

Анна Біла
Богдана Бадрак

ОСНОВИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Донецьк 2010

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
ЧАСТИНА 1. СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ	4
1.1. Літературний твір як вид мистецтва	4
1.2. Принципи аналізу художнього твору	7
1.3. Літературний твір як структура.....	14
1.4. Концептуальний рівень художньої організації твору (тема, проблематика, ідейний світ)	17
1.5. Образний рівень художнього твору. Конфлікт.....	22
1.6. Композиція художнього твору	25
1.7. Суб'єктна організація. Просторово-часові параметри твору	29
1.8. Мова художнього твору	30
1.9. Теорія віршування	47
ЧАСТИНА 2. СИСТЕМА РОДІВ І ЖАНРІВ.....	58
2.1. Витоки епосу	60
2.2. Генеза драми.....	70
2.3. Специфіка лірики	80
2.4. Міжродові та суміжні утворення.....	84
ЧАСТИНА 3. ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС ТА ЙОГО СПЕЦИФІКА	91
ЧАСТИНА 4. ЗАКРИТІ ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ	108
РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА.....	134
ДОДАТКИ	139
ВІДПОВІДІ ДО ТЕСТІВ	153

ВСТУП

Літературознавство – це наука, що вивчає художню літературу як мистецтво слова, літературний твір як головну “одиницю” літератури, принципи та шляхи дослідження літературного процесу. Роль літературознавства у формуванні людської культури надзвичайно важлива. Ця наука дає розуміння, як ефективно володіти словом – цінним засобом пізнання та духовного самовираження.

Програма спецкурсу **“Основи літературознавства при підготовці до зовнішнього незалежного тестування”** передбачає систематизування знань студентів-філологів про художній твір як складний організм, демонструє напрямки комплексного дослідження концептуального рівня, суб’єктної організації, композиції, макрорівня художнього твору, – напрямки, які учитель-словесник застосовує при підготовці абітурієнтів до зовнішнього незалежного тестування з української літератури, а також слухачів курсу «Юний філолог» при вступі на філологічний факультет вищих навчальних закладів.

Запропонований посібник “Основи літературознавства”, що покликаний допомогти у реалізації цих завдань, стисло ознайомлює із розвитком літературознавчих шкіл і базових принципів аналізу художнього твору і пропонує компактний підхід до осмислення художнього тексту на всіх основних структурних рівнях, враховуючи складні, суперечливі аспекти аналізу.

Основні теоретичні положення літературознавства як дисципліни – структурні особливості художнього твору, система родів і жанрів, літературний процес та його специфіка – представлено у контексті розвитку світового історико-культурного процесу, водночас наукові категорії та положення про літературу, її функцій у суспільному житті як мистецтва слова, що впливає на формування духовно розвиненої особистості, відображають національні особливості. Теоретичний матеріал посібника допоможе осмислити найактуальніші проблеми сучасної літературної науки, розібратися в тонкощах художнього пізнання дійсності й розвитку національних літератур, зокрема української.

Контрольні запитання та завдання наприкінці кожного розділу, а також закриті тестові завдання і дидактичний матеріал у вигляді таблиць не тільки сприятимуть якнайкращому засвоєнню молоддю основ літературознавства, а й пробудять в неї серйозну зацікавленість літературною наукою, бажання долучитися до творчої розробки тих чи інших теоретичних проблем.

ЧАСТИНА 1

СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

1.1. Література як вид мистецтва

Поняття «література» було запроваджене в античній філології Цицероном, який так охарактеризував знання з граматики, за доби Ренесансу згадане поняття стало охоплювати найрізноманітніші писані тексти, часто призначені для задоволення «утилітарних потреб людини» (М.Грушевський). Водночас саме тоді література як «красне письменство» виокремилася із синкретичної творчості (фольклорного і релігійного обряду, в якому художнє слово відіграло принципову роль) і постала як явище самостійне, що має власні завдання, відносини із читачем. Процес цього виокремлення художньої літератури із нурту усної народної творчості, ритуалу був зумовлений ускладненням організації суспільства, поширенням книгодрукування і невідворотною комерціалізацією мистецького процесу. Усвідомлення літератури як мистецтва було угрунтоване у ХІХ столітті романтиками, які вважали поета наділеним божественною творчою силою і свободою волевияву.

Безперечно, однією з найвагоміших функцій художньої літератури є *гносеологічна* (пізнавальна), адже література допомагає освоїти такі сторони життя людини і суспільства, які не можна пізнати іншими шляхами. Наприклад, пізнати протиріччя людської природи, складність її стосунків із світом родини і суспільства можна через твори реалістичної школи (романи «Анна Кареніна» Л. Толстого, «Мадам Боварі» Г. Флобера, «Перехресні стежки» І. Франка). Читач відкриває у згаданих творах складні механізми людської психіки, поведінки через знайомство із захопливим сюжетом, персонажами, які й постають певними моделями (взірцями або антивзірцями) людського світу. Іншими словами, немає жодної потреби «практикувати» такі ситуаційні моделі у житті – література допомагає їх розпізнати, дає ключ прочитання життя, мислення людини, і в цьому сенсі її пізнавальна функція нерозривно пов'язана із *виховною, морально-етичною*, але вчить вона непомітно, впливаючи на найтонші фібри людської душі. Людинознавство – природна схильність літератури пізнавати, осмислювати і впливати на світ людини. Оскільки суспільство постійно змінюється і змінюються моделі людської поведінки, згадана гносеологічна функція завжди притягуватиме увагу читача.

Література є засобом самопізнання людини, суспільства і водночас способом його самовираження. Пізнання не можливе без оцінки, внесення ціннісного авторського і читацького компонента, що й свідчить про *оцінну* (аксіологічну) функцію літератури, а оскільки оцінка є результатом співтворчості автор – твір – читач, можна визначати також принципову *комунікативну* функцію художньої літератури. Дуже часто література постає «шостим чуттям», органом художньо-інтуїтивного прозріння, суспільним

нервом, який відкриває механізми поневолення, узалежнення людини від влади, руйнування гуманістичного начала в суспільстві. Будучи тісно пов'язаною із життям етносу і нації, література виражає також національну своєрідність народу, специфіку його менталітету, а відтак – і сама впливає на формування національної самосвідомості. Пізнання й оцінка суспільного, національного життя є першою сходинкою до розуміння загальносвітової цінності кожної нації і кожної людини, є передумовою справжнього (не радянського) інтернаціоналізму літератури. Національна особливість літератури набуває загальнолюдського значення.

Водночас не варто забувати, що принциповою функцією художньої літератури є *артистична* (або естетична), яку доречно висловити словами І.Канта як «незацікавлений інтерес», без власне творчого пошуку, внутрішніх завдань, саморозвитку література може перетворитися на імітацію мистецьких форм, а письменство – на слугу владних систем (що можна було спостерегти за доби сталінізму, коли осьовий «стиль епохи», соцреалізм, знищив потребу митця до артистичного саморозвитку, перетворивши його на «рупор партії»). Естетична функція літератури тісно пов'язана з ігровим елементом, прагненням людини удавати, «мінати ролі», створювати вигаданий світ. Спілкування читача з художньою літературою може розглядатися, відтак, в тому числі і як розвага, і як засіб виховання його художньо творчих здібностей. Ще за доби античності був відомий принцип «розважаючи, повчай», і в жодному разі ми не можемо нехтувати цією ігровою іпостасю літератури, адже людина є «*homo ludens*», людина граюча – як слушно охарактеризував її Й. Гейзінга, визначивши творчість, гру одним з найвагоміших аспектів існування.

У художній літературі бачимо нерозривну єдність пізнавального, розважального і виховного. Геніальні митці спроможні бачити саму суть змінних явищ життя, а їхні твори спрямовані на досягнення проблем добра і зла, одвічні моральні цінності, їхній захист й утвердження, що і постає виявом гуманізму в літературі. В основі естетичного (прекрасного) лежить авторське уявлення про ідеал, яке, залежно від епохи, може мати різний характер. Так, перевага категорії прекрасного показова передусім для античного письменства, піднесено-божественного – для середньовічного, у Ренесансі прекрасне розглядається як гармонійне та універсальне в системі цінностей і моделі світу людини, у класицизмі – вже у системі суспільства. Бароко, романтизм, модернізм і авангард також мають своє розуміння прекрасного (а рівним чином, і потворного). До естетичних категорій, якими оперує художня література, також належать категорії високого і низького, трагічного і комічного, що, як і «прекрасне», має конкретно-історичне вираження, залежить від епохи і стильового напрямку.

Художня література реалізується у слові, поширюється у писемному вигляді, проте вона не віддільна від усної народної творчості, живиться її енергією, вбираючи в себе поезику фольклору і, у свою чергу, також впливаючи на фольклор. З-поміж інших видів мистецтва художня література

має свою специфіку – вона послуговується словом як базовим матеріалом. На думку О. Потебні, слово є згорнутим художнім образом, який здатний цілісно охоплювати явища дійсності, матеріалізувати думку та емоцію, карбуючи їх відбиток у свідомості митця та реципієнта. Художнє слово є багатограним і спроможне передавати найтонші відтінки відчуттів, емоцій, думок, залучаючи при цьому всі п'ять чуттів, відтак, література є одним із *синтетичних видів мистецтва*, вона апелює до читацької уяви і спонукає до співтворчості, збудженої мистецькими властивостями слова.

Література може бути порівняна із живописом за принципом зображення, змалювання світу. Принцип наслідування, імітації життя, справді, властивий обома видам мистецтва, і часто в літературі можемо зустріти картинність окремих літературних образів, які засвідчують вплив живопису на художньо-літературну образну уяву (наприклад, пейзажні описи у прозі І. Нечуя-Левицького, М. Коцюбинського). Утім, час і простір у літературі та живописі цілком відмінні: будучи мистецтвом словесним, література включена в активний час сприйняття, потребує розгортання себе у часовому вимірі – задля повного розкриття своїх внутрішніх ознак; вона є процесуальним видом мистецтва. Живопис натопість належить до просторових мистецтв. Обидва при цьому послуговуються функцією умовності з метою повноцінного естетичного впливу на сприймаючого: незважаючи на те, що картинність художнього образу в літературі є результатом «розгортання слова у часі», читач сприймає події у романі «неначе у житті», не може відірватися від читання захоплюючої книги і неначе сам перебуває у створеній автором реальності.

Література і музика також тісно взаємозв'язані. І. Франко у відомому трактаті «Із секретів поетичної творчості» підкреслює нерозривний зв'язок літератури («поезії») і музики на початку їх становлення як мистецтв, адже обидві були включені в ритуал, взаємозв'язані в одному дійстві. Поступово відбулось розрізнення цих видів мистецтва. Музиці властива надзвичайна здатність передавати найтонші почуттєві нюанси. Втім, художня література, оперуючи словом, яке також має звукові вібрації, спроможна «настроювати» читача, будуючи складний звуковий образ. Музичні елементи присутні у засобах художньої літератури: це ритмомелодійність, різноманітні звукові виражальні прийоми (алітерації), музичні епітети, метафори тощо. Особливо тісним є зв'язок між музикою і поезією як видом літературно-словесної творчості.

Взаємозв'язок між літературою і театром також сягає глибин віків, перших народних драм, містерій, церковних літургій. П'єса є основою спектаклю, який є складним синтетичним явищем і поєднує слово, акторське мистецтво, сценографію, музику. Драматургічні засоби мають свою специфіку (особлива функція конфлікту, інтенсивна вражальність діалогів та полілогів тощо), адже для п'єси принципову роль відіграє живий контакт із читачем – безпосереднім інтерпретатором драматургічного тексту. Не менш вагомими є зв'язки між літературою і кіномистецтвом, оскільки в основі кінопроекту лежить кіносценарій – специфічний літературний жанр. Також кіномистецтво

послугується суто літературними виражальними засобами і, в свою чергу, збагачує арсенал засобів літератури специфічно кіномистецькими прийомами (принцип монтажу, фрагментарність композиції тощо).

1.2. Принципи аналізу художнього твору

Художня література – надзвичайно складний об'єкт вивчення і потребує різнобічних читацьких (у тому числі – наукових) підходів. Тонке розуміння літератури, вміння з різних сторін підійти до осмислення художнього образу, помітити авторське нюансування ситуації, усвідомити вишуканість і артистизм всієї художньої побудови – ознаки справжнього, зацікавленого і підготовленого читача.

Літературознавство як дисципліна, що досліджує художню літературу, має у своїй історії практики тенденційного прочитання творів, коли художній образ деформувався під впливом тих чи інших партійних, ідеологічних настанов. Марксистсько-ленінське літературознавство, запроваджуючи свою систему оцінювання наприкінці 1920-х років, оголошувало ту чи іншу літературознавчу школу реакційною, шкідливою, ненауковою тощо. Сьогодення дозволяє об'єктивно ставитися до різних наукових напрямів, беручи до уваги, що в кожному з них є позитивний здобуток, кожен з них може стати тим вагомим ключем, який “відімкне” перед нами художній твір.

Аналіз літературного твору (грецьк. analysis – розклад, розчленування) – логічна процедура, суть якої полягає у розчленуванні цілісного літературного твору на компоненти, елементи, в розгляді кожного з них зокрема та у взаємозв'язках з метою осягнення, характеристики своєрідності цього твору. Мета, предметна спрямованість свідомості дослідника, застосовані при цьому методи визначають види аналізу (естетичний, психологічний, соціологічний тощо), які можуть здійснюватися різними шляхами (проблемно-тематичний, пообразний, цілісний тощо). Аналіз художнього твору традиційно здійснюється прихильниками описової поетики, яка бере свій початок з «Поетики» Аристотеля. Літературознавчі школи, які продовжують традиції, започатковані Платоном, розробляють засади і методіку рецептивної поетики, натомість здійснюють його інтерпретацію. Аналіз та інтерпретація дуже близькі, тому прихильники прагматичної поетики тепер вживають також термін «аналіз-інтерпретація», який передає поняття про сукупність аналітико-синтезованих процедур, методів, прийомів, що використовуються в складному процесі осягнення своєрідності завершеного літературного твору, зафіксованого в тексті. Аналіз твору, його інтерпретація є складовими частинами методології літературознавства, вивчення художньої літератури, дослідження її історії. У «новій критиці» США й Англії аналіз літературного твору означає вирізнення елементів структури твору, пояснення їх значень у синтезованих символах, метафорах, синтаксичних структурах. Деякі митці і теоретики відкидають потребу художнього аналізу, визнаючи необхідність його для осягнення і розуміння тільки естетичного сприйняття твору.

Знайомлячись із різними методами аналізу літературного твору (а вони найчастіше сформувалися в різній історичний час, на ґрунті різних

філософських і літературознавчих шкіл), варто також пам'ятати, що у кожному творі від початку закладені механізми його прочитання, і слід бути максимально уважним і обережним читачем, щоби не зруйнувати специфічну ауру, «живе дихання» художнього твору.

Розглянемо основні літературознавчі школи та методи аналізу літературного твору.

Міфологічна школа. Фундаторами її були німецькі фольклористи Якоб Грімм і Вільгельм Грімм. Найповніше вчення німецьких філологів відображено в книзі Я. Грімма «Німецька міфологія» (1835 р.). Виходячи з філософських поглядів Шеллінга, брати Грімм вважали, що в основі літературних творів лежать міфи, які є узагальненням уявлень людей про навколишній світ. Поряд з людьми існує ще чимало інших істот — відьом, русалок, домовиків, фавнів тощо. Твори давньої літератури й усна народна творчість стають провідним об'єктом наукових зацікавлень учених, які поділяли ідеї братів Грімм. Їхніми послідовниками були А. Кун, В. Шварц (Німеччина), М. Мюллер (Англія), М.Бреаль (Франція), О. Афанасьєв і Ф. Буслаєв (Росія). В Україні впливу міфологічної школи зазнала творчість членів гуртку харківських романтиків. Це виявилось, зокрема, у працях М. Костомарова «Об историческом значении русской народной поэзии» (1843 р.), «Слов'янська міфологія» (1847 р.). Окремі ідеї міфологічної школи успішно застосовував відомий український учений О.Потебня («Про міфологічне значення деяких звичаїв та повір'їв», 1865 р.). Пізніше вийшла праця М. Сумцова «Хліб у звичаях та піснях» (1885 р.).

У ХХ столітті міфологічна теорія знаходить свій подальший розвиток у працях швейцарського вченого Карла Густава Юнга, який вважав, що в людській психіці апріорі без участі зовнішнього середовища виникають першообрази, або архетипи, які впливають на формування естетичних поглядів людини. Художній процес — це матеріалізація архетипів, наповнення їх конкретним змістом.

