм другої половини XIX — початку XX ст.;

в) приборкання літературного процесу. Літературне життя тяжіє до певної унормованості, формування традицій як своєрідних орієнтирів для нових поколінь письменників. Залежно від домінування в суспільному житті певного типу світогляду література може піддаватися цілеспрямованому реформуванню: в одному випадку унормування літературного буття спричинене впровадженням та популяризацією строгих літературних

норм (епоха класицизму); в іншому — політичною доктриною, що спонукає письменників служити панівній ідеї, підпорядковуючи їй літературні форми (література соціалістичного реалізму). За таких умов література або насичується стереотипами, і твори стають схожими на кам'яні монументи, бездоганні за формою, та все-таки схематичні, або виконує роль політичного рупора й ідеологічного чинника впливу на свідомість людей. В обох випадках література відхиляється від своєї естетичної сутності. З часом вона ламає накинута згори норми і виривається на нові естетичні обшири, де художнє слово звучить вільно й природно;

г) повторюваність літературних етапів. Існує дві протилежні філософські сентенції: а) у цьому світі ніщо не повторюється; б) немає нічого нового під сонцем. Парадокс у тому, що ці крайнощі сходяться і кожна сентенція має реальну підставу, зокрема і в літературі. Відомо, що певні тенденції у ній час від часу відроджуються: античність — класицизм — неокласицизм; романтизм — неоромантизм; модернізм — нео(пост)модернізм тощо. У цих літературних виявах є своя закономірність, зумовлена поверненням до традицій, їх актуалізацією, від чого вони оновлюються і набувають привабливості. Водночас немає підстав стверджувати, що це повернення «до джерел», бо в літературі неможливо повторити ні етап розвитку, ні конкретний твір. Неокласицизм чи неоромантизм лише окремими штрихами може нагадувати минулі явища, але в жодному разі не повторює їх, бо є неповторністю;

г) винятки. Їх поява та вся подальша історія мають дивовижний характер. «Слово про Ігорів похід» виникло в той час, коли в літературі домінували літописи, життя, проповіді, ходіння, апокрифи як книжні жанри візантійсько-болгарської традиції. Панівною світоглядною основою творчості тоді було християнство. А «Слово» постало як твір язичницький — і за змістом, і за формою. Його нехарактерність для доби Київської Русі і досі викликає сумніви та суперечки в науковому світі. Винятковим твором у літературному процесі початку ХХ ст. є «Лісова пісня» Лесі Українки — несподіваний сплеск архаїчної художньої свідомості з її автотонними архетипами. Роман О. Гончара «Собор» — також виняток у загальному плині літератури соціалі-

стичного реалізму, і не тільки тому, що не узгоджувався з політичною доктриною і тодішніми літературними приписами, а й тому, що майже відразу перейшов у розряд заборонених, повертаючи до себе підвищену увагу читачів.

Літературний процес у його діахронно-історичному і синхронному виявах — складне явище, у пізнавальному сенсі не підвладне жодним придуманим схемам чи настановам. Література розвивається під впливом багатьох чинників (суспільно-історичних, світоглядних, культурних, естетичних), є системою, яка самоорганізовується, постійно переформатовується, видозмінюється, трансформується, незважаючи на спроби її унормувати, скерувати на позаестетичні цілі. Завдання літературознавства полягає в науковому осмисленні цього процесу, з'ясуванні його специфіки й особливостей розвитку в часі та конкретних історичних обставинах.

Запитання. Завдання

1. З'ясуйте взаємозв'язок традицій і новаторства в «Енеїді» І. Котляревського.
2. У чому полягає відмінність між впливами і запозиченнями?
3. Чим зумовлені парадокси в літературному процесі?
4. Чи існує у літературному розвитку прогрес?
5. З'ясуйте відмінність між наслідуванням та епігонством.
6. Визначте ремінісценції у біографічному романі про В. Стефаника «Троянда ритуального болю» С. Процюка.
7. Наведіть приклади сучасних пародій.
8. Чи актуальне нині травестування в літуратурі?

Термінологічний словник

Абстракціонізм (франц. *abstractionnisme*, від лат. *abstractio* — віддалення, відвернення) — стильовий різновид у модернізмі, в якому головним принципом художнього моделювання є відмова від ілюзорно-предметного, конкретного зображення.

Авангардизм (франц. *avant-gardisme*, від *avant-garde* — передовий загін) — тенденція в літературі, яка спрямована на кардинальне оновлення літературного процесу і послуговується пародіюванням, іронією, епатажем, висміюванням традицій, ігноруванням вимог нормативної естетики.

Автор (лат. *autor* — засновник) — творець художньої дійсності, котра постає в образах, форми і смисли яких зумовлені світовідчуттям та світорозумінням творчої особистості; суб'єкт і об'єкт твору, який не існує поза його межами і реалізується лише в ньому.

Азбучний вірш — твір, у якому початкова літера кожного слова є відповідним знаком азбуки; слова розташовані в такому порядку, в якому послідовно йдуть літери абетки, — від першої до останньої.

Акровірш (грец. *akros* — зовнішній, крайній) — віршований твір, у якому за першими літерами рядків, строф прочитується його назва або ім'я автора.

Алегорія (грец. *allegoria*, від *allos* — інший і *agoreuo* — говорю) — спосіб художнього зображення, побудований на двоплановості: очевидна форма розкриває прихований зміст за допомогою асоціацій.

Алітерація (лат. *ad* — до, *при* і *littera* — буква) — повторення одного чи кількох приголосних звуків у літературному тексті з метою увиразнення його інтонації і смислу.

Алюзія (лат. *allusio* — жарт, натяк) — відсилання читача якоюсь деталлю до попереднього літературного джерела.

Альманах (араб. *al-manakh* — міра часу, календар) — збірник літературних творів, який упорядкований за тематичним, стильовим, жанровим, авторським принципом і видається неперіодично.

Амфібрахій (грец. *amphibrachys* — короткий з обох боків) — у силабо-тонічному віршуванні трискладова стопа з наголошенням другим складом (˘ — —).

Анапест (грец. *anapfistos* — обернений, зворотний щодо дактиля) — у силабо-тонічному віршуванні трискладова стопа з наголошенням третім складом (˘ ˘ —).

Анафора (грец. *anaphora* — піднесення) — стилістичний прийом, який зводиться до повторення звуків, слова, групи слів на початку речень, віршових рядків, строф (єдинопочаток).

Антитеза (грец. *antithesis* — суперечність) — стилістичний прийом, що полягає у запереченні або протиставленні життєвих явищ, думок, ознак, понять, почуттів.