Біографічний метод. Зародження цього методу пов'язане з діяльністю французького літературознавця Шарля-Огюстена Сент-Бева, який твердив, що в кожному літературному творі обов'язково має віддзеркалюватися авторська особистість. Ця особистість є своєрідним епіцентром, крізь який переломлюються основні проблеми доби. Найвідомішою працею Сент-Бева є «Літературно-критичні портрети», що репрезентують постаті майже всіх відомих французьких письменників за кілька століть. Літературознавець у цій праці надавав великого значення як постаті реальної історичної особи, так і фактам її інтимного життя, фізіологічній схильності характеру, вихованню, колу читацьких інтересів. Послідовниками Сент-Бева були Г. Брандес (Данія), Р. де Гурмон (Франція), Ю.Айхенвальд (Росія). У вітчизняному літературознавстві біографічний метод використовували М.Чалий, О.Огоновський, М. Петров, І. Франко, С. Балея, І. Дорошенко, В. Смілянська. Значні заслуги в розробці біографічного методу належать А. Моруа, чия теоретична праця «Аспекти біографії» є однією з найвагоміших у ХХ столітті.

Іноді в сучасному літературознавстві біографічний метод ототожнюють з підходом до написання автобіографічних і біографічних творів, де життєвий і творчий шлях письменника є предметом автономного художнього дослідження («Зачарована Десна» О.Довженка, «Син волі» В.Шевчука, «Марія» О.Іваненко). Таке розуміння є неправомірним, оскільки в останньому випадку йдеться про цілком самостійний напрям художньої літератури.

Культурно-історична школа. Родоначальником цього напрямку був Іпполіт Тен – французький мистецтвознавець та історик. Головні його праці «Історія англійської літератури» та «Філософія мистецтва» написані всередині ХІХ ст. Свою діяльність І. Тен спрямував на пошуки спільного знаменника для пояснення явищ літератури, які досі здавалися залежними від випадковостей і суб'єктивних поглядів письменників. Цей спільний знаменник французький учений прагнув знайти в інших галузях науки. Так, скориставшись працею Ч.Дарвіна «Про походження видів», І. Тен вніс до літературознавства метод аналогій, закон причинності та ідею закономірного розвитку певних явищ. Він вимагав від літературознавців об'єктивності й точності висновків: треба зрозуміти природу творчості, а не влаштовувати суд над письменником. Функція дослідника буде вичерпаною тільки тоді, коли він визначить причини, що викликали певні факти, віддзеркалені в художньому творі. Літературознавець має уникати як позитивної, так і негативної оцінки викладеного матеріалу. Позитивним моментом культурно-історичної школи І.Тена є розгляд мистецтва у прямій залежності від суспільства. Зміна суспільних відносин спричинює певні зміни в художній творчості. Однак є сталі риси, які змінюються досить повільно. І. Тен називає їх расовими. Це зокрема національні особливості, ментальність нації.

Послідовниками І. Тена були Ф. Брюнетьер, Г. Лансон (Франція), В.Шерер, Г. Гетнер (Німеччина), Ф. де Санктіс (Італія), О. Пипін, М.Тихонравов (Росія). Одним із перших головні засади культурно-історичної школи на українському ґрунті застосував М. Костомаров («Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке», 1843 р.).

Компаративістика - порівняльний, або порівняльно-історичний, метод вивчення літературного процесу. Основоположником його був німецький орієнталіст Теодор Бенфей. Аналізуючи давньоіндійську літературу, він помітив, що мотиви багатьох байок, казок, притч, зібраних у «Панчатантрі», у дещо зміненому вигляді можна зустріти в літературі народів Європи. Міграція сюжетів від одного народу до іншого компаративістами стала розглядатися як фактор прогресу в літературі. При цьому ігнорувалася роль життя як вирішального аспекта процесу художньої творчості. Літературознавець у всьому шукав запозичень. Так форма почала домінувати над змістом.

Значні досягнення компаративістики пов'язані з іменем російського фольклориста, етнографа та літературознавця О.Веселовського, який підкреслював, що в історії немає ізольованих племен і народів. На відміну від В.Міллера, котрий вбачав у давньоруських пам'ятках зображення лише старовини доби Київської Русі, О. Веселовський розглядав художні твори не

лише з позиції їхнього відношення до дійсності, а й стосовно інших фольклорних і літературних джерел, які могли бути відомі їхнім творцям. Витоки сказань про Соломона та Кітовраса О. Веселовський спостерігав у давньоіндійських легендах про Вікрамадітьє, більш пізніх оповіданнях Талмуда про Соломона, які згодом були занесені до Європи мусульманами. До слов'ян цей апокриф потрапив через Візантію, давши книжну повість, російську билину, сербську казку. В Європі на його основі з'явилися анекдоти, цикл романів про рицарів «Круглого столу» тощо. Якщо Т. Бенфей виходив з того, що географічна близькість народів є достатньою підставою, аби твердити про їхні взаємовпливи, то О. Веселовський шукав причини спорідненості поезії різних народів у духовно-культурній близькості.

Значні досягнення в розвитку української компаративістики минулого пов'язані з працями Михайла Драгоманова. У зарубіжному літературознавстві сильні позиції посідає французька школа компаративістів (Галяр, Вантігем). У сучасній вітчизняній науці про літературу чималий внесок у порівняльне літературознавство зробив Д. Наливайко.

Історико-порівняльний метод ґрунтується на порівнянні віддалених культурних явищ з урахуванням їх контексту, пошуку літературного першопоштовху, пратексту, який вплинув на написання розглядуваного (*контактно-генетичний* підхід у компаративістиці) або типологічної подібності, тобто подібностей між текстами різних часових і просторових координат, які не мали контактного зв'язку (*типологічний* підхід). Обидва підходи можуть ускладнюватися засадами *інтертекстуального аналізу* (який запозичив термінологічний апарат у компаративістики) або рецептивного аналізу (перенесення акцентів на відношення між текстом і читачем). Компаративістика вивчає також фольклорно-літературні взаємини, взаємозв'язки між літературним твором і творами інших видів мистецтва, визначає місце української літератури в європейському і всесвітньому письменстві.

Інтуїтивізм та психологізм. Це помітні напрями у сучасній європейській науці про літературу, витоки якого сягають ідей харківського вченого О. Потебні. Родоначальником згаданого методу є Анрі Бергсон, який у дослідженнях «Пам'ять і матерія», «Творча еволюція», «Сміх» виклав свої погляди на творчий процес. Розум, на його думку, може служити людині лише в практичній діяльності, оскільки він здатний ідентифікувати окремі предмети з метою виявлення користі від їх подальшого використання. Естетичну ж функцію світу можна пізнати лише за допомогою інтуїції. Творча робота під силу тільки людині, яка не має жодного утилітарного інтересу. Саме такій особистості відкривається краса життя, яка є неповторною.

Думки А. Бергсона розвинув італійський учений Бенедетто Кроче, головна праця якого «Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика» свідчить, що дослідник вважав інтуїцію тією рушійною силою, що може, пізнавши конкретні, індивідуально неповторні ознаки зображуваних явищ дійсності, перетворити їх на художні образи.

Фройдизм. Фундатором напряду є австрійський психіатр Зігмунд Фройд, який у працях «Вступ до психоаналізу», «Тлумачення снів», «Я і Воно», «Тотем і табу» висунув ідею, сутність якої полягає в тому, що людина постійно перебуває під владою інстинктів, які впливають на все, в тому числі й на її творчу діяльність. Провідним стимулом людської діяльності є не раціональне начало, а сфера підсвідомих потягів, часом алогічних і аморальних, які З.Фройд позначає німецьким займенником Es – Воно. Увагу лікаря привертала факти психічної патології, досліджуючи які, він дійшов висновку, що раціональне, тобто свідоме («Я»), є зовнішнім, другорядним у людських бажаннях і потягах, провідна ж роль належить підсвідомому. Особливого значення Фройд надавав сексуальним потягам. Ключовим поняттям його теорії є лібідо, яке у вузькому значенні він розумів як статевий потяг, а в ширшому – сукупність життєстверджуючих інстинктів, щось на зразок Ероса у Платона чи життєвого поривання у Бергсона. На думку Фройда, надлишки сексуальної енергії породжують мистецтво, яке виростає на суто біологічному ґрунті. При аналізі будь-якого художнього твору передусім слід відшукати сексуальне джерело. Зокрема, твори Шекспіра, Гете, Гофмана та Достоевського є продуктами переробки емоційних конфліктів, породжених дитячими сексуальними переживаннями. Давньогрецька міфологія трактується З.Фройдом як реальність, яку в індивідуальному розвитку символічно відтворює кожна людина і яка знаходить своє віддзеркалення в художній творчості, оскільки в ній завжди проглядає так званий Едіпів комплекс. Ідеї австрійського вченого знайшли подальший розвиток у працях «Поезія і невроз» В. Штекеля, «Мотив кровозмішування в поезії та сазі» О. Ранка.

В українське літературознавство фройдизм проникає на початку ХХ століття. 1916 року виходить книга Степана Балея «З психології творчости Шевченка». В перші радянські роки низка праць з психоаналізу друкувалася в періодиці (видання «Червоний шлях», «Життя і революція»). Найбільш помітними були статті Миколи Перліна «Фрейдизм і марксизм», Степана Гаєвського «Фрейдизм у літературознавстві», Валер'яна Підмогильного «Іван Левицький (Спроба психоаналізу творчости)». Потім настала тривала перерва, і праці, що популяризували або розробляли окремі проблеми фройдизму, з'явилися тільки в 90-ті роки ХХ століття. На увагу заслуговують розвідки С.Павличко, Н. Збровської, харківських науковців «История психоанализа в Украине» (Харків, 1996).

Структуралізм. Напряма літературознавчих досліджень, що виник у середині ХХ століття, засновником кого вважають французького етнологу Клода Леві-Строса. Однак передумови виникнення структуралізму збули акладені у двадцяті роки у працях ОПОЯЗу (рос. Общество изучения поэтического языка), Московського лінгвістичного гуртка. Структуральний метод вивчає текст як замкнену структуру, досліджує типології структур; у межах цього методу розрізняють засади *наратології*, *теорію діалогізму*, *структурно-семіотичний підхід* (аналіз тексту у ширшому контексті антропології, семіології та суспільних наук); структуральний метод може

доповнюватися принципами феміністичного аналізу, постколоніальними практиками. Основний пафос структуралізму – боротьба за точні методи вивчення літератури, прагнення ізольованого аналізу від так званих позатекстових факторів (історичні обставини, у яких створений твір, літературний контекст, біографія письменника). *Системний підхід*, як один з векторів структурного, є достатньо новим методологічним напрямом у літературознавстві, що перебуває у стадії формування. Найзагальніші аспекти системного аналізу: визначення компонентів, з яких складається художній текст, з наступним виявленням функціонуючих зв'язків між ними, зв'язків, що породжують сутність якості цього художнього об'єкта; визначення групи системотвірних факторів (детермінант) і вивчення їх організуючих функцій.

Структуралісти пропонують при аналізі художніх творів використовувати методологію семіотики – філософської науки, яка вивчає знаки та знакові системи. Вони розглядають літературні твори як іманентні, взяті поза життям структури. «Структурний аналіз виходить з того, – писав Ю.Лотман, – що художній прийом – не матеріальний елемент тексту, а відношення». Найбільшу увагу структуралісти приділяють аналізу поетики, але підходять до неї формально, без прямого зв'язку зі змістом. Чимало місця в структуралістичних розвідках віддано статистичним підрахункам. У такий спосіб плідні результати були одержані у теорії віршування. Залучаючи математику, кібернетику, семіотику, академік Колмогоров (Росія) розробив концепцію віршованої мови. Однак праці структуралістів свідчать про те, що активне залучення семіотики до літературознавчих досліджень саме по собі ще не забезпечує глибини проникнення в естетичну тканину твору. Провідним центром сучасної структуралістики є Тартуський університет (Естонія). Структуралістському та іншим точним методам аналізу художнього твору (названим «літературознавчою граматику») протистоїть онтологічна школа літературознавства (М. Бахтін), ідеї якої творчо розроблялися В.Федоровим і М.Гіршманом (Донецька філологічна школа).

Екзистенціалізм – поширена протягом останніх п'яти десятиліть течія у філософії та літературознавстві, яку називають головною формою сучасного філософського гуманізму. Данський філософ Серен К'єркегор, полемізуючи з представниками раціоналістичного тлумачення істини, наприкінці ХІХ ст. висунув концепцію особистісної (екзистенціальної) істини. Згодом його ідеї були розвинуті М. Бердяєвим і Л. Шестовим.

Фундаторами екзистенціалізму як напряму вважають М. Гайдеггера і К.Ясперса. Книга Гайдеггера «Буття і час» (1927 р.) являє собою розробку головного поняття цієї філософії, вчення про екзистенцію – людське існування (лат. *existentia* – існування). Ґрунтовну розробку екзистенціалізму пов'язують також з іменами французьких мислителів Жана-Поля Сартра, Альберта Камю, Габрієля Марселя, Моріса Мерло Понті, Сімони де Бовуар, Хосе Ортеги-і-Гасета. Вчення екзистенціалізму швидко поширилося у світі. Його послідовників знаходимо в США (У. Баррет), Японії (Нісіда, Васудзі), Ізраїлі (М. Бубер).

Філософія екзистенціалізму в інтерпретації Ж.-П. Сартра зводиться до того, що сутністю людського буття є свобода. Навколишній матеріальний світ становить постійну загрозу людству. В хаосі навколишньої дійсності нікого не цікавить існування окремого індивіда. Через це люди прагнуть подолати ворожість матеріальної дійсності, злитися зі світом у нерозривну гармонійну цілісність. Проте такі спроби призводять до трагедії, оскільки люди втрачають свою родову відмінність, перетворюючись на звичайну річ серед багатьох інших речей. Вихід з подібної ситуації в праці «Екзистенціалізм – це гуманізм» (1946 р.) Сартр вбачає в гуманізації людської ситуації у світі. Людська особистість, на думку французького вченого, може розкрити свою неповторність у меті, задумах, проектах, спрямованих у майбутнє. Це майбутнє завжди постає багатозначним, що змушує людину робити вибір. Навіть коли людина відмовляється від свого вибору, вона й тоді вибирає. Така логіка нашою Сартра на думку про свободу як універсальну характеристику буття особистості у світі. Екзистенціалізм проявив себе як філософська і широка культурна течія, що заторкнула поле проблематики літературознавства і зосередила увагу на ціннісних площинах художнього твору.

Надзвичайної популярності у світі набула *рецептивна естетика*. У 1960-х роках теоретики Констанцької школи (В. Ізер, П. Шонді, Г. Яусс) створили новий напрям в естетиці, який охоплював процес сприйняття мистецтва та особливості його соціального функціонування. Твір, на їхню думку, не дорівнює собі, його смисл є змінним, постає результатом діалогу читача та автора. Автор закарбовує у творі свій життєвий досвід і кидає його назустріч досвіду реципієнта. Смисл постає в акті сприйняття і тому історично змінюється, залежить від епохи, приналежності читача до певної рецептивної групи.

Об'єкт досліджень школи – історія літератури як процес, у якому завжди задіяні три чинники: автор, твір і читач. Тобто це діалектичний процес, у якому взаємодія між твором і реципієнтом відбувається за посередництва літературної комунікації. Отже, тут поняття «рецепція» розтлумачується в подвійному сенсі – як прийняття (або присвоєння) і водночас як обмін. Крім того, поняття «естетика» відсилає не до науки про прекрасне, не до давнього питання про суть мистецтва, а до питання, що ним тривалий час нехтували: як вивчати мистецтво через його власний досвід, через історію естетичної практики, котра – як продукування, рецепція й комунікація – лежить в основі будь-яких мистецьких маніфестів.

Згідно з рецептивною естетикою, інтерпретація радше вимагає, щоб інтерпретатор прагнув контролювати свій суб'єктивний підхід, визнаючи горизонт, обмежений його історичною позицією. На цій думці ґрунтується *герменевтика*, яка відкриває діалог між теперішнім і минулим та вводить нову інтерпретацію в історичну серію конкретизацій змісту. Герменевтика (з дав.-грец. – мистецтво тлумачення) – напрям у філософії ХХ ст., що постав на основі теорії інтерпретації літературних текстів. З точки зору герменевтики, завдання тлумачення полягає у розгляді межових значень культури, оскільки

реальність ми бачимо через призму культури, сукупність основних текстів. Принцип герменевтики, який вимагає визнавати зацікавленість, притаманну будь-якій інтерпретації, не єдиний спадок, що дістався літературній герменевтиці від її сестри – герменевтики філософської. Герменевтика Г.Гадамера спонукала її, крім усього, досліджувати акт розуміння через три моменти – розуміння, тлумачення та застосування.

Основи герменевтики як загальної інтерпретації були закладені протестантським теологом, філософом і філологом Ф.Шлейєрмахером. В.Дільтей розвивав герменевтику як методологічну основу гуманітарного знання, акцентуючи увагу на психологічному аспекті розуміння. Основою герменевтики, за В. Дільтеєм, є «психологія, що розуміє», – безпосереднє осягнення цілісності душевно-духовного життя. М.Гайдеггер натомість онтологізував герменевтику: з мистецтва тлумачення, з методу інтерпретації історичних текстів, яким вона була в його попередників, герменевтика стає «здійсненням буття». Підтримує цю тенденцію учень М.Гайдеггера – Гадамер. Саме він став основоположником філософської герменевтики, вихідним пунктом якої є онтологічний характер герменевтичного кола.

Основні тези Гадамера можна передати наступним чином:

– інтерпретація є принципово відкритою й ніколи не може бути завершеною;

– розуміння тексту є невіддільним від саморозуміння інтерпретатора.

Ці та інші положення філософської герменевтики (які у 1970-1980-х рр. сформулювали П. Рікер, Е. Корет та ін.) справили великий вплив на представників літературної герменевтики (Г.-Р. Яусс, В. Ізер та ін.), яка застосувала філософію інтерпретації до тлумачення художніх текстів.

1.3. Літературний твір як структура

Структура художнього твору – це загальна смислова побудова, яку можемо уявити, умовно розчленувавши його образно-цілісну організацію на окремі елементи і побачивши взаємозв'язок між ними. Вищезгадані елементи, на які розпадається твір, при найбільш загальному поділі співвідносять із категоріями змісту та форми.

Зміст є внутрішньою суттю явища, в той час як *форма* – спосіб її існування та зовнішнього вираження. Відповідно, аналіз тексту має враховувати його внутрішньо зумовлену органічну цілісність (М. Гіршман). Категорії змісту й форми здавна були значущими у філософії. Зокрема Г.Гегель зазначав, що «змістом мистецтва є ідеал, а його формою – чуттєве образне втілення». У спрощеному вигляді протиставленість змісту і форми літературно-художнього твору уявляють через віднесення до змісту твору того, про *що* в ньому говориться, а до форми – того, *як* говориться. При цьому слід мати на увазі, що саме протиставлення різних елементів художнього твору за ознакою їхньої змістової чи формальної належності умовне.

Як слушно зауважує О.Бушмін, зміст та форма не існують відокремлено. Вони завжди разом, у нероздільній єдності, як дві взаємопроникнуті сторони єдності, два аспекти єдиного цілого. Межа поміж ними – поняття не просторове, а логічне. Відношення змісту та форми – це не відношення цілого і частин, зовнішнього і внутрішнього, кількості та якості; це відношення протилежностей, які переходять одна в іншу. Єдність форми та змісту можна проілюструвати образною аналогією єдності душі й тіла, так що знищити форму означає знищити й ідею, і навпаки. Як підкреслює В. Кожин, говорячи про форму та зміст літературного твору, необхідно завжди враховувати, що ці сторони можна виділити лише при абстрактному міркуванні, що має на меті науковий аналіз структури твору. Поділяючи твір на зміст і форму, ми тим самим руйнуємо його живу цілісність. І кінцевою метою нашого дослідження повинна стати синтетична характеристика твору як органічної єдності змісту та форми. Форма не є якоюсь оболонкою, одягом, зовнішнім покровом, які можна зняти. Форма – це обличчя, тіло, жива плоть змісту. Звертаючись до твору, ми безпосередньо сприймаємо не що інше, як його форму. Ця форма і несе у собі весь зміст, виступає як його об'єктивне буття. Таким чином, форма – це, по суті, зміст у його зовнішньому вияві, так, як він постає об'єктивно, для нашого сприйняття.

Поділ елементів твору на змістові та формальні є також умовним тому, що згадані поняття мають властивість переходити одне в інше і, отже, їх протиставленість не є сталою величиною. Це положення філософськи обґрунтував Г. Гегель, який писав, що «зміст є не що інше, як перехід форми у зміст, і форма є не що інше, як перехід змісту у форму». О. Потебня пояснював це положення такою схемою: «Форма і зміст – поняття відносні. *В*, яке було змістом щодо своєї форми *А*, може бути формою щодо нового змісту, яке ми назвемо *С*». Дослідник намагався підкресити, що твір набуває цілком нових ознак, вступаючи у діалог із читачем, і співвідношення формально-змістових елементів у ньому залежить також від ерудованості, чутливості, активності читача.

Таким чином, виділення форми зі змісту або змісту з форми – умовна логічна операція, до якої ми вдаємося, аналізуючи твір. Протиставлення їх за принципом «що сказано» (зміст) і «як сказано» (форма) також є припущенням, яке дозволяє наочно уявити *структуру літературного твору*. Найбільш поширеним у літературознавчій практиці баченням зв'язку форми та змісту є розуміння змісту твору як ідейно-узагальненої духовної суті, а форми – як системи засобів її художнього вираження. Під формою літературно-художнього твору здавна розуміли його мовленнєвий склад, тобто ритміко-звукову, словесну та синтаксичну організацію. Проте, як це ґрунтовно довели пізніші теоретичні дослідження, форма літературно-художнього твору має більш складну будову. Оскільки зміст, тобто ідейно-узагальнена духовна суть літературно-художнього твору, виражається у формі зображення, по-перше, *одиночних предметів* (чуттєвий образ), у свою чергу і, по-друге, відтворюваних засобами *мови*, мовного зображення («словесний», «звуковий», «ритмічний»

образи) і, по-третє, розміщених у певному *смісловому порядку* стосовно одне до іншого, остільки найдоцільніше розглядати форму художнього твору як таку цілісну систему засобів змістового вираження, яка утворює єдність трьох її рівнів.

Перший рівень становить сукупність засобів *предметної зображувальності* твору, другий – прийоми *мовної зображувальності*, третій – принцип їх *сміслової упорядкованості*, взаємоузгодженості, що підкреслює та посилює їхню виразність. Цей рівень форми називають *композицією*. Інколи рівень предметної зображувальності називають внутрішньою, а рівень мовної зображувальності – зовнішньою формою твору. Таке тлумачення постає зі знаменитої аналогії, яку проводив О. Потебня між структурою літературно-художнього твору та структурою слова з так званим живим уявленням, або «образного» слова (таких, як «подушка», «тілогрійка», «пролісок»): «Елементом слова з живим уявленням відповідають елементи поетичного твору, бо таке слово і саме по собі вже поетичний твір. Єдності членороздільних звуків (зовнішній формі слова) відповідає зовнішня форма поетичного твору, під якою слід розуміти не одну звукову, а й взагалі словесну форму, знаменну в своїх складових частинах... Уявленню в слові відповідає образ (або певна єдність образів) у поетичному творі... Значенню слова відповідає значення поетичних творів, яке звичайно називають ідеєю. Поетичний образ служить зв'язком між зовнішньою формою та її значенням». Цей серединний за місцем поетичний образ О. Потебня називав внутрішньою формою. Аналогія між тричленною будовою слова (зовнішня форма – внутрішня форма – зміст, ідея) та літературно-художнього твору є, звичайно, умовною, оскільки будова та внутрішня структура твору набагато складніші.

У посібнику ми пропонуємо розглядати твір на таких структурних рівнях:

- концептуальний рівень (проблемно-тематичний рівень, всі компоненти ідейного світу художнього твору, включно із пафосом);
- образний рівень (система образів, зв'язок із типами конфлікту у творі);
- композиція твору (сюжет і фабула, позасюжетні елементи, способи викладу художнього матеріалу);
- суб'єктна організація твору (хто веде виклад, з якої точки зору подане зображення), часопросторові координати;
- мова художнього твору (семантична, ритмічна, звукова організація, строфіка).

Якщо застосувати концепцію трикомпонентності художнього образу (О.Потебня), то побачимо, що зовнішній формі відповідатиме мовний рівень твору (який часто називають мікрорівнем – який досліджується через мікроаналіз художнього твору), внутрішній формі – суб'єктна організація і часопростір твору, а ідеї відповідатиме рівень змісту (образна система, конфлікт). Втім, розпочинати аналіз художнього твору доречно з найбільш

очевидного – проблемно-тематичного плану, який належить до концептуального рівня художнього твору.

1.4. Концептуальний рівень художньої організації твору (тема, проблематика, ідейний світ)

Усі структурні рівні художнього твору є вагомими, втім, саме концептуальний рівень – рівень теми, проблематики, авторської концепції – сприймається читачем як найбільш значущий, оскільки сконденсовує всі змістові компоненти літературного твору.

Тема («те, що зображено у творі») традиційно визначається як змістове коло подій, що формують основу епічного, драматичного чи ліричного твору. Буквальний смисл слова «тема» – «положення, основа» (з грец. *thema*) – і справді, на основі зображених подій, які включені у конкретну історичну епоху, автор підходить до постановки філософських, етичних, соціальних, ідеологічних проблем свого часу. Відтак, тема органічно пов'язана із проблематикою (колом питань, які ставить автор у своєму творі) і стосується пізнавальних властивостей мистецтва. Як сюжет, персонаж, проблема, тема є складником цілісного письменницького сприйняття і може охоплювати як твори одного автора (наприклад, у трилогії О. Гончара «Прапорonosці» всі складові частини об'єднані темою переможного ходу війська-визволителя тереном Західної Європи протягом 1943-1945 рр.), так і твори групи письменників певного жанру, стильового напрямку, епохи (так, для письменників-романтиків характерною є тема митця і, відповідно, проблема трагічного непорозуміння митця з дійсністю та юрбою).

Тема виступає основою образного мислення, і не варто прямолінійно ототожнювати її із позатекстовими реаліями. Письменник може віднаходити теми, звертаючись до власної фантазії, а не безпосередньо контактуючи з дійсністю (наприклад, література фентезі відшукує несподівані теми саме за таким принципом – згадаймо твори М. Твена, Дж. Толкіна), часто письменник вибудовує гротескно-фантазійний, вигаданий світ, інтригуючи читача, а з іншого боку – осмислюючи реальність у несподіваному ракурсі (романи Ф.Кафки, Вал. Шевчука). Розрізняють, відтак, **конкретно-історичні теми** (характери і обставини зумовлені реальними історичними подіями, як у згаданих творах О. Гончара), яка має свою часову, соціальну, національну специфіку; **вічні теми** (фіксуються повторювані, загальнолюдські ситуації), що має свою психологічну специфіку; і змішаний тип тематики – **поєднання конкретно-історичного і вічного аспектів**. Для унаочнення пропонуємо звернутися до таблиці 6 «Види тематики. Аналіз тематики» (див. «Додатки»).

Складником теми в епічному творі постає **мотив** (від лат. *motivus* – рухливий). Термін «мотив» ввів у науковий обіг Гете, запозичивши його з музикознавства. Мотивом позначають найпростішу неподільну змістовну одиницю сюжету в епосі. Сенс мотиву (прогулянка чи одруження персонажа,

купівля капелюха чи пістолета, зустріч з коханою тощо) є нейтральним, поки не реалізується у сюжеті твору. Повторення чи варіювання думки називають лейтмотивом (наприклад, лейтмотивом твору «Прапороносці» О. Гончара є мотив лебединої вірності). Часто поняття «мотив» вживають поруч із поняттями «тема», «ідейний світ» твору. Особливим є місце мотиву у ліриці, оскільки цей рід словесності передусім зосереджений на вираженні індивідуальних переживань, а не перебігу дій і викладу цього перебігу (тобто лірика не має сюжету у тому розумінні, яке ми застосовуємо до епосу), то мотив виконує тут роль організації емоційно-вольової реакції атвора (приміром, у вірші О. Олесея «Сміються, плачуть солов'ї...» мотиви сп'янілості від кохання, весняного пробудження природи, мотив молодості зливаються у неповторному оркестрі, передаючи найрізноманітніші відтінки переживання ліричного героя).

Вічні теми – це теми, закорінені в архаїчних часах синкретизму мистецтва, які знаходимо у кожному національному письменстві. Згадані літературні теми мають загальнолюдське значення: богошукання, пошук істини, смислу буття, життя і смерті, ініціації (переходу до іншого стану свідомості, буття), взаємодії духовного і фізичного, любові й ненависті, добра і зла, творчості й руйнації. Всі письменники звертаються до вічних тем, наприклад, євангельська фабула спокушення Христа дияволом набуває конкретно-історичного смислу в романі «Жовтий князь» В. Барки, коли під час голодомору 1932-1933 комуніст Отроходін пропонує Мирону Катраннику два мішки зерна, щоби той, переступивши через образ Божий у собі, віддав більшовикам сакральну річ – чашу причастя, яка символізує життя у Бозі, вічність духу над сумнівами плоті. Та ж фабула спокушення постає у романі І. Багряного «Сад Гетсиманський», Андрій Чумак також проходить випробування між духовним і плотським, вибираючи в собі божественне під час тортур у кадебістських застінках. З цього порівняння стає очевидно, що одна й та сама тема по-різному опрацьовується письменниками, втягується в орбіту конкретних історичних ситуацій (у згаданих романах – змішаний тип тематики), динаміки сюжету, перебуває під прямим впливом авторської свідомості – філософських, естетичних, етичних уявлень митця.

Очевидно, що тема є основою проблематики як складної ієрархії питань, поставлених автором і вирішуваних у творі. Відповідно, вирізняють такий тип аналізу художнього твору, як **проблемно-тематичний**.

Проблематика твору – це сфера осмислення, розуміння письменником відображеної і перетвореної реальності, сфера, в якій постає авторська концепція світу і людини, де закарбовані роздуми і переживання письменника, де тема розглядається під певним кутом зору. Розрізняють такі різновиди проблематики:

- міфологічна (опрацьовуються міфологічні моделі, фольклорні теми і образи – наприклад, у повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала...»);

- національна (досліджується національний характер, менталітет, становлення державності – трагедія І. Карпенка-Карого «Сава Чалий»);
- соціокультурна (осмислюються соціальні відношення, моральний стан суспільства – повість М. Коцюбинського «Fata morgana»);
- історична (деталізовано відтворюються й аналізуються історичні події, вагомі для життя країни або людства – роман Р.Іваничука «Мальви»);
- власне романна (розглядається процес становлення і духовного визначення особистості – роман В. Підмогильного «Місто»);
- філософська (вивчаються абсолютні закономірності життя – роман «Доктор Серафікус» В. Домонтовича).

Як уже було зазначено, будь-який літературний твір має складну ієрархію проблематики, наприклад, повість О.Кобилянської, крім власне міфологічної, має вагому романну проблематику (проблема «нерівності душ», «двоєдушся»), в той час як історичний роман Р. Іваничука «Мальви» акумулює також національну і соціокультурну проблеми, на тлі вивчення історії полонянки Марії, її доньки Мальви та їх поневірянь (отже, в тому числі, письменник звертається і до «романного типу» проблематики, вивчаючи зростання дітей полонянки і деформацію психіки, мислення, поведінки «українських мальв»). Тема, обрана письменником, тісно взаємодіє із гроном поставлених у творі питань, що ж до ієрархії цих проблем, слід зауважити, що вони взаємопов'язані із жанровою специфікою твору. Особливості вивчення проблемного рівня художнього твору систематизовано у таблиці 8 «Типи проблематики. Аналіз проблематики» (див. «Додатки»).

Третім структурним компонентом змістово-концептуального рівня, поруч із тематикою і проблематикою, є **ідейний світ твору**. Ідейний світ – це сфера художніх рішень, у якій увиразнюється авторське ставлення до світу та його проявів, він синтезує такі компоненти, як авторська оцінка, авторський ідеал, художня ідея, пафос, ідейно-емоційне ставлення автора до героїв, ідейно-емоційна орієнтація героя.

Авторська оцінка – це активне, вибірково-пристрасне ставлення автора до зображуваного. Оскільки у творі представлені неоднозначні характери, авторське ставлення є також неоднозначним і зчитується не лише в авторських відступах (яких може й не бути), але в описових блоках (портрет, пейзаж, інтер'єр), через зображення поведінки героя, у мовленнєвому оформленні (монологи, діалоги, полілоги), навіть на мікрорівні художнього твору (у доборі засобів виражальності).

Авторський ідеал – це уявлення автора про ідеальну особистість і вищу норму людських стосунків. Якщо пригадаємо твір Г.Квітки-Основ'яненка «Маруся», вже у філософському вступі автор-оповідач зображує свій ідеал відносин людини із Богом та людським світом (притча про дитину і батька), а в процесі розгортання сюжету про богобоязну родину Наума Дрота письменник поглиблює, увиразнює свій етичний, соціальний, релігійно-філософський ідеал.

Деяка прямолінійність представлення цього ідеалу в повісті зумовлена тим, що Квітка належав до просвітительської течії літератури і переслідував також виховну мету. Водночас авторський ідеал у творах письменників-модерністів може бути ретельно замаскований, як, наприклад, у п'єсі М. Куліша «Народний Малахій», в якій авторська оцінка й ідеал існують за принципом від протилежного, адже у творі змальовано руйнування людини, сім'ї та суспільства під впливом ідеології, трагічну залежність «маленького світу» Малахія Стаканчика від його абсолютної утопії «перетворення людини». При тому цікаво, що в утопічній концепції Малахія проступають риси марксистсько-ленінської ідеології, яку серйозно осмислював автор п'єси – це дає підстави говорити про сумніви М. Куліша у доцільності реформування українського суспільства за приписами Маркса...