Антоніми (грец. *anti* — префікс, що означає протилежність, і *onima* — ім'я) — протилежні за значенням пари слів, які використовуються в

художньому творі для побудови антитез, смислового увиразнення змальованих явищ.

Архаїзм (грец. *archaios* — стародавній) — застаріле слово, словосполучення, граматична чи синтаксична форма, до яких вдаються письменники з метою стилістичного забарвлення тексту, передавання колориту мови персонажів з урочистим або іронічним наміром.

Архетип (грец. *archaios* — стародавній і *typos* — образ) — образи, характери, теми та інші літературні феномени, які існують у літературі з часу її виникнення, постійно відновлюючись у її розвитку.

Асонанс (франц. *assonance*, від лат. *assono* — звучу в лад) — повторення голосних звуків у художньому тексті з метою створення звукового образу або неточної рими в кінці віршових рядків.

Байка (давньоукр. баяти — оповідати) — ліро-епічний жанр алегоричного повчального змісту і коротке віршоване чи прозове оповідання, персонажами в якому є звірі, птахи, рослини.

Балада (франц. *ballade*, від лат. *ballare* — танцювати) — сюжетний твір ліро-епічного характеру з елементами легендарності, фантастичності або історичної приуроченості; гостросюжетна народна пісня з несподіваною, часто трагічною розв'язкою.

Бароко (італ. *barocco* — химерний, дивовижний) — тип художньої творчості, який розвивався в Європі у XVI — XVII ст. (в Україні — до кінця XVIII ст.), позначений динамізмом образів і композицій, тяжінням до різких контрастів, складною метафоричністю. схильністю до пишного та барвистого декору, риторичних оздоб викладу.

Белетристика (франц. *belles lettres* — красне письменство) — твори художньої літератури (переважно — проза), призначені для масового розважального читання, яким властиві гостросюжетність, інтрига, колізії, дотепний та доступний виклад.

Бестселер (англ. *best seller* — те, що найкраще продається) — літературний твір, який має значний попит у читачів, є модним у читацькому середовищі, відтак стає предметом комерції та великих тиражів.

Бібліографія — допоміжна галузь літературознавства, яка обліковує і систематизує рукописні та друковані твори з усіх сфер знання і творчості.

Білий вірш — ритмізований твір без римування.

Буриме (франц. *bouts-rimes* — римовані закінчення) — вірш на задані рими, популярна форма розважальної поезії у XVII — XVIII ст.

Бурлеск (італ. *burla* — жарт) — жартівливий стиль літературного письма, комічний ефект у якому досягається невідповідністю форми та змісту (героїчний зміст — жартівлива форма, комічний зміст — високий стиль), а також використанням вульгаризмів та ненормативної лексики.

Варіація (лат. *variatio* — зміна) — використання літературного тексту шляхом його перероблення, імпровізації зі збереженням його структури, стилю, ключових образів.

Дадаїзм (франц. *dada* — дитячий коник, переносно — дитячий лепет) — стильовий різновид, оснований на навмисному примітивізмі, антиестетизмі, нігілізмі, пошуку позаестетичних засобів створення художньої дійсності.

Дактиль (грец. *daktilos* — палець) — у силабо-тонічному віршуванні трискладова стопа з наголошеним першим складом (— ∪ ∪).

Детектив (англ. *detective*, від лат. *detectio* — розкривати, викривати) — різновид пригодницької літератури; переважно прозові твори, яким притаманні інтрига, насиченість колізіями та перипетіями, гострий сюжет, розв'язка, що полягає у розкритті таємниці, пов'язаної зі злочиною.

Дискурс (лат. *discursus* — міркування) — сукупність висловлювань, міркувань, суджень, оцінок певного явища, об'єкта, проблеми.

Діалектизм (грец. *dialektos* — розмова, говір, наріччя) — слово, словосполучення, граматична форма, фразеологізм, що належить місцевому говорові (діалекту), не входячи в лексико-семантичну систему літературної мови, а в художній літературі використовується для надання побутового регіонального колориту.

Домисел — здогад чи припущення, для якого немає достатніх підстав і яке не підтверджують конкретні факти.

Драма (грец. *drama* — дія) — 1) літературний рід, оснований на імітації, моделюванні дії, призначеної для розігрування персонажами на сцені; 2) твір, оснований на гострому життєвому конфлікті, що зумовлює напруженість дії, відображає складні переживання персонажів.

Екзистенціалізм (лат. *existentia* — існування) — стильовий різновид у літературі, який сформувався на філософській основі, що характеризує загальний стан особистості як відчуження від суспільства, історії, колективних форм життя, узвичаєних соціальних стандартів.

Експозиція (лат. *expositio* — виклад, опис) — частина сюжету, в якій розкривається місце, час, обставини і середовище, де відбувається дія твору, а також називаються герої подальших подій.

Експресіонізм (лат. *expressio* — вираження, виразність) — стильовий різновид у модернізмі, для якого властиві складні характери і сюжет, емоційність, контрастне зображення, гіперболізація, фрагментарність, плакатність письма.

Елегійний дистих — дворядкова строфа, що складається з одного гекзаметра і одного пентаметра.

Елегія (лат. *elegia*, від грец. *elegos* — журлива пісня) — літературний жанр, що найчастіше реалізується у віршах сумного, мінорного, меланхолійного настрою.

Еліпс (грец. *elleipsis* — брак, нестача) — пропуск у реченні слова чи словосполучення, зрозумілого з контексту, для вираження динамічності чи енергійності мовлення, уникнення повторів.

Епігон (грец. *epigonos* — нащадок) — письменник, який нетворчо, поверхово наслідує певні літературні зразки, виявляючи при цьому несаможиттєвість художнього мислення.

Епіграма (лат. *epigramma* — напис) — жанр жартівливо-сатиричної поезії, короткої віршовий твір, у якому дотепно й дошкульно розкрито якість явище або характер особи.

Епілог (грец. *epilogos* — висновок, післямова) — прикінцева частина драматичного або епічного твору, де розповідається про подальшу долю героїв твору після розв'язки.

Епістола (лат. *epistola* — лист, послання) — твір художньої літератури, написаний у формі листа чи послання.

Епіталама (грец. *epithalamios* — весільний, шлюбний) — весільна лірична пісня на честь молодих, для якої характерні урочистий пафос, витончена образність, пишність вислову.

Епітет (грец. *epitheton* — прикладка, прізвисько) — художнє означення, яке служить для увиразнення зображуваного, найчастіше відіграє роль орнаментального прикрашання художньої мови, може мати оцінну функцію.

Епіфора (грец. *epiphora* — повторення) — стилістичний прийом, який зводиться до повторення звуків, слова, групи слів у кінці речень, віршових рядків, строф.