Художня ідея – це узагальнена, емоційна, образна думка (гроно думок), що лежить в основі твору мистецтва і містить осмислення та емоційну оцінку життя. На відміну від теми, яка є вершиною змістового плану художнього твору (можемо уявити її як верхівку айсберга), ідея розлита у творі і не може бути визначена без ретельного аналізу проблематики, адже художня ідея стремить до розв'язання поставлених у творі проблем. Досить часто у школі учням пропонують такий алгоритм: визначити тему та ідею твору, що є в суті своїй неправильним підходом: твір – це не схема, а дорога, яку необхідно пройти, це велика мандрівка, в яку вирушає читач, відкриваючи для себе все нові й нові краєвиди, нові мови, нації, характери. Коли читач купує книгу, він орієнтується на тему і жанр (одні читачі люблять фентезі, інші – документальну літературу, ще інші – детективну), але читаючи цю книгу (подорожуючи її стежками, пагорбами, долинами), він разом з автором розв'язує питання (рівень проблематики), переживаючи разом з автором і героями, вболіваючи і радіючи, він підходить до художньої ідеї, яку неможливо висловити одним реченням, адже вона синтезує весь художній світ. Звичайно, якщо застосовувати метафору подорожі послідовно, після тривалої мандрівки ми можемо розказати нашим друзям основні пригоди, важливі враження і переживання, завершивши певним підсумком, але згаданий підсумок (ідея) буде збіднений, звужений і не передасть всього багатства відчуттів подорожуючого. Відтак, звертатися до аналізу художньої ідеї доречно не після визначення теми, і навіть не після характеристики грона проблем, а вже після поглибленого образного аналізу твору.

Пафос творчої думки письменника і його твору – глибока та історично правдива ідейно-емоційна оцінка зображених характерів. Слово «пафос» з грецької перекладається як «почуття, пристрасть» – це пристрасні переживання, спричинені подією або певною ідеєю. Ще Аристотель наголошував, що добре мовлення має бути патетичним, щоби впливати на почуття сприймаючого. Пафос виявляє свою присутність у поняттях героїчного, драматичного, трагічного, комічного, романтичного, може стосуватися як літературних, так і позалітературних явищ (наприклад, у романістиці І. Багряного зустрічаємо антирадянський, антитоталітарний пафос). Класифікацію різновидів пафосу з

текстовими прикладами можна побачити у таблиці 7 «Види пафосу» (див. «Додатки»).

Концептуальний рівень організації художнього твору, як було зазначено вище, включає **категорію комічного**, адже художній літературі властива ігрова функція, і одним з її аспектів є комізм (з грец. komikos – смішний), висміювання алогічних, інертних явищ та ситуацій, вад характеру, догматичних тенденцій. За значенням (рівнем, глибиною) розрізняють «високі» види комічного (іронія, сарказм – як сміх над найбільш складними процесами у житті людини і суспільства) і жартівливі, або «низькі», види (каламбур, шарж). Для комічного важлива чуттєво наочна природа конкретного предмета, гра з перебільшенням величини елементів (карикатура), поєднанням фантастичних елементів (гротеск), зближенням далеких понять (парадокс, алогізм).

Розглянемо основні типи комічного, які вивчають у шкільному курсі.

Іронія – ідейно-емоційна оцінка, яка передбачає зверхність, скептицизм або насмішкуватість, зумисне приховані, але такі, що визначають стиль художнього твору або організацію образної системи (характерів, сюжету, всього твору). «Прихованість» насмішки, маска серйозності відрізняють іронію від гумору і особливо від сатири. Іронічне ставлення реалізується в різноманітний спосіб: за допомогою гротеску, парадоксу, пародії, гіперболи, контрасту, поєднання різноманітних мовленнєвих стилів тощо.

Сарказм – вид комічного, судження, що містить їдку, гостру насмішку над зображуваним, найвищий ступінь іронії. До сарказму часто вдається Т.Шевченко у своїх поемах «Сон», «Кавказ», у творі «Якби-то ти, Богдане п'яний...», в якому автор засуджує підписання Переяславського договору («Якби-то ти, Богдане п'яний, / Тепер на Переяслав глянув! / Та на замчище подививсь! / Упився б! Здорово упивсь...»).

Сатира – різке, глузливе висміювання пороків, яке заперечує й знищує переосмислення об'єкта зображення (сатири В. Самійленка, поетичний цикл І.Франка «Тюремні сонети», Шевченкове осміяння царату в поемі «Сон» тощо).

Інвектива – різке викриття реальної особи або групи осіб. Літературні форми інвективи надзвичайно розмаїті: епіграма, полемічні статті й промови, памфлети. Часто інвектива входить на правах компонента розгорнутого сатиричного твору (що властиво зокрема Т.Шевченкові).

Гумор – особливий вид комічного, який передбачає зовнішньо комічну трактовку із внутрішньою серйозністю, доброзичливе й співчутливе зображення смішних вад характеру героя або недоліків життя з метою їх виправлення. Гумор часто настроює на вдумливе, серйозне переосмислення зображеного об'єкта, на осягнення його «правди», незважаючи на смішні дивацтва.

Гротеск – засіб комічного, що полягає у свідомому деформуванні, порушенні розмірів та форм предметів, перебільшенні (гіпербола) та применшенні (літота), поєднанні несумісних ознак, різких контрастів (фантастична сцена із «Конотопської відьми» Г. Квітки-Основ'яненка: сп'янілий

Забрюха не може знайти двері у хаті, при цьому інтер'єр зображений як деформований – чи під впливом алкоголю, чи під дією чарів відьми).

Парадокс – висловлення чи судження, що різко розходиться із загальноприйнятою, традиційною точкою зору, часто у несподіваному мовному оформленні (непряма мова пана із байки П. Гулака-Артемівського «Пан та Собака»: «...Буцім *вчора* він грати в карти б не сідав, коли б *сьогоднішню* був ніч хоч трохи закуняв»). Парадокс належить до сфери афористики і має властивості комічного, він часто вивертає навиворіт ходові сентенції і стереотипні кліше («Не відкладай на завтра те, що можна зробити післязавтра», – О. Вайлд).

Пародія – комічне наслідування художньому твору або групі творів, яке побудоване на зумисній невідповідності стилістичного і тематичного планів художньої форми. Два класичні типи пародії – *бурлеск* (грубий комізм, який сміється навіть з піднесених і трагічних ситуацій – пригадаймо сцену самогубства Дідони в «Енеїді» І. Котляревського: «Пішов від неї дим і чад») і *травестія* (гротескно-комічний прийом, а також жанр літератури, який вдається до перелицювання, перевдягання «високої теми» в низькі шати, заснований на контрастному протиставленні по відношенню до героїчного або «високого» взірця).

Каламбур – гра звуків або слів (народний жарт: «До Віри нема довіри»). Належить до мовних засобів комічного.

Макаронічна мова – змішання й перекручення слів різних мов (монолог Сивіли з «Енеїди» І. Котляревського). Виникла внаслідок практикування суміші латини з народною мовою, часто використовується як прийом комічного, особливо в жанрах бурлеску й травестії.

1.5. Образний рівень художнього твору. Конфлікт

Художній образ – особлива форма художнього відтворення дійсності, якій притаманна предметна конкретність. У філософії Платона зустрічаємо поняття «ейдос» (вигляд), яке в цілому відповідає розумінню образу. Згідно з ідеями мислителя, людина може пізнати вищу реальність, бо в її душі перетинаються два світи – матеріальний і космічний. Чуттєво сприйняті людиною предмети постають лише тіннями, в яких відображені нетлінні взірці – ейдоси, що осягаються особливим розумовим баченням, оберненим до прихованої реальності через інтуїцію.

О. Потебня наголошував, що за архаїчної епохи слово поставало як образ, як згорнутий міф, а пізніше почало втрачати своє первинне, етимологічне значення (і лише окремі слова можуть відновити цю первісність: «зелений» – від «зело, рослина», «подушка» – від «вуха» тощо). Фольклор, художня література мають властивість відновлювати внутрішню форму слова, давати слову нове життя.

Художній образ – це єдність пізнання та оцінки дійсності, єдність форми і змісту, знаково виражений наслідок творчої діяльності. Образ може

бути як цілісним естетичним феноменом, так і його складником. Види художнього образу залежать від особливостей літературного роду: в епосі надають перевагу зображальному чиннику, в ліриці – виражальному. Образ може поставати як персонаж, ліричний герой, емоція, символ, алегорія, стилістична фігура тощо – в залежності від рівня сприйняття художнього образу, від точки зору, з відстані якої сприймає художній світ читач. На підставі сприймання одним із органів чуття дослідники визначають зорові, слухові, дотикові, кінетичні, термічні, смакові, нюхові образи, а їх свідоме поєднання називають синестезією (цей прийом активно використовували символісти й футуристи).

Система образів художнього твору – сукупність образів різних масштабів у їх взаємних зв'язках і відношеннях. Наприклад, в епічному творі система образів матиме ієрархічну будову: система образів персонажів, образ автора, образ оповідача або розповідача твору, образи явищ, подій, образи-символи, мікрообразний рівень твору (метафора, метонімія тощо), – і між ними буде встановлюватися складна взаємодія, перетікання, баланс різних планів образної системи – відповідно до індивідуального стилю письменника і того стильового напрямку, до якого він належить (наприклад, послідовність, структурованість образної системи легко побачимо у літературі реалізму, оскільки цей напрям має посилене аналітичне начало). У ліриці побачимо дещо іншу ієрархію системи образів – образи-символи, образи явищ, мікрообрази матимуть більшу акцентуацію, оскільки поетична мова відрізняється від прозової більшим символізмом, у ній є значущими кожне слово і навіть звук.

Ідучи за принципом максимальної предметної конкретності художнього образу, простежимо різні типи образів у художній системі твору.

Персонаж (від лат. *persona* – особа), або герой художнього твору – центральний образ, довкола якого розбудований певний твір; у драматичних творах персонажем називаємо дійову особу, у поезії – ліричного героя або ліричного суб'єкта. У ролі персонажів художнього твору можуть виступати антропоморфні постаті (що трапляється найчастіше), олюднені речі, тварини, рослини (наприклад, у байках), персонажі бувають реальні та фантастичні, можуть мати прототипів (напр., новелістика Гр.Тютюнника) і бути цілком вигаданими (експериментальна проза В. Винниченка). Персонажі можуть бути носіями позитивної та негативної енергії – герой та антигерой, хоча подібна класифікація мусить мати підстави у тексті. Наприклад, персонажі реалістичної прози, і не лише, є не до кінця позитивними і не вповні негативними, через них письменник намагається побачити всю багатоманітність навколишнього світу – наприклад, Чіпка Вареник у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» П.Мирного, колишній революціонер Анарх у «Повісті про санаторійну зону» М. Хвильового. Подеколи художні твори мають персонажів-двійників, які віддзеркалюють образ героя, як у кривому дзеркалі (Чіпка і Грицько у згаданому романі), у літературі модернізму персонаж-двійник представляє розщеплену свідомість головного героя (наприклад, лірика В. Сосюри часу болісних сумнівів і шукань – «Два Володьки»). Персонаж може виконувати

центральну, головну або другорядну роль, про нього може тільки згадуватися. Персонаж водночас постає і як характер (носій певних людських якостей), і художній образ, тому має різні критерії оцінки – етичну та естетичну. Між письменником і персонажем його твору існує значна естетична дистанція, хоч трапляються випадки взаємозаміщення, уподібнення (особливо в автобіографічних жанрах).

Прообраз (грец. *pro*: наперед), або **прототип**, – історична або сучасна письменникові особа, зовнішність і риси характеру якої є основою для створення персонажа. Зазвичай значення літературного героя значно ширше за його зразок, тому будь-яке їх уподібнення неприпустиме. Так, постать Гнидки набула психологічного та соціологічного типологізування в образі Нечипора Варениченка з роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» П. Мирного та І. Білика. Трапляються випадки, коли прототипом можуть бути кілька осіб (повість «Тарас Бульба» М. Гоголя). Інколи прототип художнього твору не збігається зі справжньою історичною постаттю (романи О. Дюма). Окремі письменники не можуть писати своїх творів без прототипів. Так, Р. Іваничук навіть у своїх історичних романах вводить персонажів, протипами яких є відповідні постаті минулого і сучасного. Роль прототипу менш важлива для письменників романтизму, ніж для реалістів, отже, найбільша відповідність між прототипом та персонажем характерна для документальної прози.

Тип (грец. *typos*: відбиток, форма, зразок) – узагальнений художній образ-персонаж, який в індивідуальних рисах концентрує характерні ознаки, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної спільноти або нації, втілює загальне в окремому. Письменник, беручи за приклад реальних прототипів, за допомогою творчої уяви, перевтілення, асоціативного мислення витворює постаті-персонажі, які можуть бути схематичними масками або яскравими символами, що не мають аналогів у дійсності. Поява художнього типу в літературі історично зумовлена, не притаманна ні героїчному епосу, ні пам'яткам середньовічної писемності, в яких герой втілював особливості певної громади. Поняття «тип» у значенні «класичні образи людських індивідуальностей» використовується у літературознавчих класифікаціях, основою яких є уявлення про незмінні, сталі об'єкти, позбавлені індивідуальної багатоплановості.

Умовою створення *типових образів-персонажів* вважається єдність загального та індивідуального. Загальною у типові є передусім притаманна певній групі між собою характеристика осіб, подібних у соціальному, психологічному, моральному аспектах. Так, у В. Винниченка – це Гаркун-Задунайський з оповідання «Антрепреньор Гаркун-Задунайський», у І.Карпенка-Карого – Пузир із п'єси «Хазяїн». Індивідуальне у типові зумовлене неповторними рисами людини. Взаємозв'язки загального та індивідуального по-різному виявляються в типах, до яких звертаються відмінні літературні напрями (напр., класицизм, романтизм, реалізм). Ця тенденція до типізації втрачає актуальність у стилевих течіях модернізму, де типовий образ-характер відсутній.

У художньому світі можна визначити *три способи типізації*, або художнього моделювання довкілля: відтворення яскравих життєвих типів (у картинах, документальній, історико-біографічній прозі); трансформація достовірних прототипів, їх злиття й узагальнення з натяком на відому особистість; творення збірних образів з орієнтацією на соціально-психологічну і національну достовірність.

Рівень змісту літературного твору також організований системою конфліктів.

Художній конфлікт – це художній образ життєвого протиріччя, це протиставлення як принцип взаємовідношень між образами твору. Будучи основною і рушійною силою дії, конфлікт визначає головні стадії розвитку сюжету – зав'язку, найвище загострення (кульмінацію), вирішення конфлікту (розв'язку). Розрізняють такі види конфліктів за тематикою:

- економічні;
- соціальні;
- соціально-політичні;
- побутові;
- етичні (моральні);
- естетичні;
- психологічні;
- філософські,
- екологічні та інші.

За сферою вияву також розрізняють конфлікт зовнішній і внутрішній. Якщо у ХІХ ст. життєві суперечності відтворювалися переважно на зовнішньому, подієвому рівні, то в літературі ХХ ст. митці акцентують на внутрішніх суперечностях персонажів.

1.6. Композиція художнього твору

Будь-який твір становить художню цілісність. Таку цілісність можемо також побачити у літературному циклі (тобто у групі поетичних і прозових творів, об'єднаних спільним героєм, ідеями, проблемами або й навіть спільним місцем дії – пригадаємо хоч би поетичний цикл «Три літа» Т. Шевченка або роман у новелах «Вершники» Ю. Яновського). Будь-яке художнє ціле – це єдиний організм, який має свою структуру, і всі елементи цього складного організму зв'язані між собою. Систему цих елементів і принципи їх взаємозв'язку в цілому й називають *композицією*.

Композиція (з лат. *compositio* – складання, створення) – це побудова художнього твору, особливості розташування всіх його компонентів, добір і послідовність елементів твору відповідно до авторського задуму (див. «Додатки», табл. 3). До композиції літературного твору належать епіграфи, присвяти, прологи та епілоги, частини, розділи, акти, сцени, передмови і післямови «видавців» (створені авторською уявою – наприклад, у збірці І. Франка «Зів'яле листя», що представлена автором як «щоденник самогубця»).

Водночас композиція літературного твору містить діалоги, монологи, епізоди, включені оповідання, листи, пісні (як у романі у віршах «Маруся Чурай» Л. Костенко).

У творі автор сам добирає принципи komponування елементів, «модель» їх збирання, використовуючи при цьому особливі композиційні прийоми. На рівні *сюжету* (з франц. *sujet*, від лат. *subjectum* – «підкладене») – це перебіг подій в епічному, драматичному, інколи ліричному творі – вагомо усвідомити особливості розташування подій і вчинків, що розкривають характер героїв і образ світу, тобто порядок повіствування про події. Згаданий рівень композиції відповідно називають *композицією сюжету*. Досить часто дослідники використовують також поняття «фабула» (лат. *fabula*: байка), протиставляючи «історію, подієвість», «що» (фабулу) і те, як вона викладена у творі, послідовність подій, «як» (сюжет) – такий підхід був прийнятий російською формальною школою у 1920-х рр. і в основному є загальноновизнаним у літературознавстві.