Епос (грец. *epos* — слово, розповідь) — літературний рід, для якого характерні масштабність художнього зображення дійсності, сюжетність, розповідність, наявність характерів-персонажів, у вчинках яких розкривається динаміка зображуваного.

Есе (франц. *essai* — спроба) — літературний твір, який поєднує в собі довільний виклад поглядів на певну проблему та науковий і документальний матеріал.

Зав'язка — елемент сюжету, який окреслює виникнення конфлікту, безпосереднє зіткнення протидіючих сил, що зумовлює магістральний розвиток усіх подальших подій у творі.

Жанр (лат. *genris* — вид) — форма мистецького осмислення світу та художньої організації тексту, яка виражається єдністю теми, композиції, образотворчих засобів і наративного стилю.

Жанровий синкретизм (грец. *synkretismos* — об'єднання) — існування у творі елементів кількох жанрових форм, які мають нерозчленований, нерозвинутий характер.

Імажинізм (франц. *image* — образ) — модерністський стильовий різновид, основним принципом якого є визнання самодостатності образу.

Імпресіонізм (франц. *impression* — враження) — стильовий різновид у мистецтві, який ставить перед собою завдання відтворити світ у його рухливості і мінливості, передати суб'єктивні враження автора.

Інверсія (лат. *inversio* — перевертання, перестановка) — незвичайна розстановка слів у реченні, зумовлена прагненням наголосити значення якогось слова, надати фразі інтонаційної виразності або пристосуватися до ритміки чи римування (у віршах).

Інтер'єр (франц. *interieur* — внутрішній) — словесний малюнок, який зображує внутрішню частину якого-небудь приміщення з метою

відтворити обставини подій, надати розповіді побутової достовірності, створити культурний контекст діяльності персонажа.

Інтермедія (лат. *intermedius* — проміжний, середній) — невеликий за обсягом розважальний драматичний твір переважно комічного характеру, який виконувався між актами основної вистави.

Інтертекстуальність (лат. *inter* — між і *textum* — тканина, зв'язок, текст) — використання різноманітних текстів у формі цитат, ремінісценцій, алюзій, пародій, компіляцій, стилізацій тощо в новому літературному дискурсі.

Інтрига (лат. *intricare* — заплутую) — сюжетний хід у художньому творі (переважно у пригодницькій літературі), який натякає на приховані наміри чи події, що будуть розкриті в подальшому розгортанні сюжету.

Іронія (грец. *eironeia* — удаване незнання) — один із видів комізму, прихована насмішка над чимось або кимось.

Історія літератури — літературознавча галузь, яка досліджує словесно-писемні форми в їх історико-хронологічній та причинно-наслідковій (детерміністичній) еволюції.

Каламбур (франц. *calembour* — гра слів) — стилістичний прийом, який полягає в дотепній грі слів, побудованій здебільшого на гумористично-пародійному використанні різних значень того самого слова.

Катарсис (грец. *katharsis* — очищення) — естетичне переживання, що полягає у звільненні душі від негативних пристрастей, психологічної напруги; емоційна розрядка.

Кільце — повтор слова чи групи слів на початку і в кінці фрази, рядка, строфи.

Класицизм (лат. *classicus* — взірцевий) — тип творчості у європейській літературі XV — поч. XIX ст., що орієнтувався на естетичні норми і зразки античної класики і ґрунтувався на раціоналізмі, дидактизмі, непорушних композиційних правилах.

Клаузула (лат. *clausula* — закінчення) — прикінцева частина віршового рядка, починаючи від останнього наголошеного складу.

Колізія (лат. *collisio* — зіткнення) — гострі суперечності і зіткнення поглядів персонажів, що виявляються в зображених у художньому творі подіях.

Комедія (грец. *kōmēdia*, від *komos* — весела процесія і *ōdē* — пісня) — драматичний твір, у якому сатиричними та гумористичними засобами змальовано смішне в житті, висміяно потворні суспільні та побутові явища, негативні риси характеру людей.

Компаративістика (лат. *comparativus* — порівняльний) — порівняльне вивчення мистецьких явищ, які належать до культурних надбань різних народів.

Компіляція (лат. *compilatio* — крадіжка) — неоригінальна, несаможиттєва літературна чи наукова праця, побудована на використанні чужих творів; у постмодерній літературі — один із прийомів стилізації.

Композиція (лат. *compositio* — побудова, складання, створення) — побудова літературного твору, розміщення і співвідношення його компонентів.

Контекст — текстуальне оточення, яке розкриває сутність образу, мотиву, міфа, зумовлює його комунікаційну вартість.

Конфлікт (лат. *conflictus* — зіткнення) — зіткнення протилежних інтересів у творі, що зумовлює активні дії персонажів, розвиток подій, супроводжуваних складними колізіями.

Кульмінація (лат. *culmen (culminis)* — вершина) — елемент сюжету, який розкриває вирішальне, найгостріше зіткнення сил, що ведуть боротьбу, момент найбільшого напруження і розвиткові змальованих у художньому творі подій.

Лірика (грец. *lyrikos* — лірний; твір, виконуваний під акомпанемент ліри) — рід художньої літератури, який виражає внутрішнє життя людини (переживання, враження, емоції, роздуми) і характеризується відсутністю сюжетності, оповідального начала, образів-персонажів.

Література (лат. *litteratura* — написане, писемність) — сукупність писемних текстів, які засобами образності творять віртуальний художній світ.

Літературна критика — галузь літературознавства, яка розглядає і висвітлює сучасний літературний процес, намагаючись відстежити нові тенденції та зміни в літературній творчості.

Літературна мова — унормована, оброблена, уніфікована мова, яку використовують в офіційному діловому мовленні, засобах інформації, науці й літературі.

Літературний процес — історично і соціально зумовлений, закономірний рух художньої свідомості, який виявляється у виникненні, функціонуванні і зміні літературних явищ та фактів.

Літературознавство — наука що вивчає художню літературу, її походження, естетичну природу, функції та закономірності історичного розвитку.

Літературознавчий термін (лат. *terminus* — межа, кордон) — слово, що співвідноситься з певним літературознавчим поняттям і виражає його сутність.

Літота (грец. *litotes* — простота) — художній троп, який полягає у зображенні предмета чи явища в надмірно зменшеному вигляді.

Медитація (лат. *meditatio* — роздум) — жанр ліричної поезії, у художньо-семантичному полі якого перебувають питання філософського гатунку (роздуми про життя і смерть, мить і вічність, людину і суспільство, історію і сучасність тощо).

Мезовірш (грец. *mesos* — середній) — віршований твір, у якому за літерами всередині рядків можна відгадати ім'я автора чи певне слово.

Мелодрама (грец. *melos* — пісня і драма) — драматичний твір, у якому монологи та діалоги персонажів поєднуються з музикою та піснями, наявна інтрига, поділ персонажів на позитивних та негативних, повчальність, виразні елементи сентименталізму.

Мемуари (франц. *memoires* — спогади) — документальний твір у формі записок-спогадів про минулі події, у яких автор брав участь, був їхнім очевидцем або сучасником.

Метафора (грец. *metaphora* — перенесення, переміщення) — літературний троп, оснований на образному розкритті суті та особливостей предмета чи явища шляхом перенесення на нього за подібністю ознак і властивостей іншого предмета чи явища.

Метонімія (грец. *metonymia* — перейменування) — літературний троп, суть якого полягає в заміні назви одного явища чи предмета іншою, що асоціативно з ним пов'язана.

Метрика (грец. *metrike* — міра, розмір) — версифікаційні правила, теорія віршових розмірів.

Міф (грец. *mithos* — слово, сказання) — словесний твір про походження Всесвіту, Землі, богів, людини, явищ природи та ін., в якому відобразились прадавні вірування й уявлення народів.

Модернізм (франц. *moderne* — сучасний, найновіший) — художньо-стильові тенденції в літературі XIX — XX ст., які відображали нове порівняно з попереднім часом світочуття і тлумачення людини і світу.

Мотив (франц. *motif*, від лат. *motus* — рух) — найпростіша розповідна (епічна) одиниця, формально-змістовий складник літературного твору, який характеризується певною самостійністю і може стосуватися зображеної ситуації, дії або художнього образу.

Нарація (франц. *naration* — говоріння, мовлення, викладання) — розповідність, акт комунікації (зв'язку) наратора (мовця-автора) з читачем.

Наратологія (англ. *narratology*, від лат. *narrare* — оповідаю і грец. *logos* — слово, вчення) — теорія оповіді, наука про оповідні структури (формування сюжету, типи оповідності).

Наратор (англ. *narrator* — оповідач) — оповідач, мовець-автор, який створює текст із відповідною структурою, виражаючи здійснення оповіді і ставлення до неї.

Нарис — оповідний художньо-публіцистичний твір, у якому автор показує підмічені ним у житті дійсні факти, події і людей.

Наслідування — використання письменником творів інших авторів для вираження власних думок і настроїв.

Натуралізм (лат. *natura* — природа) — творча манера в літературі, якій притаманне фактографічне зображення дійсності, трактування людської поведінки та вчинків зумовленістю біологічної природи людини, її спадковими чинниками та соціальним середовищем.

Необароко — стильовий різновид у літературі XX ст., суть якого полягає в модифікації елементів бароко у нових історичних умовах, що зумовлено типологічною схожістю моделей світогляду, історичного, соціокультурного, мистецько-естетичного розвитку давнього і нового часу.

Неокласицизм — стильовий різновид, який ґрунтується на художніх традиціях класицизму, привносячи в літературу модернізоване тлумачення античних мотивів, сюжетів, образів, конфліктів і ситуацій, застосовуючи для цього класичні художні форми і засоби.

Неологізм (грец. *neos* — новий і *logos* — слово) — словесний новотвір, що надає мові художньої виразності.

Неореалізм — стильовий різновид у літературі XX ст., який виник на ґрунті класичного реалізму, по-новому переосмисливши його, надаючи перевагу поглибленому, з елементами психологізму і ліризму, філософському аналізу реальної дійсності.

Неоромантизм — стильовий різновид у літературі XX ст., який культивував романтичне світосприйняття, звернувшись до екзотичних тем, актуальної проблематики внутрішнього життя людини, створення сильного і вольового героя-індивідуаліста.

Новаторство — суттєві зміни в літературі, які виражаються у виникненні нових художніх засобів зображення, поглибленні і розвитку художньої концепції, створенні ефективніших форм естетичного впливу.

Новела (італ. *novella*, від лат. *novellus* — новий) — невеликий за обсягом прозовий епічний твір з гострим сюжетом і несподіваною розв'язкою.

Образ — 1) форма мислення в мистецтві, художнє узагальнення, яке в конкретно-чуттєвій формі розкриває суть зображеного; 2) змальована в літературному творі людина — персонаж, котрий може мати свій прототип (конкретну особу) або бути вигаданим, змодельованим за художнім принципом.

Ода (грец. *ōdē* — пісня) — ліричний твір, присвячений видатним особам чи важливим подіям і написаний в урочисто-патетичній формі.

Оксиморон (грец. *oxymoron* — дотепно-безглузде) — літературний троп, суть якого полягає у поєднанні протилежних за змістом, контрастних понять, що спільно дають новий образ-парадокс.

Октава (лат. *oktava* — восьма) — класична форма восьмирядкової строфи на три види рим: шість рядків об'єднані двома перехресними римами, а два останні — парною римою.

Оповідання — невеликий за обсягом розповідний прозовий твір здебільшого про одну або декілька подій у житті людини.

Паліндром (грец. *palindromeo* — біжу назад) (перевертень, «рак літеральний») — вірш або окремих рядок у вірші, які мають однакове звучання і значення під час читання зліва направо і справа наліво.

Памфлет (від грец. імені *Pamphilos*) — невеликий за обсягом сатиричний твір публіцистичного жанру на актуальну тему.

Панегірик (грец. *panegyrikos* — урочиста промова) — жанр лірики (рідше — епосу), зміст і художня структура якого підпорядковані вихвалянням та ушляхенню якоїсь людини.

Паралелізм (грец. *parallelismos* — зіставлення, порівняння) — літературний троп, паралельне зображення за аналогією кількох явищ з різних сфер життя з метою їх художнього зіставлення.

Парафраз (грец. *paraphrasis* — опис, переказ) — запозичення теми попереднього літературного джерела із заміною елементів, творча переробка твору, адаптований виклад великого літературного твору у зменшеному форматі.

Пародіювання (грец. *parōdia*, від *para* — проти і *ōdē* — пісня) — наслідування, імітація творчої манери письменника, літературного напрямку з метою його висміяння.

Пародія (грец. *parodia* — жартівлива переробка) — жанр сатиричної чи гумористичної літератури, оснований на перебільшено комічному наслідуванні твору якогось автора або літературного напрямку.

Пастиш (франц. *pastiche* — паста) — наслідування, «проникнення» в чужий стиль (твору, автора, літературної школи) з певною художньою метою, гра-вправління у власних стилістичних можливостях.

Пастораль (лат. *pastoralis* — пастуший) — ліричний твір, у якому ідеалізовано зображене сільське життя на лоні природи, романтичне кохання пастухів і пастушок.