Сюжет літературного твору може зазнавати суттєвих змін: дія твору може розпочатися з опису кінця подій (як у новелі В. Стефаніка «Новина»), а наступні епізоди відновлять часовий розвиток дії і пояснять причини того, що відбувається – така композиція називається *зворотною*. Іноді автор може використовувати принцип *обрамлення*, або кільцеву композицію (наприклад, повторення строф, повтор художніх описів, коли твір може початися і завершитися пейзажем або інтер'єром, події початку і фіналу відбуваються в одному й тому ж місці, в них беруть участь одні й ті ж герої тощо). Автор може використовувати прийом *ретроспекції*, тобто повернення дії в минуле, коли закладалися причини повіствування, яке відбувається зараз (наприклад, П. Мирний разом з І. Біликом у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?») включили цілий розділ, присвячений історії села Піски, з метою дослідити соціальні витоки трагедії українського селянства наприкінці ХІХ століття). Часто при використанні ретроспекції у творі виникає вставне оповідання героя, і такий вид композиції називатиметься *«оповідання в оповіданні»*. Також можемо побачити художні твори, в яких організатором композиції виступає художній образ – наприклад, у повісті О. Кобилянської «Земля» образ землі стає провідним структурно-вірним елементом.

Композиція художнього твору може бути заснована на симетрії слів, образів, епізодів (або сцен, розділів, явищ тощо), тобто може бути дзеркальною (як, наприклад, у новелі М. Коцюбинського «Intermezzo»), дзеркальна композиція часто поєднується із обрамленням (що властиво, наприклад, ліриці В. Сосюри, М. Бажана). Трапляється, що автор використовує прийом композиційного *«розриву»* подій: уриває повіствування на найбільш цікавому місці наприкінці розділу, а новий розділ розпочинає з розповіді про іншу подію: такий прийом застосовують П. Мирний, І. Франко, його особливо полюбляють творці авантюрно-пригодницького і детективного жанрів, де роль інтриги є надзвичайною (згадаймо, цей прийом застосовують, наприклад, В. Винниченко

у «Сонячній машині» та І. Багряний у романі «Тигролови» – письменники, які робили акцент на складній інтризі, що захоплює всю увагу читача).

Як бачимо, сюжет є вагомим компонентом змісту, водночас принципи організації, композиція сюжету належать до рівня форми твору – так ми пізнаємо єдність зовнішнього і внутрішнього у художній реальності, нерозривний зв'язок всіх структурних елементів твору.

Розрізняють також *композицію системи образів* у творі – це розташування персонажів з урахуванням системи конфліктів. Наприклад, у драмі І. Франка «Украдене щастя» найбільш очевидний тип конфлікту – побутовий, який виявляється через так званий любовний трикутник (чоловік-нелюб – жінка – коханець), водночас соціально-психологічний конфлікт цього твору втягує у свою орбіту інших персонажів, активних учасників і спостерігачів трагічної ситуації. Письменник намагався осмислити у своєму творі становище жінки у патріархальній родині наприкінці ХІХ ст., типову ситуацію «продажу», що й змусило його ускладнити композиційне розташування образів у драмі. Композиція твору також може бути тематичною, коли принциповим стає виявлення відношень між центральними образами, такий тип особливо показовий у ліриці. Розрізняють три її різновиди:

- 1) послідовна (логічний роздум, перехід від однієї думки до іншої і наступний висновок у фіналі твору: наприклад, «Заповіт» Т.Шевченка, «Діамант» В. Самійленка);
- 2) розвиток і трансформація центрального образу, коли центральний образ розглядається автором з різних сторін, розкриваються його яскраві ознаки і характеристики; така композиція передбачає поступове наростання емоційної напруги і кульмінацію переживань, що часто припадає на фінал твору («Дим» Лесі Українки, «Мова» М.Рильського, «Страшні слова, коли вони мовчать...» Л. Костенко);
- 3) зіставлення двох образів, що вступили в художню взаємодію на підставі антитези, або протипоставлення (відомо, що переважна більшість ліричних та ліро-епічних творів Т. Шевченка побудована за принципом антитези і контрасту, наприклад, поема «І мертвим, і живим, і ненародженим...», «Чигрине, Чигрине...», – що є характерною рисою поетичного мислення митця).

Крім сюжету і образів, твір (зокрема епічний) має *позасюжетні елементи*, відтак вагомо дослідити специфіку їх компонування у творі: вставних оповідань або епізодів, прямо не пов'язаних із сюжетом твору; ліричних відступів, філософських і публіцистичних фрагментів, які розкривають почуття і думки письменника щодо зображуваного. Вагомим аспектом є також вивчення розташування *способів викладу художнього матеріалу* – описових блоків (якими є портрет, пейзаж, інтер'єр, опис явища) і типів повісткування (зміна точки зору на зображуване) (див. «Додатки», табл. 3).

Портрет – засіб типізації та індивідуалізації персонажа, опис обличчя, фігури, одягу, поведінки. Пейзаж є складником композиції поряд із пейзажами, інтер'єрами, монологами, діалогами, авторською розповіддю або оповіддю. Як

художній прийом портрет використовують по-різному: зокрема письменник-реаліст дотримується вимог «зображення життя у формах життя», висвітлює соціально-індивідуальну визначеність особистості (пригадаємо, як описує Мелашку І. Нечуй-Левицький у повісті «Кайдашева сім'я» на початку дії, у розвитку і у фіналі, під час бійки за грушу), натомість у творах сентименталістів портрет ідеалізований, часто позбавлений «земних», соціальних характеристик (портрет головної героїні повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся» витриманий у дусі фольклорної типізації, є «зразком» образу української дівчини-селянки). Наслідуючи дійсність, письменники змальовують зовнішній вигляд літературних героїв у конкретних ситуаціях, у взаєминах між ними, окреслюють психічні стани, відображені у міміці, жестах, часто акцентують на одязі, зачісці, що засвідчують естетичні смаки персонажа, вдачу, рід занять.

Портрети бувають натуралістичними (паспортними), статичними, докладними, детальними, повними, розгорнутими, іконічними (згадана Маруся з однойменної повісті Г.Квітки-Основ'яненка) або узагальненими, фрагментарними. Портрет може бути поданий в експозиції твору (наприклад, у повісті «Дві московки» І. Нечуя-Левицького) або при першому введенні персонажа в сюжет, у конфліктну ситуацію, що залежить від авторського задуму, жанру, індивідуального стилю письменника і стильового напрямку. У драматургії портрети часто подаються у ремарках. Так, у філологічній комедії «Мина Мазайло» М. Куліша один із героїв Мокій у зовнішньому вигляді Улі бачить типову українку.

Пейзаж – художній опис краєвиду – може виступати в ролі прологу («Кармелюк» М. Вовчка), експозиції («Хліб і сіль» М. Стельмаха, ретардації («Морозенко» П. Мирного) тощо. Існують твори, написані у жанрі пейзажу (пейзажна лірика Т. Шевченка: «За сонцем хмаронька пливе...», «Тече вода з-під явора...»). Найчастіше пейзаж розглядають як вагомий складник композиції, розрізняючи при цьому за тематикою сільський, степовий, гірський, мариністичний (морський), урбаністичний (міський), індустріальний пейзажі. Особливості змалювання пейзажу залежать від конкретно-історичної епохи, жанрової специфіки твору, приналежності письменника до певного напрямку. У творах сентименталістів та романтиків пейзаж відбивав порухи душі персонажа, у реалістів часто перетворювався на споглядальний опис, в імпресіоністів – на каталогізацію вражень, у символістів – на особливий натяк, у неореалістів – на промовисту деталь.

Інтер'єр – внутрішній простір будівлі, опис умеблювання і внутрішнього оздоблення певного приміщення, яке характеризує добу, специфіку культури, соціально-економічний статус, смаки персонажів. Особливе значення інтер'єру почали надавати реалісти. Так, у романі «Місто» В.Підмогильного докладно виписана комірка із обірваними шпалерами, цератовою канапою, з репродукціями картин передвижників, – інтер'єр, який викликав негативне враження у Степана Радченка. Вагоме значення інтер'єрів також у літературі неореалізму, деталі інтер'єру можуть бути надзвичайно

промовистими у модерністських творах (новелістика М. Хвильового). Елементи інтер'єру трапляються і в ліриці, особливо початку ХХ століття, коли зображення такого предметного світу призвело до прозаїзації поетичної мови і постання нових жанрів (урбаністична, ситуаційна лірика).

1.7. Суб'єктна організація. Просторово-часові параметри твору

У художньому творі слід розрізняти об'єкт висловлення і суб'єкт висловлення. Об'єкт висловлення – все те, що зображується, і все те, про що розповідається: люди, предмети, обставини, ситуації, події. Натомість суб'єкт висловлення (носій мови) – це той, хто зображує і розповідає.

Необхідну для даного твору суб'єктну форму обирає сам автор, і цей вибір зумовлюється ідейною позицією і художнім задумом письменника. В основі класифікації форм суб'єктної організації лежить міра «виявленості» суб'єкта висловлювання у тексті. Відповідно розрізняють такі типи суб'єктів висловлення:

– **розповідач** – це вигадана автором особа, яка виступає в ролі носія висловлення, не виявлений, не названий, ніби розчинений у тексті; він говорить про події з незворушним спокоєм, йому притаманний дар «всебачення», і надає твору колорит максимальної об'єктивності; у мовному плані представлений у формі 3 особи однини (такого максимально об'єктивного розповідача зустрічаємо у романах П. Мирного, повістях І. Нечуя-Левицького, романістиці О. Гончара);

– **оповідач** – носій висловлення, який може бути також учасником (героєм) або свідком зображуваних подій, його образ може відрізнятися суб'єктивністю (оповідач у новелах М. Хвильового), зливатися окремими рисами вдачі з образом самого письменника (релігійність Г. Квітки як оповідача повісті «Маруся» зумовлена життєвою позицією письменника Г. Квітки-Основ'яненка; модель суб'єктної організації «оповідач – учасник подій» характерна для більшості творів М. Вовчка).

Суб'єктна організація лірики, звичайно, відрізняється від організації епічного твору, оскільки ліричний твір зазвичай не має «викладу» і сюжету. Класичною формою суб'єктної організації в ліриці є **ліричний герой** (поетичне «я»), який характеризується єдністю авторської свідомості, сконцентрованістю її в певному колі проблем, настроїв. Ліричного героя не доречно ототожнювати із самим письменником, хоч він і виступає своєрідним «alter ego» автора. Ліричний герой може концентрувати естетичний та екзистенційний досвід певного покоління, в ньому перетинаються зовнішній та внутрішній світи, – це відрізняє його від розповідача в епосі і від дійової особи в драмі. Відповідно, ліричний герой у літературі реалізму відрізняється мисленням, ціннісною позицією від героя модернізму, а ліричний герой І. Франка – від героя Лесі Українки.

Крім ліричного героя, лірика може мати «власне автора», коли переживання ніби розлите у творі і ліричне «я» не акцентоване – це особливо

характерно для пейзажної і почасти філософської лірики (наприклад, «Садок вишневий коло хати» Т. Шевченка). До «власне автора» близький автор-оповідач у ліро-епічних творах або ліричних творах із окресленою подією (про авторське ставлення читач дізнається через те, як автор зображує іншу людину). Подеколи дослідники розрізняють такий тип суб'єктної організації, як «герой рольової лірики» (або «лірична маска»), коли свідомість «маски» і письменника не можуть бути ототожені в принципі (найпоказовіший приклад – «жіноча лірика» Т. Шевченка: «Ой, одна я, одна, як билинонька в полі...»).

Просторово-часові параметри твору – це час і простір як найважливіші характеристики художнього образу, котрі забезпечують цілісне сприйняття художньої дійсності й організують композицію твору. Літературний поетичний образ, розгортаючись у часі як послідовність тексту, своїм змістом відтворює просторово-часову картину світу в її символічному, ціннісному аспекті.

Час у художньому творі постає як багатовимірна категорія: розрізняють фабульно-сюжетний і розповідний час. У такий спосіб виявляють розбіжність між тим, коли згадані, описані події відбулись і коли про них повідомив оповідач або розповідач. Художній час твору залежить від його наповненості важливими подіями та їх просторової осяжності. Художній простір у творі також не збігається з місцем розгортання подій чи перебування персонажів: локальний інтер'єр, пейзаж розмикаються у широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення). Особливості часопростору залежать від родо-жанрової структури твору, невіддільні від його суб'єктивної системи і є важливим чинником стильової визначеності твору.

1.8. Мова художнього твору

Коли письменник створює оповідання, вірш або п'єсу, в його уяві постають образи різних подій, людей, явищ. Щоб точно, виразно, яскраво відтворити ці уявлювані образи, письменник, по-перше, добирає слова потрібного змістового відтінку та емоційної забарвленості; по-друге, використовує різні художні засоби (див. «Додатки», табл. 4). Наприклад: «Обернувшись назад і глянувши на небо, вона побачила червоні, як грань, хмари... Плавні горіли, вогняні гори наступали на них, несли всьому смерть... Се ж видима смерть здоганяє її!.. Несказаний жах обняв Соломію. З криком “Ох, Боже мій!., ох, Боже!” вона шарпнулася з останніх сил і наосліп кинулась в очерети...» («Дорогою ціною» М. Коцюбинського). Для зримого зображення пожежі автор застосовує порівняння («червоні, як грань»), епітет, гіперболічну метафору («вогняні гори»), уособлення («наступали», «несли смерть»). Внутрішній стан переляканої Соломії відтворюється добором відповідних слів. З синонімічного ряду – сіпнутися, рвонутися, шарпнутися – письменник обирає останнє, бо воно з більшою виразністю відтворює нестямний, відчайдушний рух охопленої жахом людини. Цим же зумовлений і вибір слова «кинулась» (а

не побігла, помчала). Розгубленість героїні, її безпорадність, смертельний переляк передають і риторичні окличні речення та вигук. У байці П. Гулака-Артемовського читаємо: «Уже і пан отець, прилізши із хрестин, до утрени попхався». Добором грубих слів («прилізши», «попхався») автор не тільки точно, яскраво відтворив спосіб повернення попа з хрестин і його нерівну ходу до церкви на вранішню відправу, а й висловив своє іронічне ставлення.

Про копітку роботу автора над словом свідчать рукописи творів. Нерідко одні слова письменник по два-три рази заміняє на інші, поки знайде ті, які найточніше передають думку, найяскравіше зображують предмет чи явище, найповніше виражають ставлення автора до нього, дають йому оцінку.

Поетичні прийоми (тропи)

Слово, внаслідок своєї багатозначності, містить поряд з основним значенням ще декілька смислових відтінків, вторинних значень. Це ті уявлювані ознаки явища, які в нашій свідомості з ним зв'язані, хоча ми й звертаємо увагу, головним чином, на його основну ознаку. Ми можемо вжити слово, виділивши його вторинну ознаку, для характеристики певного явища. Використання вторинної ознаки слова для позначення іншого явища, немовби перенесення його на інше явище, називається переносним значенням слова. Переносне значення слова позначають грецьким терміном „троп“.

Троп має дуже важливе значення для мови. В основі тропа лежить співвіднесення двох явищ, з яких одне слугує для пояснення, для розуміння іншого. Зіткнувшись з якимось невідомим нам предметом, ми помічаємо в ньому подібність в якомусь відношенні з іншим, уже відомим, бачимо подібність за якоюсь ознакою. Появу самого поняття «*троп*» пов'язують з елліністичною римською риторикою (Філоден, Цицерон, Гермоген). Давньоримський оратор Квінтіліан, наприклад, визначав троп як «вираз, перенесений для прикраси мови з його первинного, природного значення на інше, або, за висловом граматистів, вираз, перенесений з властивого для нього місця на місце, для нього не властиве». Тропи, таким чином, асоціювалися з такою словесною формою, яка ухиляється від загальноживаних норм мовленнєвого спілкування й тим служить для прикраси мовлення. «Мовлення має два види, писав у своєму трактаті “Про тропи” ритор Трифон, – мовлення звичайне і троп. Звичайним мовленням є мовлення, яке називає речі, користуючися прямим значенням імен, тоді як троп є мовленням, що відступає від звичайного (значення слів) у певному виразі, прикрашеному більше, ніж це необхідно». Проте вже в античності розуміли, що роль тропів не зводиться виключно до функції мовленнєвої прикраси. Як зазначав ще Квінтіліан, вживання слів у переносному розумінні збагачує словесне значення. Використання тропів деавтоматизує сприйняття й ще в більшій мірі реалізує ефект словесної несподіванки, містить у собі розрахунок на те, щоб викликати в читача відповідний, потрібний авторові в даний момент настрій.

Характер емоції, викликаной тропом, служить для оцінки того явища, яке через нього позначається, деформує нейтральність його смислового значення й веде у бік його підвищення або ж пониження. Наприклад, коли Є.Плужник пише: «Бо що мені та слава галаслива про всі дива за тридев'ять морів, коли я досі і малого дива – землі своєї ще не зрозумів?» – називаючи рідну землю малим дивом, він тим самим емоційно підвищує її об'єктивну смислову значущість і, навпаки, в оповіданні Т. Осьмачки «Психічна розрядка» прізвище, яке дається героєві, емоційно знищує (з метою глузування) його об'єктивну значущість: «Сокира – це було вуличне прізвище, яке він одержав у Київській грінченківській семінарії, коли він грав на роялі свій твір на випускнім екзамені «Туга за красою». Тоді після всього підійшов до нього семінарський розбишака Грищенко і, тиснучи йому руку, сказав: «Ну, вже, їй-богу, ні одна українська сокира таких звуків не видавала з себе від часів Сагайдачного!» І пішло... малеча, учителі, дівчата — всі його стали звати Сокирою».

Сучасна літературознавча наука, як і антична риторика, виділяє велика кількість тропів. До основних, найбільш уживаних, можуть бути віднесені такі тропи, як метафора, іронія, гіпербола і літота. До цього ряду примикають також епітет і порівняння, які не всі літературознавці відносять до тропів, хоча, як слушно зауважує Л. Тимофєєв, «підстав для подібного обмеження немає: у всіх цих випадках ми маємо справу з основною ознакою тропа — співвідношенням Х і А, що утворює нове значення шляхом перенесення властивостей А на Х, при цьому А втрачає своє самостійне значення, виступає односторонньою ознакою для характеристики Х».

Enimem (від грец. ἐπίθετον — додаток) — це слово, що вказує на одну з ознак того предмета, який називається, і має на меті конкретизувати уявлення про нього. В популярній на початку століття «Теорії словесності» О.Шалигіна цей термін визначався так: «Одним з найдійовіших засобів посилення картинності й емоційності мовлення є епітет. Так називається слово або декілька слів, які додаються до звичайної назви предмета, щоб посилити її виразність, підкреслити в предметі одну з його ознак – саме ту, яку в даному випадку важливо висунути на передній план, свого роду повернути до неї особливу увагу читача». Наприклад: «Здригнувся чорнокнижник: жовту п'ясть / підніс корчійним порухом, але / рука упала. Все кругом завмерло. / Нерушна і безмовна ждала діва. / Ще мить – і закрутився дикий вихор / навколо гостя темного, а постать / його рідити бистро почала / в свистючім вирі вітровім – і враз / розстала. Вихор зник. Глибока тиша» (М. Зеров). Епітет інакше ще називають *образним або поетичним означенням*, підкреслюючи в такий спосіб його протиставленість логічному означенню предмета, завдання якого також полягає в тому, щоб конкретизувати уявлення про предмет, про який ідеться.

На відміну від логічного, поетичне означення не має на меті вказати на такі ознаки предмета, які могли б відокремити його в нашому уявленні від інших, подібних до нього предметів. Наприклад, О. Потебня писав: «Якщо є два Дони, великий і малий (Донець), а мається на увазі лише перший, то епітет

„великий", необхідний для ясності, буде „прозаїчним" (тобто в традиційному слововжитку – логічним означенням). Поетичний епітет не потрібен для точності, він відзначає певні типи, характерні властивості предметів, здійснює не усунення з думки видів, що не містять у собі ознаки, ним виділеної, а заміщення конкретним способом одного з багатьох непевних». Б.Томашевський пояснював протиставленість поетичного і логічного означення на такому прикладі: «Сполучення „сірий вовк" та „сіра кобила" не рівноцінні. Визначення „сірий" стосовно кобили безсумнівно логічне, тому що, кажучи „сіра кобила", ми відрізняємо дану масть від інших, як, наприклад: булана кобила, ворона кобила і т. д. Визначення „сірий" стосовно вовка (казковий сірий вовк) не виступає як логічне, оскільки не для того кажуть „сірий вовк", щоб відрізнити його від вовка якоїсь іншої масті. Це взагалі вовк, і слово „сірий" лише підкреслює узвичаєний і типовий колір вовчої шерсті».

Епітет, що підкреслює найхарактернішу ознаку того предмета, про який ідеться, можна назвати *характерологічним*, або *пояснювальним*. Епітет інколи не просто виділяє характерну рису предмета, а ще й посилює її. Такі епітети можна назвати *посилювальними*. Наприклад: «вечір стальовий» (М. Рильський), «з неба бризки золотозоряні» (Т. Осьмачка), «Прокинеться кривава зрада, / і стисне віроломний ніж» (Є. Маланюк).

Особливу групу становлять так звані *прикрашальні* епітети. Ці прикрашальні епітети, як писав Б. Томашевський, з'являються в літературних школах певного напрямку. Прикрашальні епітети не вмотивовані в реалістичному стилі, але в романтичному і класичному стилях, що передували йому, прикрашальні епітети були в широкому вжитку. Слово без епітета, один лише іменник вважався непоетичним, за винятком порівняно вузького кола слів, де існували поетичні синоніми звичайних слів (наприклад, «вуста» при наявності синоніма «рот»). Коли саме по собі слово вважалось недостатньо поетичним, потрібно було його піднести, й головним засобом для цього було додання слову епітета. Тому коли говорять: «швидка хвиля», «державний орел», то головне завдання тут – надати словам *хвиля*, *орел* поетичного колориту, перевести їх тим самим з розряду слів звичайної прозаїчної мови в ряд поетичний. У реалізмі падає чітке розмежування слів поетичного та непоетичного вжитку (саме слів, а не понять). Коли згадана різниця між поетичним та непоетичним виразом одного й того ж поняття падає, відповідно падає й потреба піднесення слова до вищого рангу, надання слову якогось особливого забарвлення високого плану.

За ознакою вживаності епітети можуть бути поділені на постійні та контекстуально-авторські. Історично більш ранньою формою епітета є постійний епітет. *Постійним* називається епітет, який традиційно супроводжує означення предмета, закріплюючись за ним постійно, в межах певного художнього стилю. Наприклад, у фольклорній поезії, якщо згадується степ, то він майже завжди широкий, море – синє, вітер – буйний, гай – зелений, орел – сизокрилий тощо. Постійний епітет відрізняється тим, що виділяє характерну рису не даного, конкретного предмета, того, про який ідеться «саме зараз» і

«саме тут», а предмета взагалі, безвідносно до особливостей контексту, у якому про нього згадується. Постійний епітет при цьому вказує на таку характерну рису предмета, яка водночас із-поміж інших його рис здається найбільш сталою, свого роду ідеальною. Явище постійного епітета властиве не лише фольклорній поезії. Стале коло поетичних означень тих чи інших предметів значною мірою притаманне поетам-класицистам і романтикам. В.Жирмунський зауважував, що «в поезії класичного стилю існувало певне коло традиційних, канонізованих означень, таких, що умовно виділяли типову, ідеальну рису предмета... Аналогічні приклади зустрічаються у великій кількості в англійських поетів XVIII ст... Вони знайомі нам також з російської поезії XVIII і початку XIX ст. Багато із епітетів такого роду мають інтернаціональний характер». Певне коло поетичних, найулюбленіших епітетів може характеризувати не лише той чи інший художній стиль, а й творчість окремо взятих письменників.

Поряд з постійними на межі XVIII-XIX століть у широкий вжиток входять *контекстуально-авторські* епітети. Контекстуально-авторським називається епітет, який виділяє не постійну – супровідну, канонізовану в межах літературного або індивідуального стилю ознаку предмета, а таку рису, яка видається характерною в предметі за певних обставин у тому конкретному контексті, в якому про цей предмет згадується. Контекстуально-авторський — це епітет, що є переважною прикметою реалістичного стилю, який вимагає точності, а не виключно поетичності висловлювання, відповідності, реалістичності означуваного в предметі самому означеному предметові, тим конкретним обставинам, у зв'язку з якими даний предмет згадується. Наприклад: «Проса покошено. Спустило тихе поле. / Холодні дні з високою блакиттю. / Не повернуть минулого ніколи: / Воно пройшло і вже здається миттю!» (М. Рильський).

Епітет належить до найуживаніших поетичних прийомів. За відомим висловом О. Веселовського, «історія епітета є історією поетичного стилю в скороченому виданні», оскільки, як коментує В. Жирмунський, «епітет виділяє в певному понятті “суттєву” ознаку, а вибір “суттєвої” ознаки серед “несуттєвих” у свою чергу характеризує поетичне уявлення епохи та письменника».

Порівняння (лат. *comparatio*) – словесний вираз, у якому уявлення про зображуваний предмет конкретизується шляхом зіставлення його з іншим предметом, таким, що містить у собі необхідні для конкретизації уявлення ознаки в більш концентрованому вияві. Наприклад, в уривку з вірша В. Стуса: «У цьому полі, синьому, як льон, / де тільки ти — і ні душі навколо, // уздрів і скляк – блукало серед поля / сто тіней. В полі, синьому, як льон» – уявлення про синій колір поля конкретизується шляхом зіставлення його з льоном, в якому ознака синяви виявлена в концентрованішій формі. Порівняння має тричленну будову:

- 1) те, що порівнюється, або «предмет» порівняння (лат. *comparandum*);
- 2) те, з чим порівнюється, «образ» (лат. *comparatum*);

3) те, на основі чого порівнюється одне з іншим, ознака, за якою відбувається зіставлення (лат. *tertium comparationis*).

Наприклад, у порівнянні з вірша М. Костомарова «Брат з сестрою»: «Сія дівка не наймичка, / Пригожая, як панночка, / Молодая, як травиця, / Рум'яная, як зірниця, / Із далекої чужини, / З козацької України...» – «предмет» порівняння – «сія дівка»; образ порівняння – «панночка», «травиця», «зірниця»; ознака зіставлення – характерні риси дівчини «пригожа», «молода», «рум'яна».

У системі засобів поетичного увиразнення порівняння психологічно сприймається як форма ускладнення епітета, свого роду розгорнутий епітет. «Проста вказівка на ознаку, що вимагає підкреслення, – пише в цьому зв'язку Б.Томашевський, – не завжди задовольняє вимоги виразності. Аби безпосередніше вплинути на почуття, потрібно більш конкретне уявлення про ознаку, про яку слід нагадати й до якої повертається увага. Тому інколи найменування ознаки супроводжується зіставленням означуваного з предметом або явищем, що має дану ознаку в повній мірі».

Розрізняють такі основні типи порівнянь: просте, поширене, приєднальне, заперечувальне.

1. *Простим* називається порівняння, в якому порівнювані предмети зіставляються за однією або кількома однорідними ознаками, наприклад: «Ніжна, вразлива, немов мімоза, з сумовитими очима...» (О. Кобилянська).

2. *Поширеним* називається порівняння, в якому порівнювані предмети зіставляються одночасно за кількома ознаками, наприклад: «Слів є відмінна природа: одні є скучні і сіряві, / Як придорожні пили; другі, як свіжий пісок / На узбережжях відлюдних, нам радують око і душу; / Мужнє гранітне зерно треті нагадують нам; / інші – немов діаманти, що блиском споріднені з сонцем: / Розкіш таємну в душі будить їх радісна гра...» (М. Зеров). До особливого різновиду належить таке поширене порівняння, в якому «образ», тобто те, з чим зіставляється предмет, розгортається в окрему образну картину, яка може становити й самостійний інтерес. Подібні порівняння зустрічаються вже в Гомера.

3. Принцип *приєднального* порівняння, за визначенням Б.Томашевського, полягає в тому, що «...спочатку подається предмет, а потім, коли вичерпана тема, яка стосується предмета, після сполучникового слова “так” подається образ». Приєднальний тип порівняння вживаний майже виключно в індивідуально-авторській поезії: «Як човен веселий, відчаливши в море, / По синім кришталі за вітром летить / І веслами воду і пінить, і оре, / Лебежою шиєю в хвилях шумить, — / Так дикий арап, поводи відпустивши / Коню вороному, в пустиню біжить» (Л. Боровиковський).

4. *Заперечувальне* порівняння, побудоване не на зіставленні, а на протиставленні предметів. Ця форма порівняння найбільш типова для фольклорної поезії, а в індивідуально-авторській поезії вона найчастіше використовується з метою стилізації: «Не китайкою покрились Козацькі очі, / Не вимили біле личко / Слізеньки дівочі: / Орел вийняв карі очі / На чужому полі, / Біле тіло вовки з'їли, – Така його доля» (Т. Шевченко).

Порівняння, подібно до інших засобів художнього увиразнення мовлення, не лише конкретизує уявлення про предмет, про який ідеться, а й відображає емоційне ставлення до нього мовця.

Метафора (грец. *μεταφορά* — перенесення) — слово, значення якого переноситься на найменування іншого предмета за принципом подібності. Наприклад, у рядках вірша Є. Маланюка «Вічне»: «Досі сниться метелиця маю, / Завірюха херсонських вишень...» — метафорами будуть виступати слова «метелиця» та «завірюха», оскільки в даному контексті вони вживаються не в прямому своєму значенні (атмосферні явища, якими супроводжується прихід зими), а в переносному, для підкреслення й посилення того враження, яке справляє цвітіння вишень. Рясний, сліпучо-білий цвіт, що так густо осипає вишні в період їх цвітіння, нагадує снігову кружіль.

Метафора, подібно до епітета та порівняння, ставить за мету конкретизувати уявлення про предмет, про який ідеться, шляхом вказівки на певну його ознаку, що висувається на перший план, але, на відміну від епітета й порівняння, метафора вказує на цю ознаку не в прямій формі, не безпосередньо її називаючи, а *шляхом заміни* її словом, що містить у собі дану ознаку. Тому метафору часто називають прихованим або скороченим (згорнутим) порівнянням, тобто порівнянням, в якому не виокремлюється ознака, за котрою відбувається зіставлення двох предметів (*tertium comparationis*).

Естетичний ефект метафори побудований на певній загадковості предмета, про який ідеться, з чим, зокрема, пов'язане широке вживання метафор у жанрі загадки. Механізми естетичної дії метафори Ф. Гарсія Лорка, наприклад, пояснював так: «Для того, щоб вдихнути життя в метафору, потрібно, щоб метафора мала форму та радіус дії, — ядро в центрі та перспективу навколо нього. Це ядро розкривається, як квітка, нібито незнайома, але ми швидко впізнаємо її аромат, а в кольоровому сьайві, яке вона випромінює, нам бачиться його ім'я», тобто метафора змальовує нам предмет як квітку, нібито незнайому, ми впізнаємо його не відразу (автоматично ідентифікуючи його в нашій пам'яті), а поступово — у «кольоровому сьайві», яке породжує відчуття подоби. Тим самим метафора немовби оновлює предмет, демонструє його в незвичному ракурсі. Метафора — один з найуживаніших тропів. «Метафоричне слово завжди чарівніше і красивіше, ніж слово у прямому значенні», — писав автор київської поетики «Lyra» 1696 р.

Вважається, що першим метафору як спеціальний риторичний прийом використав «батько красномовства», знаменитий афінський оратор Ісократ у творі «Еварог», у Римі в широкий вжиток її ввів Цицерон, який зауважував, що «немає тропа більш квітчастого в окремих словах і такого, який би вносив у мову більше світла, ніж метафора». Арістотель визначав метафору як перенесення імені з одного об'єкта, позначуваного цим іменем, на якийсь інший об'єкт. «Складати гарні метафори, — писав він, — значить помічати подібність».

Теоретик літератури Києво-Могилянської академії М.Довгалецький визначав такі функції метафори: 1) найменування деяких предметів, які не мають власної назви; 2) підсилення значення сказаного; 3) засобу для

досягнення естетичного враження. Дійсно, метафори знаходимо не тільки в поезії. Метафора часто вживається й для позначення тих предметів та явищ, для яких ще не підібрано власних найменувань. Так, відкриття нових явищ породило метафори «магнітне поле» та «звукова хвиля», які були утворені шляхом перенесення значення узвичаєних слів «поле» та «хвиля» за ознакою певної подібності на найменування невидимих мікропроцесів. У нашому побуті широковживані такі метафори, як «ніжка стола», «ручка чайника» тощо. Подібні метафори називаються *стертими*, оскільки переносність їхнього значення стала настільки узвичаєною внаслідок їх загальноживаності, що майже не відчувається. На відміну від інших, *поетичні метафори* — це метафори, в яких переносність значення сприймається як несподіванка, як новизна.

Залежно від особливостей співвідношення зіставляваних предметів виділяють чотири типи метафор, побудованих на: 1) заміщенні живого живим. Наприклад: «Тривого моя! Катерино! Ходім!» (М. Вінграновський); 2) заміщенні неживого неживим, наприклад: «тріумфальна висота» (І. Калинець); «Слово моє, сило моя, славо, / сльозо моя, гніванню ти мій» (М.Вінграновський); 3) заміщенні неживого живим — даний тип метафори називається *уособленням*, або *персоніфікацією* (лат. *persona* — особа і *facere* — робити), наприклад: «Рече та стогне Дніпр широкий» (Т. Шевченко); «Цей ліс живий. У нього добрі очі. / Шумлять вітри у нього в голові» (Л. Костенко); 4) заміщення живого неживим, наприклад: «Дівчатко — клинчатко, злотова струна» (С. Тельнюк). **Уособлення (персоніфікація)** — перенесення рис живої особи на предмет чи явище (вишня пишається білим квітом, грім сердиться). Окремі дослідники розглядають її як види метафори, що сприяє поетичному олюдненню довколишнього світу.