Патетика (грец. *pathetikos* — чутливий, пристрасний) — урочиста настроєність, піднесений, схвильований тон літературного твору, побудованого у «високому стилі».

Пафос (грец. *pathos* — почуття, пристрасть) — піднесений настрій автора у літературному творі, зумовлений осягненням суті зображуваного життя.

Пейзаж (франц. *paysage*, від *païs* — країна, місцевість) — опис природи, який у художньому творі може відігравати роль декоративного обрамлення події, підготовки до її сприймання, психологічного підтексту у змалюванні персонажа чи зображенні дії, колізії, перипетії.

Пейзажний вірш — твір, у якому лірично зображено картини природи.

Перипетія (грец. *peripeteia* — несподівана подія) — сюжетний хід, для якого характерна несподівана зміна в перебігу подій та долі персонажів.

Перифраз (грец. *periphrasis* — описовий вираз) — різновид метонімії, словосполучення чи фраза, яка замінює назву предмета або явища.

Персоніфікація (уособлення) — надання в художньому творі об'єктам і явищам природи людських властивостей.

Підтекст — приховане, образно-художнє, внутрішнє значення літературного тексту.

Пісня — невеликий за обсягом ліричний твір, що виконується співом.

Повість — розповідний художній твір з нерозгалуженим сюжетом, невеликою кількістю персонажів і незначною кількістю подій.

Повтор — стилістична фігура, що утворюється за допомогою певної організації мовних елементів і має виразну експресивно-зображальну функцію.

Поезія (грец. *poiesis* — творчість) — 1) мистецтво слова, літературний вид творчості; 2) віршована, ритмічно побудована мова; 3) віршовані твори якогось автора, народу, епохи; 4) лірична творчість.

Поема — ліро-епічний жанр, що реалізується у віршовій формі і відображає певні події та характери.

Поетика (грец. *poietike* — майстерність творення) — 1) наука про художню літературу, теорія літератури; 2) теорія поезії (версифікація,

образність, мова, композиція та ін.); 3) система художніх принципів якогось літературного напрямку, жанру чи окремого поета.

Порівняння — літературний троп (у стилістичному сенсі — прийом, зворот), побудований на зіставленні певних ознак чи якостей зображуваних об'єктів.

Портрет — засіб характеротворення персонажа, функція якого полягає у типізації чи індивідуалізації образу.

Постмодернізм (англ. *postmodernism*, від лат. *post* — після і франц. *modernisme*: те, що відбувається після модернізму) — стан художньої свідомості, який сформувався в умовах кризи позитивістських наукових знань і раціонально обґрунтованих морально-етичних цінностей у постіндустріальному суспільстві і має своєю естетичною основою глибоко емоційну, внутрішню відчуту і водночас критично-іронічну реакцію сучасної людини на навколишній світ.

Притча (старослов'ян. *притѣча*, від *приточити*) — повчальне алегоричне оповідання про людське життя з моралізаторським смислом.

Проза (лат. *prosa* — пряма, вільна мова) — літературний вид творчості, оснований на неритмічному (на відміну від поезії), довільному плині художньої мови.

Пролог (грец. *prologos*, від *pro* — передмова і *logos* — слово) — компонент у побудові твору, в якому стисло розкриті головний мотив, тема або смисл того, що буде зображено далі.

Псалом (грец. *psalmos* — пісня) — пісня релігійного змісту, створена для відображення особистісного ставлення до Бога.

Реалізм (лат. *realis* — істотний, дійсний) — тип художньої творчості, оснований на розумінні літератури як засобу пізнання й осмислення людської особистості та принципі правдивості у змалюванні дійсності.

Ремарка (франц. *remarque* — позначка, примітка) — авторські пояснення в тексті драматичного твору, що містять стислу характеристику обставин дії, зовнішності та поведінки дійових осіб.

Ремінісценція (лат. *reminiscentia* — згадка) — художній прийом, що формально нагадує собою відлуння у певному художньому творі інших творів — на рівні композиції, сюжету, мотиву, образу, поетики, стилістики.

Рефрен (франц. *refrain* — подрібнювати) — повторення групи слів, рядка або кількох віршових рядків наприкінці строфи або групи строф; у пісні — приспів.

Рецензія (лат. *recensio* — розгляд, оцінювання) — жанр літературної критики, що містить оперативний відгук, оцінку художнього твору (групи творів), його попередній аналіз, інтерпретацію, спробу окреслити його художню вартість та місце в літературному процесі.

Рецепція (лат. *receptio* — прийняття) — 1) сприймання письменником літературного досвіду інших авторів, його осмислення і перенесення у власну творчість; 2) сприймання читачем (реципієнтом) художнього твору, читацька співтворчість; 3) наукове сприймання й осмислення художніх творів (рецептивна естетика).

Рима (грец. *rhythmos* — ритм) — співзвучність слів або закінчень віршових рядків.

Ритміка — 1) розділ віршування, що вивчає природу віршового ритму, принципи й методику його аналізу; 2) ритмічний лад окремого віршового твору.

Риторичні фігури (грец. *rhetor* — оратор, промовець і лат. *figura* — образ, вид) — стилістичні звороти, що надають художній мові експресії, емоційності, впливової сили (звертання, вигуки, запитання).

Рід літературний — художньо організована дійсність, яка виражає співвідношення між об'єктом (предметом зображення) та суб'єктом (автором, носієм зображення); основними є епос, лірика і драма.

Розвиток дії — частина сюжету, яка охоплює стосунки персонажів, їхні вчинки, зіткнення, симпатії й антипатії, події, перипетії від зав'язки до кульмінації.

Розв'язка — частина сюжету, яка зображує наслідки, до яких призвело розв'язання покладених в основу твору конфліктів.

Розмовна мова — усна мова, яка функціонує здебільшого в побуті і відображає особливості говірки певної місцевості.

Роман (франц. *roman* — оповідь романською мовою) — складний за побудовою і великий за обсягом епічний прозовий (віршовий) твір, у якому широко охоплені життєві події певної епохи та багатогранно змальовано персонажі, кількість яких часто значна.

Романс (франц. *romance*, від *roman* — романський) — сольна лірична пісня про кохання.

Романтизм (франц. *romantisme*) — тип художньої творчості, який оснований на суб'єктивно-індивідуальному началі, почуттєвому сприйманні світу і характеризується піднесеністю у відтворенні дійсності, тяжінням до винятковості та незвичайності зображуваних об'єктів, емоційною наснаженістю і сугестивністю образів, героїчним пафосом, експресивністю виявів різноманітних внутрішніх переживань.

Рубаї — чотиривірш філософського змісту, у якому римуються перший, другий і четвертий рядки, а третій — неримований.

Сатира (лат. *satira* — суміш, усяка всячина) — спосіб художнього зображення дійсності, оснований на викритті та осудливому висміюванні явищ, типів, характерів.

Сентименталізм (франц. *sentimentalisme* — почуттєвість, чутливість) — тип художньої творчості, який надає перевагу духовно-емоційному у житті і розрахований на співпереживання з боку читача.

Символ (грец. *symbolon* — знак, натяк) — умовне означення якогось явища або поняття іншим на основі подібності з метою стисло і яскраво розкрити образ.

Символізм (франц. *symbolisme*, від *symbole* — символ) — стильовий різновид, суть якого полягає в культивуванні в літературі символу як багатозначного, інакомовного, прихованого образу, що виражає ідеї, котрі перебувають поза межами чуттєвого сприймання.

Синекдоха (грец. *synekdoche* — співвіднесення) — різновид метонімії, суть якого полягає в кількісному зіставленні предметів

та явищ (вживання однини у значенні множини і навпаки — видового поняття замість родового тощо).

Синтаксичні (стилістичні) фігури (лат. *figura* — образ, вигляд) — незвичні синтаксичні звороти, що порушують мовні норми і вживаються для оздоблення мовлення.

Сонет (італ. *sonetto*, від лат. *sonus* — звук) — ліричний вірш, який складається з чотирнадцяти рядків п'ятистопного або шестистопного ямба: двох чотиривіршів з перехресним римуванням і двох тривіршів тернарного римування.

Стереотип — часто вживаний образ, використання якого призводить до вторинності, втрати свіжості й оригінальності твору.

Стиль (лат. *stilus*, від грец. *stilos* — паличка із загостреним кінцем для письма на воскових дощечках) — формотвірна образна система, принцип організації художнього світу, що має специфічну тропіку, риторичну та мову.

Стильовий різновид — художня манера, притаманна відносно невеликій групі літературних творів; образно-мовна система, організована за принципом, що передбачає домінування одного з прийомів художнього самовираження.

Стопа — ритмічна одиниця вірша, поєднання наголошеного та ненаголошеного складів.

Строфа (грец. *strophe* — поворот, зміна) — ритмічно, інтонаційно і синтаксично завершений віршовий твір або його частина з певною системою клаузул у рядках або римування.

Структуралізм (франц. *structuralisme*, від лат. *structura* — побудова, розміщення, порядок) — науковий метод, який розглядає літературу як систему знаків, з'ясовує питання про те, що робить мовну інформацію твором мистецтва, досліджує поетичні функції мови (тексту).

Сугестія (лат. *suggestio*, від *suggero* — навчаю, навіюю) — сила впливу художньої образності на уяву та почуття реципієнта, енергія художнього слова.

Сюжет (франц. *sujet*, від лат. *subjectum* — підкладене, предмет) — зображення подій у літературному творі в інтерпретації автора.

Сюрреалізм (франц. *surrealisme* — надреалізм) — стильовий різновид, який виник під впливом дадаїзму, філософії інтуїтивізму та фрейдизму і характеризується посиленою увагою до підсвідомого, що стає джерелом «автоматичного письма», а сама творчість мислиться як «сон наяву».

Талант — високорозвинена здібність людини до певного роду діяльності.

Танка — п'ятивіршова східна строфа, в якій усі вірші разом мають 31 склад.

Текст (лат. *textum* — тканина, зв'язок) — єдність мовних знаків, носіїв інформації, організованих за мовними нормами, якій властиві цілісність, завершеність, мілієвість смислу, відкритість для інтерпретації, єдність зображеного світу.

Текстологія — допоміжна галузь літературознавства, яка займається вивченням і тлумаченням текстів, з'ясуванням процесу

роботи автора над оригіналом, виявленню варіантів твору чи його елементів.

Телевірш — віршований твір, в кінцевих літерах рядків закодована назва твору або якесь слово.

Тема (грец. *thema* — те, що в основі) — коло життєвих явищ або якась сторона життя, обрана письменником для зображення з метою певних узагальнень, розкриття якихось закономірностей дійсності.

Теорія літератури — галузь літературознавства, завдання якої полягає в науковому осмисленні, узагальненні закономірностей та особливостей розвитку художньої творчості, розробленні й систематизації літературних понять.

Тип творчості — сукупність естетичних принципів сприйняття і відтворення вражень про дійсність за допомогою словесної творчості.

Травестія (італ. *travestire* — *перевдягати*) — один із видів комізму, жартівлива переробка серйозного твору.

Трагедія (грец. *tragōidia* — *цапина пісня*) — драматичний твір, в основу якого покладено дуже гострий конфлікт, який призводить до трагічної розв'язки — герой, вступаючи в боротьбу, гине фізично або духовно.

Традиції в літературі — колективний досвід, форма збереження, передавання та успадкування художньої інформації.

Троп (грец. *tropos* — *зворот*) — слово чи вислів, вжиті у переносному значенні, художній засіб.

Фабула (лат. *fabula* — *переказ, байка*) — ядро сюжету, виклад подій твору у причиново-наслідковій хронологічній послідовності.

Фейлетон (франц. *feuilleton*, від *feuille* — *аркуш*) — невеликий за обсягом художньо-публіцистичний твір актуальної тематики і сатиричного характеру.

Феноменологія (грец. *phainomenon* — *те, що з'являється*) — теорія у філософії і літературознавстві, яка трактує літературний твір як об'єкт, що усвідомлюється через акт читання («присвоєння» читачем тексту), внаслідок чого художнє сприймання твору постає як акт співтворчості.

Фігурний (лат. *figura* — *образ, вид*) **вірш** — твір, у якому поєднано властивості звукових та зорових мистецтв, виражені переважно у графічній формі (вірші у вигляді кола, хреста, ялини, геометричної фігури тощо).

Фоніка (грец. *phonikos* — *той, що звучить*) — звукова організація мови, яка охоплює милозвучність, звукові повтори, звуконаслідування.

Футуризм (лат. *futurum* — *майбутнє*) — стильовий різновид авангардизму, якому притаманні деестетизація та дегуманізація мистецтва, заперечення будь-якого культу чи авторитету в мистецтві, бунтівливості та скандальні витівки у літературі (епатаж), пошук нових форм художнього самовираження.

Хоку — традиційний жанр японської поезії, трирядкова неримована строфа, що має всього 17 складів (5, 7, 5).

Хорей (грец. *choreios*, від *choros* — хор) — у силабо-тонічному віршуванні двоскладова стопа з наголосом на першому складі (— ∪).

Хронотоп (грец. *chronos* — час і *topos* — місце) — взаємозв'язок часових і просторових характеристик у творі явищ, зображених у художньому.