Можливі й різні форми граматичного вираження метафори. Найчастіше вона виражається дієсловом та його формами або ж прикметником (метафоричний епітет), внаслідок чого, зокрема, метафора, виражена іменником, сприймається дещо свіжіше. Як і епітет та порівняння, метафора не лише конкретизує уявлення про предмет, а й виражає відповідне емоційне ставлення до нього митця. Як влучно зауважує М. Панов, метафори, як і порівняння, бувають або ж світлі, або взяті з «пітьми». «Якщо бажаєш подати що-небудь у гарному світлі, — наголошував ще Арістотель, — слід запозичувати метафору від предмета найкращого в цьому роді речей; якщо ж бажаєш виставити що-небудь у дурному світлі, то слід запозичувати від гірших речей». Наприклад, метафоричне зіставлення слова та зброї у вірші Л.Українки: «Слово, чому ти не твердая криця...»: «Вигострю, виточу зброю іскристу, / Скільки достане снаги мені й хисту, / Потім її почеплю при стіні / Іншим на втіху, на смуток мені. / Слово, моя ти єдина зброє, / Ми не повинні загинуть обоє! / Може, в руках невідомих братів / Станеш ти кращим мечем на катів» — служить меті емоційного піднесення значущості слова.

Можна зустріти й такі твори, в яких тема розгортається як розвиток якогось метафоричного образу. В таких випадках образ називаємо

алегоричним. **Алегорія** (гр. allegoria – іносказання) полягає у створенні образу або образів, у яких усе зображення має переносне значення. На алегоріях побудовані деякі прислів'я та приказки, наприклад: „Біда вівцям, де вовк пастишить”, „Старого горобця на полові не обдуриш”. Алегоричними є байки. Образи їх завжди мають переносне значення. Скажімо, байка „Ведмежий суд” в образах ведмедя, вовків, лисиці виводить судових чиновників кріпосницьких часів. Алегоричними можуть бути і ліричні твори. Такими є, зокрема, „Каменярі” І. Франка, „Досвітні огні” Л. Українки. В образі каменярів Франко змальовує революціонерів, борців за нове життя. Образи байок з часом набувають нового тлумачення, застосування до нових умов. Алегоричним образам часто властива сильна емоційність, а тому й значний вплив на читачів. Алегорична мова, яка здобула назву езопівської (від імені давньогрецького письменника Езопа – автора байок), в умовах антинародного ладу, політичного гніту проникла і в публіцистику, будучи зброєю передових письменників та публіцистів і засобом уникнення переслідувань з боку влади й цензури.

Символ (з грец. *symbolon* – умовний знак, натяк). За С. Аверінцевим, символ – «знак, наділений всією органічністю міфу і невичерпною багатозначністю образу». «Структура символу направлена на те, щоби занурити кожне часткове явище у стихію „першопочатків” буття і дати через це явище цілісний образ світу». Різниця між знаком і символом визначається мірою значимості предмета, який вони позначають: знак має *одновимірне* значення, яке вказує лише на факт існування якогось предмета чи явища (особливо відчувається одновимірність сучасних туристичних, дорожніх знаків, які передбачають однакове їх тлумачення усіма представниками багатомовної людської спільноти), натомість символ отримує своє значення у зв'язку із надзвичайною значимістю символізованого, а відтак постає складною багатоплановою моделлю, що породжує невичерпний *тунель смислів*, асоціацій, зв'язків, який прагне до максимального узагальнення речі. Якщо метафора зумовлюється власне художніми чинниками, то символ існує у безкінечно означальній ролі, прагнучи розширення змісту ідеї, символ базується на філософських потребах езотеричного знання. Так, символами виповнене Святе Письмо, символ посідав чільне місце у філософії Г. Сковороди (напр., символ фонтана як божественного дання, духу в кожній людині). Хоча дослідники й розглядають символ у межах тропів, він набагато глибший за троп, бо натякає на трансцендентну істину.

Символ за своїм змістом багатозначний, може засвідчувати функцію відображення дійсності, її зміст, інтерпретацію у свідомості людини, зв'язок різних форм світу тощо. Відповідно, символи можуть бути фольклорними (зерно як цикл буття), релігійними (земля обітована), міфологічними (Прометей), літературними (Дон Кіхот), індивідуально-авторськими (Прекрасна Дама у ліриці Блока).

Метонімія (грец. *μετωνομία* – перейменування) – це слово, значення якого переноситься на найменування іншого предмета, пов'язаного з властивим для даного слова предметом за своєю природою. Наприклад, такий вислів, як

«весь театр аплодував», містить у собі метонімію, виражену словом «театр». Це слово вжите тут не у прямому, а в переносному значенні, оскільки, кажучи так, ми маємо на увазі те, що аплодував не театр, а глядачі, які в ньому знаходилися. При цьому поняття «театр» і «глядачі» перебувають у тісному взаємозв'язку, виступаючи як близькі за самою своєю природою, реально, а не умовно, як це має місце в метафорі. Метонімія часто ототожнюється з метафорою або розглядається як її різновид. Арістотель не виокремлював метонімії з метафори. Як окремий троп метонімію вперше використав римський оратор I ст. н.е. Квінтіліан. На відміну від метафори, метонімічне зіставлення предметів відбувається не за ознакою їхньої подібності, а за ознакою їхньої *суміжності*, тобто належності їх до одного кола явищ, до понять одного порядку, пов'язаних часовими, просторовими, причинно-наслідковими та іншими відношеннями. Метонімія широко використовується у віршованому та прозаїчному мовленні як місткий зображувально-виражальний засіб.

Розрізняють такі *різновиди метонімії*:

1) метонімія місця (заміщення назви об'єкта вказівкою на місце його знаходження): «Гомоніла Україна» (Т. Шевченко); «Борислав сміється» (І.Франко). Особливий випадок – заміна назви вмістимого вказівкою на предмет, що вміщує його: «Ми випили по кілька чарок, і моя голова з незвички трохи обважніла» (В. Підмогильний);

2) метонімія часу (заміщення назви події вказівкою на час, коли вона відбувалася): «Як і колись, так і тепер ти / Не спромоглась на гарний плід» (В.Сосюра; йдеться про історію України);

3) метонімія засобу (заміщення назви дії вказівкою на знаряддя, яким вона була здійснена): «Під дзвінкі струни гетьмани встають, // І прадіди в струнах бандури живуть» (Л. Боровиковський);

4) метонімія належності (заміщення назви предмета вказівкою на ім'я його творця): «Ти довго Шекспіра перекладав сьогодні» (Є. Маланюк);

5) метонімія матеріалу (заміщення предмета вказівкою на матеріал, з якого даний предмет зроблений): «Купив князь пісню Боянову, // возложив йому гривну золоту на шию – / срібні гуслі озолотив, / попліч свого злотокованого стільця / у соболях возсадовив» (І. Калинець).

Синекдоха (грец. *συνεκδοχή*, від *σύν* – разом і *εκδοχή* – переймання) – це різновид метонімії, в якій відбувається перенесення значення з цілого на його окрему частку. Наприклад: «З баталії в ліс не ховався. / В татарина коней в полях віднімав» (Л. Боровиковський), де слово «татарин» вжито в значенні «татари». Синекдоху відносять до різновиду кількісної метонімії. Якщо асоціація, зв'язок предметів при власне метонімічному перенесенні здійснюється через співвідношення якісних ознак, то в синекдосі співвідносяться кількісні ознаки. Як прийом творення словесного образу синекдоха відома з античності. Наприклад, Квінтіліан виокремлював шість її видів. Належну увагу вивченню синекдохи приділяли в Києво-Могилянській академії. Автор київської поезики «Луґа» дає їй таке визначення: «Синекдоха,

або догадка – це розуміння однієї речі на основі іншої, між якими існує природній і суттєвий зв'язок». М. Довгалецький виділяв вісім видів синекдохи.

Найбільш уживаними є такі види:

1) вживання частини замість цілого: «Плаче бідний та зітхає, / Сну не знають його очі» (М. Вороний); «Голова моя козацькая! Бувала ти у землях турецьких» (народна дума);

2) вживання однини замість множини: «І на оновленій землі / Врага не буде, супостата. / А буде син і буде мати» (Т. Шевченко); «Кругом Січі запорожця москаль облягає» (народна пісня про руйнування Січі);

3) вживання виду замість роду: «Сини Міцкевича, Словацького, Шопена, сини Коперніка» (М. Рильський).

Синекдоха, як вважав О.Потебня, є своєрідною словесною міні-моделлю більш складного предметного образу – типу й типового в змісті цілого художнього твору. Складна синекдоха є поетичною типовістю, тобто той чи інший типовий образ у художньому творі може бути пояснений через прийом синекдохи: він часткою в одиничній і конкретній картині відтворює ціле і загальне.

Гіпербола (грец. υπερβολή – перебільшення) – словесний зворот, в якому ознаки описуваного предмета подаються в надмірно перебільшеному вигляді з метою привернути до них особливу увагу читача. О. Потебня писав, що «гіпербола є наслідком якогось сп'яніння в почуттях, що перешкоджає бачити речі в їхніх звичайних розмірах». Наприклад: «Давно, давно вже Київ панував. / Його церкви аж хмари зачіпали» (А. Метлинський); «Так ніхто не кохав. Через тисячі літ / Лиш приходять подібне кохання» (В. Сосюра); «Шаровары шириною в Чёрное море» (М. Гоголь). В основі гіперболи завжди лежить елемент певної абсурдності, різкого протиставлення здоровому глузду або суспільному досвіду. Гіпербола завжди привертає до себе увагу, виступає як несподіванка, яка з великою силою деавтоматизує читацьке сприйняття.

Літота (грец. λιτότης – простота) – словесний зворот, в якому ознаки описуваного предмета подаються з надмірним їх применшуванням. Наприклад: «О принесіть як не надію, / То крихту рідної землі: / Я притулю до уст її / І так застигну, так зомлію» (О. Олесь). Літота виступає як троп, протилежний гіперболі.

Оксюморон, або *оксиморон* (грец. οξύμωρον – нісенітниця), – полягає у зведенні слів або словосполучень, значення яких взаємовиключає одне одного, створюючи ефект смислового парадокса. Наприклад: «на нашій – не своїй землі» (Т. Шевченко); «довго тягтиметься мить» (Є. Плужник). Оксюморон – дуже виразний стилістичний прийом: використовуючи мінімум мовленнєвих засобів, він характеризує складність, внутрішню суперечність описуваного предмета або явища: «Ні, я хочу крізь сльози сміятись, Серед лиха співати пісні, Без надії таки сподіватись, Жити хочу! Геть думи сумні!» (Леся Українка).

Поетична лексика

Ряд лексичних категорій у літературних творах виконують певні художні функції, тобто використовуються як зображувально-виражальні засоби. Це, зокрема, синоніми, антоніми, неологізми, професіоналізми, вульгаризми тощо.

Синоніми (від гр. *synonimos* – однойменний) – слова, різні своїм звуковим складом, але близькі значенням. До одного слова може бути декілька синонімів, які утворюють синонімічні ряди. З них письменник добирає таке слово, яке найбільше відповідає образу, що уявляється йому, допомагає виразити своє ставлення до зображеного («Добре, мамо, що ти зарання спать лягла»; «... Вилами пана і просадив, мов ту жабу. Застогнав поганець та й опрігся» – Т. Шевченко). Два-три синоніми, вжиті в одному реченні, допомагають конкретніше й багатогранніше зобразити предмет або дію людини, зосередити на них увагу читача («...постала інша хата, така гарна та пишна» – казка «Названий батько»; «... Щоб він не плакав, не журився... то віддадуть у москалі» – Т. Шевченко).

Антоніми (від гр. *anti* – проти і *opama* – ім'я, назва) – слова, протилежні значенням. У художніх творах вони вживаються, коли потрібно щось різко протиставити, як наприклад: «Хвали нікому, а кров, та сльози, та хула. Хула всьому» (Т. Шевченко). Антоніми використовуються і для того, щоб показати незвичайність явища чи настрою персонажа: «І з тривогою обнявся спокій чистий та розумний» (М. Рильський); «Сміх крізь сльози» (М. Гоголь); «З журбою радість обнялась» (О. Олесь).

Неологізми (від гр. *neos* – новий і *logos* – слово) – нові слова. Вони позначають все те нове, що з'явилося в житті суспільства.

Архаїзми (від гр. *archaios* – стародавній) – слова, що вийшли з ужитку. У художніх творах вони допомагають точніше, виразніше зобразити життя минулих епох (у повісті «Захар Беркут» І. Франка про події XIII ст., є слова, що означали різні предмети тогочасного військового побуту: пищаль, сагайдак, метавка).

Діалектизми (гр. *diaiektos* – розмова, говір, наріччя) – слова та вислови, які зустрічаються тільки у мові населення певної місцевості. У творі М. Вовчка «Горпина» є слова, характерні для жителів Поділля: “на пречудо”, “ізнов”, “любую єю”, “одмовляє” тощо.

Професіоналізми (від гр. *professio* – фах, спеціальність) – слова, властиві для людей певної професії. Так, в оповіданні Ю. Збанацького «Дике козеня» є слова й вислови з військової лексики: партизани, гармати, кулемет, стріляти, бомбити з літаків, відкрити стрілянину та інші.

Без **іншомовних слів** не можна обійтися, коли треба відобразити життя людей інших народів: «... Дівчина їхала нартами, запряженими собаками. Дівчина вийшла з яранги» (М. Трублаїні). Часом використання іншомовних слів допомагає письменникові висміяти пихатість, зарозумілість персонажа.

Згадаймо неологізм вживання французьких слів копачем у п'єсі І. Карпенка-Карого «Сто тисяч».

Певну образотворчу роль відіграють і деякі морфологічні форми. Так, пестливі слова та форми середнього роду можуть виражати симпатію до зображеного, замилювання ним, викликати таке ж ставлення до персонажа і в читача: «Миколка, Прокопів хлопчик, такий школяр гарнесенький був: сумирненький, соромливенький, млявенький, як дівчинка... Воно й училось, нівроку йому» («Школяр» А. Тесленка). Написання звичайних слів з великої букви сприяє возвеличенню предмета зображення. Так, з великої літери в художніх творах часом пишуться такі слова, як Добро, Правда, Людина, Істина тощо. Висловлюючи зневагу або ненависть, письменник часом прізвище чи ім'я вживає в загальному значенні і пише з малої літери: «По-моєму, це якийсь переодягнений кох, а може, навіть гудеріан» (О. Гончар).

Поетичні фігури

Синтаксичні засоби увиразнення мовлення складає група так званих *стилістичних фігур* мовлення, тобто своєрідних відмітних форм синтаксичного впорядкування фрази, це особливі побудови, що відхиляються від звичайного синтаксичного типу й дають оригінальну форму для образного вираження думок і почувань людини. Термін «фігура» (лат. *figura* – обрис, зовнішній вигляд) уперше з'явився в античній риториці, куди був перенесений з мистецтва танцю. Згідно з античною традицією, вперше термін «фігура» використовується в Анаксимена (IV ст. до н.е.). Біля витоків вчення про фігури стоїть також один з основоположників риторики Горгій (V-IV ст. до н. е.). Докладне вчення про фігури та розгорнуту їх класифікацію можна знайти вже у творах авторів I ст. до н.е. – I ст. н.е. – Діонісія Галікарнаського, Цецилія, Псевдо-Лонгіна. Узагальненням тих визначень, які давали фігурі в античності, може слугувати тлумачення знаменитого давньоримського ритора Квінтіліана: «Фігура в точному розумінні слова визначається як свідоме відхилення в думці або в мовленні від звичайної та простої форми... Таким чином, будемо вважати фігурою оновлення форми мови за допомогою певного мистецтва».

Синтаксичні звороти, що нагадують за своєю формою стилістичні фігури, досить часто вживаються й у повсякденному, побутовому мовленні, проте там їх використання пояснюється або наслідком випадкового збігу слів, або ж прагненням уникнути одноманітності словесно-синтаксичної форми вираження думок. Стилістичні фігури художнього мовлення, по-перше, завжди є наслідком свідомого вибору, спеціального розрахунку письменника з метою вплинути на свого читача, і, по-друге, можуть виконувати різноманітні, не пов'язані виключно з комунікативною, художні функції, зокрема, індивідуалізації та типізації мовлення, виділення окремих слів та частин фрази, особливо важливих у смисловому відношенні, композиційну, функцію емоційного увиразнення і т. д.

За характером відступу від узвичаєних синтаксичних норм побудови фрази всі наявні стилістичні фігури мовлення можуть бути поділені на три типи.

Перший тип – фігури, пов'язані з відхиленням від певних логіко-граматичних норм оформлення фрази: *інверсія*, *еліпсис*, *асиндетон*.

Інверсія – (лат. *inversio* – перевертання, переміщення) – стилістична фігура, побудована на порушенні того порядку слів у реченні, який здається нормованим, звичайним. Українська, як й інші східнослов'янські мови, належить до мов з вільним порядком слів у реченнях, проте певна їх синтаксична послідовність здається більш природною, тоді як зміна такої послідовності психологічно сприймається як відступ від сталої форми. Прямий порядок слів передбачає першість підмета, за яким слідує присудок. Їх зворотний порядок називається інверсованим. Наприклад, один з віршів В.Стуса починається реченням: «Гойдається вечора зламана віть, / мов костур сліпого, що тичеться в простір / осінньої невіді». Ця фраза сприймається як інверсована через те, що спочатку в ній подається присудок «гойдається», а потім підмет «вітть».