Художній вимисел — одна з граней образного пізнання дійсності; навмисна, але цілеспрямована вигадка, яка сприяє глибшому проникненню письменника в суть зображуваних явищ і характерів.

Художній домисел — це здогад чи припущення, для якого немає достатніх підстав і яке не підтверджують конкретні факти.

Художній образ — форма мислення в мистецтві, художнє узагальнення, яке в конкретно-чуттєвій формі розкриває суть зображуваного.

Художня мова — різновид літературної мови, який охоплює все багатство мови з метою створення художніх образів.

Художня умовність — принцип образного змалювання дійсності, що свідомо порушує пряму відповідність життєвим реаліям.

Цезура (лат. *caesura*, від *caedo* — рубаяю) — ритмічно-інтонаційна пауза всередині віршового рядка.

Ямб (грец. *jambos* — напасник) — у силабо-тонічному віршуванні двоскладова стопа з наголосом на другому складі (∪ —).

Література

Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 1996. — 634 с.

Арістотель. Поетика / Арістотель ; пер. Борис Тен. — К. : Дніпро, 1967. — 84 с.

Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / Пітер Баррі ; пер. з англ. О. Погинайко. — К. : Смолоскип, 2008. — 360 с.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. — М. : Прогресс, 1989. — 615 с.

Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин. — М. : Искусство, 1986. — 445 с.

Безпечний І. Теорія літератури / Іван Безпечний. — К. : Просвіта, 2009. — 388 с.

Бердяев Н. Смысл творчества / Николай Бердяев. — Х., 2002. — 578 с.

Бернадська Н. І. Композиція літературного твору / Н. І. Бернадська. — К. : КДУ, 1992. — 184 с.

Біла А. Український літературний авангард: Пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. — К. : Смолоскип, 2006. — 464 с.

Бланшо М. Простір літератури / Моріс Бланшо ; пер. з франц. Л. Кононович. — Львів : Кальварія, 2007. — 272 с.

Боров Ю. Эстетика / Юрий Боров. — М. : Изд. полит. лит., 1988. — 496 с.

Буало Н. Мистецтво поетичне / Нікола Буало ; пер. М. Рильський. — К. : Мистецтво, 1967. — 130 с.

Будний В. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. — К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.

Веселовский А. Историческая поэтика / А. Веселовский. — М. : Наука, 1989. — 412 с.

Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — К. : Рад. письменник, 1989. — 354 с.

Вступ до літературознавства. Хрестоматія / упоряд. Н. Бернадська. — К. : Освіта, 1995. — 312 с.

Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — Ростов н/Д, 1998. — 480 с.

Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер. — К. : Юніверс, 2001. — 288 с.

Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. — К. : Либідь, 2001. — 488 с.

Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика : в 4-х т. / Георг-Вильгельм-Фридрих Гегель. — М. : Наука, 1968 — 1971.

Гейзінга Й. Homo Ludens / Йоган Гейзінга. — К. : Основи, 1994. — 250 с.

Гнатюк М. І. Іван Франко і проблеми теорії літератури / М. І. Гнатюк. — К. : ВЦ «Академія», 2011. — 240 с.

Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX ст.) / Роман Гром'як. — Т., 1999. — 224 с.

Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. — К. : Критика, 2005. — 263 с.

Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. — К. : ЛВУ, 1997. — 297 с.

Гуревич А. Категории средневековой культуры / Арон Яковлевич Гуревич. — М. : Искусство, 1984. — 350 с.

Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалецький. — К. : Мистецтво, 1973.

Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика / Володимир Домбровський. — Дрогобич : Відродження, 2008. — 488 с.

Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко. — Львів : Літопис, 2004. — 364 с.

Енциклопедія літературознавства : у 2-х т. / автор-уклад. Ю. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007.

Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Е. Вінквіта і В. Е. Тейлора ; переклад з англ. В. Шовкун. — К. : Основи, 2003. — 603 с.

Женнет Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры / Ж. Женнет. — М. : Олимп, 1998. — С. 128 — 214.

Жирмунский В. Теория стиха / Виктор Жирмунский. — Л. : Наука, 1975. — 378 с.

Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Ніла Зборовська. — К. : «Академвидав», 2006. — 504 с.

Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство / Ніла Зборовська. — К. : «Академвидав», 2003. — 392 с.

Зубрицька М. Homo Legens: Читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. — Львів : Літопис, 2004. — 351 с.

Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури / В. П. Іванишин. — К. : ВЦ «Академія», 2010. — 256 с.

Качуровський І. Метрика / Ігор Качуровський. — К. : Знання, 1994. — 118 с.

Качуровський І. Строфіка / Ігор Качуровський. — К. : Знання, 1994. — 124 с.

Качуровський І. Фоніка / Ігор Качуровський. — К. : Знання, 1994. — 128 с.

Квіт С. Основи герменевтики / Сергій Квіт. — К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2003. — 192 с.

Костенко А. З. Діалектика художнього образу / А. З. Костенко. — К. : Наук. думка, 1986. — 364 с.

Костенко Н. В. Українське віршування XX століття / Н. В. Костенко. — К. : Либідь, 1993. — 232 с.

Коцюбинська М. Література як мистецтво слова / М. Коцюбинська. — К. : Наук. думка, 1965. — 186 с.

Левчук Т. Естетика / Т. Левчук, В. Панченко, О. Оніщенко, Д. Кучерук; за ред. Л. Т. Левчук. — 2-ге вид. — К. : Вища шк., 2005. — 432 с.

Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — 636 с.

Лессінг Г. Лаокоон, або Про межі малярства і поезії / Г. Лессінг ; пер. Є. Попович. — К. : Мистецтво, 1968. — 290 с.

Література. Теорія. Методологія / упоряд. та наук. ред. Данути Улицької ; пер. з пол. Сергія Яковенка. — К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. — 543 с.

Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. і. Коваліва, В. І. Теремка. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 752 с.

Лосев А. Ф. История античной эстетики / Алексей Лосев. — М. : Наука, 1992. — 648 с.

Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / Алексей Лосев. — М. : Мысль, 1982. — 623 с.

Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Юрий Лотман. — Л. : Наука, 1972. — 268 с.

Макаров А. П'ять етюдів: Нариси з психології творчості / Анатолій Макаров. — К. : Рад. письменник, 1990. — 285 с.

Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII — першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні / Віталій Маслюк. — К. : Наук. думка, 1983. — 358 с.

Мелетинский Е. О литературных архетипах / Елиазар Мелетинский. — М. : Наука, 1994. — 234 с.

Мітосек З. Теорії літературних досліджень / З. Мітосек; пер. з пол. В. Гуменюк. — Сімф., 2003. — 407 с.

Моклиця М. Основи літературознавства / Марія Моклиця. — Т. : Підручники і посібники, 2002. — 192 с.

Наєнко М. К. Історія українського літературознавства і критики / М. К. Наєнко. — К. : ВЦ «Академія», 2010. — 520 с.

Наратологічний словник / уклад. О. Ткачук. — Т., 2005. — 184 с.

Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гассет. — К. : Основи, 1994. — 420 с.

Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. — К. : Основи, 1999. — 447 с.

Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко. — К. : Основи, 2002. — 426 с.

Парандовський Ян. Алхімія слова / Ян Парандовський. — К. : Дніпро, 1991. — 374 с.

Пахаренко В. Основи теорії літератури : навч.-метод. посіб. / Василь Пахаренко. — К. : Генеза, 2009. — 296 с.

Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / Девід Перкінс ; пер. з англ. А. Іщенко. — К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2005. — 152 с.

Поліщук Я. Література як геокультурний проект / Ярослав Поліщук. — К. : ВЦ «Академія», 2008. — 304 с.

Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія / Ярослав Поліщук. — 2-ге вид. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. — 392 с.

Потебня О. О. Естетика і поетика / Олександр Потебня. — К. : Наук. думка, 1991. — 316 с.

Пропп В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. — М. : Наука, 1969. — 386 с.

Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. — Л. : Изд. Лен. ун-та, 1986. — 365 с.

Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Поль Рикер. — М. : Олимп, 1995. — 362 с.

Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л. : Наука, 1974. — 456 с.

Роменець В. А. Психологія творчості / В. А. Роменець. — 2-ге вид. — К. : Либідь, 2000. — 288 с.

Семенюк Г. Ф. Версифікація: теорія і практика віршування / Г. Ф. Семенюк, А. Б. Гуляк, О. Є. Бондарева. — К. : ВГЦ «Київський університет», 2008. — 304 с.

Сидоренко Г. К. Від класичних нормативів до верлібру / Г. К. Сидоренко. — К. : Наук. думка, 1980. — 248 с.

Словник тропів і стилістичних фігур / автор-уклад. В. Святовець. — К. : ВЦ «Академія», 2011. — 176 с.

Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства / А. Ткаченко. — К. : Правда Ярославичів, 1998. — 448 с.

Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров ; пер. з франц. Є. Марічева. — К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. — 162 с.

Уэллек Р. Теория литературы / Рене Уэллек, Роберт Пенн Уоррен. — М. : Наука, 1978. — 364 с.

Ференц Н. С. Основы литературоведения / Н. С. Ференц. — К. : Знання, 2011. — 432 с.

Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакритичне дослідження / Іван Фізер. — К. : Обереги, 1996. — 192 с.

Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко. — К. : Рад. письменник, 1967. — 192 с.

Фролова К. П. Цікаве літературознавство / К. П. Фролова. — К. : Рад. письменник, 1991. — 192 с.

Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — 2-е изд. — М. : Высшая шк., 2000. — 398 с.

Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. — К. : ВЦ «Академія», 2006. — 480 с.

Шевчук В. Із вершин та низин / Валерій Шевчук. — К. : Дніпро, 1990. — 446 с.

Яус Г.-Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Ганс-Роберт Яус. — К. : Основи, 2011. — 624 с.

Білоус П. В.
Б61 Вступ до літературознавства : навч. посіб. / П. В. Білоус. — К. : ВЦ «Академія», 2011. — 336 с. — (Серія «Альма-матер»).

ISBN 978-966-580-310-2 (серія)

ISBN 978-966-580-367-6

Навчальний посібник містить системні знання про унікальну природу словесного мистецтва, його основні функції, поетику і риторику, роди і жанри, специфіку літературної творчості та історичний розвиток літературних форм і художньої свідомості. З-поміж інших навчальних видань про літературу і літературознавство він вирізняється поглядом на письменство як на самостійний і самодостатній вид мистецтва.

Адресований студентам-філологам.

УДК 82.0(075.8)
ББК 83я73

Навчальне видання

Серія «Альма-матер»
Заснована в 1999 році

БІЛОУС Петро Васильович

Вступ до літературознавства

Навчальний посібник

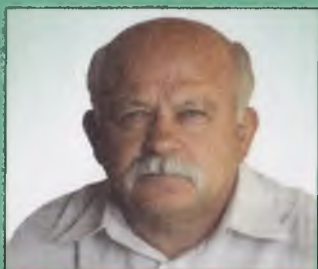
Спільний проект із видавництвом «Академвидав»

Редактор Н. А. Ганжа
Коректор В. П. Павліченко
Комп'ютерна верстка Є. М. Байдюка

Формат 84×108/32. Ум. друк. арк. 17,64. Зам. 11-253

Видавничий центр «Академія»,
м. Київ, вул. Дегтярівська, 38—44.
Тел./факс: (044) 483-19-24; 456-84-63.
E-mail: academia-pc@svitonline.com; academia.book@gmail.com
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 555 від 03.08.2001 р.

Видрукувано у ПрАТ «Поліграфкнига»
корпоративне підприємство ДАК «Укрвидавполіграфія»,
вул. Довженка, 3, м. Київ, 03680.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3089 від 23.01.2008 р.



Білоус Петро Васильович

Народився у 1953 р. на Житомирщині.
У 1975 р. закінчив філологічний
факультет Житомирського
педагогічного інституту
(тепер — університет), де відтоді
викладає українську літературу.

Доктор філологічних наук, професор.
Автор понад 250 наукових публікацій,
серед яких монографії «Творчість
В. Григоровича-Барського» (1985),
«Паломницький жанр в історії
української літератури» (1997),
«Українська паломницька проза» (1998),
«Зародження української
літератури» (2001), «Світло
зниклих світів (художність
літератури Київської Русі)» (2003),
«Давньоукраїнська література
і фольклор» (2006), «Актуальні
питання української літературної
медієвістики» (2009); навчальні
посібники «Історія української
літератури XI—XVIII ст.» (2009),
«Українська література XI—XVIII ст.»
(2010, у співавторстві); укладач
хрестоматії «Українська література
XI—XVIII ст.» (2011). Сфера
наукових інтересів —
давня українська література,
теорія літератури.

альма-матер



Видавничий центр «Академія»

Дізнайтеся про нас більше

Видавничий центр «Академія»
04119, Київ-119, а/с 37

Тел./факси:
редакція
483 1924
відділ збуту
456 8463

E-mail:
academia.book@gmail.com
academia-pc@svitonline.com

Web-сайт:
www.academia-pc.com.ua

ISBN 978-966-580-367-6



9 789665 803676 >