Порядок другорядних членів речення в українській мові підкорено таким нормам: додатки та обставини, виражені іменниками, в позиції після слова, до якого вони належать, означення та прислівникові обставини – в позиції перед словом, до якого вони належать. Зворотний їх порядок сприймається як інверсований.

Інверсія індивідуалізує й емоційно увиразнює мовлення. Але основна її функція – виділення окремих, найвагоміших у контексті даного висловлювання слів: «Поховайте мене на могилі, серед степу широкого, на Вкраїні милій» (Т.Шевченко); «Так ніхто не кохав. Через тисячі літ / Лиш приходить подібне кохання» (В. Сосюра). У цих прикладах порушення традиційного порядку слів виявляється в тому, що означення («широкого», «милій») поставлені після означуваних слів. Обставина способу дії «так» знаходиться у позиції перед присудком «кохав», обставина часу «через тисячі літ» – перед присудком «приходить», і сам присудок знаходиться у позиції не після, а перед підметом «кохання». Як одним із видів інверсії є відокремлення якогось слова від іншого, з яким воно тісно пов'язане. В такій інверсії ніби руйнується єдність певного словосполучення. Ось речення з поеми «Похорон друга» П. Тичини: «І молоде із-за гори на конях покоління летить сюди». Означення «молоде» у вислові «молоде покоління» не відчувається, адже вислів передає нерозкладне поняття. Відокремлення даного означення робить його відчутним, надає йому смислової й емоційної виразності. У поетичних текстах інверсія може набувати дуже складних форм, коли, наприклад, інверсується відразу декілька членів речення, граматичні форми підмета й присудка не збігаються з логічними формами і т.д.

Еліпсис (з грец. *elleipsis* – брак, нестача) – стилістична фігура, яка засвідчує опущення певного члена речення чи словосполучення, що легко відновлюється за змістом. Вживається для експресивності, стислості, динамічності думки, також є явищем економії мовних усиль (вихідний день –

вихідний). У ліриці передає динаміку ситуації, емоційне збудження: «Орлом сизокрилим літає, ширяє, / Аж небо блакитне широкими [крилами] б'є» (Т.Шевченко).

Асиндетон (з грец. *asyndeton* – безсполучниковість) – відсутність сполучників у поетичному мовленні задля досягнення експресивності, стислого телеграфного висловлення: «Зимовий вечір. Тиша. Ми» (П. Тичина).

Другий тип – фігури, не пов'язані з відхиленням від певних логічно-смыслових норм оформлення фрази. В межах даного типу можна виділити три групи фігур: *повтор*, *зіставлення* та *протиставлення слів* та більших або менших мовних величин.

1. Серед *повторів* розрізняються прості та композиційні повтори. Простим називається підсилювально-смысловий повтор, не суттєвий у композиційному (але не в загальносмысловому) відношенні. В залежності від того, які саме смыслові величини повторюються, прості повтори поділяються на звукові, словесні, фразові:

а) *звукowymi* називаються повтори однакових або однотипних звуків у суміжних словах або фразах тексту (переважно поетичного). Повтор приголосних звуків називається *алітерацією*; повтор голосних звуків називається *асонансом*; повтор звуків наприкінці віршових рядків або їхніх складових частин називається *римою*. З *евфонічних* засобів (від грец. *eufonia* – милозвучність) найчастіше використовується звукопис у двох різновидах – звукові повтори та звуконаслідування.

Алітерація (від лат. *ad* – до, *при*, *littera* – буква) – повторення одного і того ж чи близьких звучанням приголосних. Наприклад: «Течуть із сосон золотисті смоли, як сльози...» (А. Малишко) – алітерація з/с; «вгорі перлисті переливи хмар» (М. Рильський) – алітерація р.

Асонанс (від лат. *assono* – відгукуюсь) – повторення одного й того ж чи близьких голосних: «Тихо пливе блакитними річками льон» (М.Коцюбинський) – асонанс и/і; «Тече вода в синє море, та не витікає» (Т. Шевченко) – асонанс е/є.

Звуконаслідування – відтворення звуками людської мови крику птахів, тварин, звучання предметів. Наприклад: «Серед рожевої куряви... плакали вівці: бе-е... ме-е» (М. Коцюбинський); «А двері... так знайома: рип» (А. Головка). Найчастіше засоби звукопису використовуються для створення звукових образів чи деталей. Наприклад: «І голос сильний нам з гори, як грім, гримить...» (І. Франко); «І все отак зозуля: ку-ку» (П. Тичина). Засоби звукопису допомагають точніше, правдивіше відтворити предмет, надати мові більшої мелодійності, звучності, краси. Нерідко звукопис виражає ставлення автора до зображеного: його замилювання красою, гармонійністю природи або обурення, гнів, презирство, осуд: «Неначе ляля в льолі білій, Весняне сонечко зійшло». (Т.Шевченко);

б) *словесними* називаються повтори слів – найчастіше в межах словосполучень, одного або кількох суміжних речень, рідше – в більш широких

межах. Повтор однакових слів називається *прямим* повтором. Прямими можуть бути повтори як повнозначних (простий прямий повтор), так і службових (*полісиндетон*, або багатосполучниковість) слів. Повтори однотипних слів називаються видозмінюваним повтором (*плеоназм*; *тавтологія*). Зокрема **тавтологія** (від гр. *τάυτο* – те саме і *λόγος* – слово) – це стилістична фігура, що заснована на однокореневому повторі попереднього слова: диво дивне, темниця темна, тьма-тьмуца. Тавтологія вводить у текст зі стилістичних міркувань. Найтипівішим уживання цієї фігури є для народнопоетичної творчості, проте досить часто вона зустрічається також у літературній поезії: «У чужую стороньку, / Да на чужу чужиньку» (народна пісня). **Плеоназм** (з герц. *pleonasmus* – надмірність) – стилістична фігура, яка полягає у повторюванні, нагнітанні однорідних слів, переважно синонімів задля досягнення емоційного ефекту: «Гомін, гомін, по діброві, Туман поле покриває, Туман поле, поле покриває...» (народна пісня). Втрата чуття міри при перенасиченні речення плеоназмом може перерости у тавтологію;

в) *фразовими* називаються повтори суміжних частин (як правило, окремих, коротких речень) фрази. Найчастіше такий повтор набирає вигляду так званого *синтаксичного паралелізму*. Синтаксичний паралелізм може виконувати композиційну функцію. На відміну від простих, *композиційні* повтори не обмежуються підсилувально-смісловою функцією і виконують композиційне завдання, виступаючи, зокрема, сигналом початку та кінця певних фразових одиниць. Найбільш яскравою композиційна функція повтору виявляє себе у віршових текстах, де повтором зв'язуються (інколи й у жорстко визначеному порядку) й виділяються окремі рядки вірша й більші, ніж рядок, одиниці композиційного поділу вірша – строфи. Менш яскраво композиційне значення повтору виявляє себе у прозі (*анафора*, *епіфора*, *анепіфора*, або кільце, *епанафора*, або стик).

Анафора (від грец. *αναφορά* – винесення нагору, повторення) – стилістична фігура, яка утворюється повтором слів або словосполучень на початку суміжних мовних одиниць: «Тобі одній, намріяна царівно, Тобі одній дзвенять мої пісні, Тобі одній в моєму храмі дивно Пливають молитви і горять огні» (М. Рильський). Найчастіше анафора зустрічається у віршових текстах, рідше в прозаїчних. Прозаїчна анафора зв'язує звичайно початки суміжних речень, наприклад: «Небо, гей на морі піна. А з тої піни дрібна роса паде на ліси, на гори. А з того неба Купало любість по землі сіє... А де то та любість упаде, там білий вогонь з землі виростає, а за тим білим вогнем темна хмарка тінь розстелює. Бо любість одне крило біле, а друге темне має» (М. Черемшина). Дуже рідко анафоричний повтор пов'язує не суміжні, а розведені в тексті мовні одиниці, наприклад початки всіх чотирнадцяти розділів повісті «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка: «Смутний та невеселий сидів собі на лавці, у новій світлиці... конотопський пан сотник Микита Уласович Забрюха»; «Смутно і невесело було раз уранці у славному сотенному містечкові Конотопі»; «Смутна і невесела сиділа на призьбі біля своєї хати панночка Йосипівна Олена, хорунжівна» і т.д. Прозаїчна анафора найчастіше підсилює та

емоційно увиразнює зміст того, про що розповідається, хоча, як, зокрема, в останньому випадку, може виконувати й композиційну функцію, яку анафора звичайно має у віршових текстах, де слугує додатковим сигналом закінчення попереднього рядка й початку наступного. Досить часто анафоричний повтор може витримуватися протягом усього віршового твору (звичайно невеликого за обсягом).

Епіфора (грец. ἐπιφορά – перенесення, повторення) – стилістична фігура, протилежна анафорі, яка утворюється повтором окремих слів або словосполучень на кінці суміжних мовних одиниць: «Будемо вічно в труді рости, / З серця землі підіймать пласти, / Чорного золота давні пласти» (Я.Шпорта). Епіфора, як і анафора, може поширюватися на весь віршовий твір.

2. *Фігури зіставлення.* Ці фігури близькі за своїми ознаками та функціями до фігур видозмінюваного повтору. Подібно до останніх, вони постають на основі такого накопичення слів, яке видається зайвим, немотивованим нормами та вимогами логічного викладу, таким, що відволікає і ускладнює сприймання його фактологічної сутності. До фігур зіставлення належать *ампліфікація, градація, параномазія.*

Ампліфікація (з лат. amplificatio – збільшення, розширення) – стилістична фігура, яку використовують для збільшення, доповнення, збагачення думки, становить собою нагромадження однорідних мовних засобів – синонімів, антонімів, порівнянь, стилістичних фігур тощо: «жолобецький ліс був ще чорний, хоча над ним уже зносилося сонце, яскраво, радісно, барвисто» (У.Самчук).

Градація (з лат. gradatio – поступовість, посилення) – стилістична фігура, що полягає у поступовому посиленні засобів художньої виразності задля підвищення чи зниження їхньої емоційної значущості: «Прийшов, побачив, перемиг» (Ю. Цезар).

3. *Фігури протиставлення.* Ці фігури, на відміну від фігур зіставлення, ґрунтуються не на однорідності (смысловій близькості) зіставляваних слів, а на більш-менш різкій їх *різномірності* (смысловому контрасті), яка підкреслюється й посилюється контекстом їх зіставлення. До фігур протиставлення належать *антитеза та оксюморон.*

Антитеза (грец. ἀντίθεσις – протиставлення) – це стилістична фігура, яка утворюється зіставленням слів або словосполучень, протилежних за своїм змістом. Наприклад: «Думав, доля зустрінеться — спіткалося горе» (Т.Шевченко). Антитеза часто зустрічається в прислів'ях та приказках, афоризмах: «Ситий голодного не розуміє», «Багатство дме, а бідність вдвоє гне». Антитеза використовується для описів, характеристики предметів, часто іронічної або сатиричної: «Всякий, хто вище, то нижчого гне, – Дужий безсильного давить і жме, Бідний багатого певний слуга, Корчиться, гнеться пред ним, як дуга» (І. Котляревський).

Фігури, пов'язані з відхиленням від певних комунікативно-логічних норм оформлення фрази, – так звані **риторичні фігури**: *звертання, запитання, заперечення, оклику*.

Риторичне звертання частіше застосовується у віршових, аніж у прозаїчних текстах, де воно, крім усього іншого, досить часто оформлює, «вводить» тему твору.

Риторичне питання – це питання, яке ставиться не з метою отримання відповіді, а з метою афористичного узагальнення загальновідомої або очевидної думки: «Кати знущаються над нами, А правда наша п'яна спить. Коли вона прокинеться? Коли одпочити Ляжеш, Боже утомлений?» (Т.Шевченко). Інколи поставлене автором запитання мотивує подальше розгортання художнього викладу, яке розкриває ті чи інші, пов'язані з запитанням, смислові аспекти.

Риторичне заперечення – це заперечення, що має форму відповіді на вірогідне припущення, думку уявного співрозмовника: «Ні, друже мій, не та родина! Сучасна пісня — не перина...» (І. Франко).

Риторичний оклик – це вислів, що має підкреслено-емоційний характер і вводить переважно з метою затримати або посилити увагу на якомусь з аспектів зображуваного: «О, що за туга розум мій опала! Яка крізь серце потекла Каяла, Що за чуття на серце налягло!» (М. Зеров).

1.9. Теорія віршування

Віршування, або **версифікація** (лат. versus – вірш, facio – роблю) – це 1) мистецтво виражати свої думки у віршованій формі; 2) система організації поетичного мовлення, в основі якої міститься закономірне повторення певних мовних елементів, що складаються на підставі культурно-історичної традиції певної національної мови.

Система віршування – це сукупність норм та принципів версифікаційної майстерності, розбудовується на підставі певного ритмічного критерію. Вона поділяється на 2 групи:

а) метричну, що характеризується нормативним чергуванням довгих та коротких складів, зумовлених кількістю часу, необхідного для вимови складу, та долучених до нього більших ритмічних одиниць (античне віршування, народне віршування українців);

б) акцентну, тобто спрямовану на врахування не тривалості складів, а їхньої акцентної виразності, пов'язаної з принципом наголошеності та ненаголошеності. Ця група поділяється на такі **версифікаційні підгрупи**:

– **силабічну**, де за первісну ритмічну одиницю править склад як такий, властиву мовам з постійним наголосом (французька, польська та ін.);

– **тонічну**, що спирається на повтор слів та словосполучень із своїм наголосом як основою ритму;

– **силабо-тонічну**, базовану на чергуванні наголошених та ненаголошених складів, яка поєднує в собі силабічні й тонічні тенденції.

Попри те, в українському віршуванні спостерігаються проміжні версифікаційні форми як у вигляді синтезу першої і другої груп, так і в інших варіантах, зокрема **коломиївкий** вірш, що постає внаслідок злиття силабічного та силабо-тонічного віршів, або **паузник** і **тактовий** вірш (тактовик), в яких вбачається сполука силабо-тонічного і тонічного віршування тощо. **Верлібр**, який трактується як різновид тонічного вірша, має довільну організацію. У **віршах прозою** (прозопоезії, поезії в прозі) можна говорити про чергування довгих та коротких відтинків ритмізованого тексту.

Система віршування визначає відповідний розмір і послуговується відповідними знаками:

— **довгий склад**, ∪ **короткий склад**, а також **ненаголошений**, **наголошений склад**, // **цезура**, √ **лейма**.

Стопа – найкоротший відрізок певного віршового метра, сконцентрованого у групі складів з відносно незмінним наголосом (ритмічним акцентом). Стопа сприймається як одиниця виміру та визначення віршового ритму. В українській силабо-тоніці, на відміну від античної версифікації, де за основу стопи бралось поєднання довгих та коротких складів, вона спирається на природне мовне чергування наголошених та ненаголошених складів, які зумовлюють специфіку віршового розміру. Залежно від кількості складів стопа буває:

- **двоскладова** (ямб, хорей, пірихій, спондей);
- **трискладова** (дактиль, анапест, амфібрахій, бакхій, молос);
- **чотирискладова** (пеон).

Тонічна версифікація, в якій віршовий ритм будується за підрахунком основних наголосів у рядку, лишаючи довільну кількість ненаголошених складів між ними, базується на відмінних принципах від силабо-тоніки, неможливої поза стопами.

Метричне (античне) віршування – різновид віршування, що склався в еллінську та римську добу. Характеризується чергуванням довгих та коротких складів, бо в античних мовах різнилися довгі та короткі звуки. Стопа нагадувала музичний такт, зумовлюючи не читання, а наспівування віршованого тексту. Найпростішим елементом ритмотворення вважалася *мора* як одиниця довготи: короткий склад дорівнював одній морі (»), довгий = двом (—); обидві формували стопу.

Основні стопи античного віршування такі:

Двоскладові (на 3 мори):

- ямб (∪—);
- хорей (—∪);
- трибрахій (∪∪∪).

Трискладові (на 4 мори):

- дактиль (—∪∪);
- анапест (∪∪—);
- спондей (— —).

Розрізняли також п'ятискладові, шестискладові та семискладові стопи. Особливої винахідливості античні поети досягли у ліриці, вживаючи складні віршові конструкції з перемінним тактом – стопою, тобто *логаеди*: періодичність виявляється тут не в межах віршового рядка, а строфи, власне неримованих чотиривіршів (спарених двовіршів) з чітко визначеною періодичністю. Найпопулярнішими були **алкесва строфа, сапфічна строфа** та ін. Пізніше у новоєвропейській поезії втратилося відчуття довгих та коротких складів, котрі визначили специфіку античного віршування, але термінологія, набувши нового змістового наповнення, збереглася, підпорядкована вже новим версифікаційним принципам.

Силабічне віршування (грецьк. *sylabe* – склад) – система віршування, в основу якої покладена **рівна кількість складів** (часто – 13, рідше – 11) при невпорядкованому вільному розташуванні наголошених та ненаголошених. Силабічне віршування характеризується також **парним римуванням**, наголосом, що припадає на фінальну частину віршового рядка та на відповідний склад перед цезурою, котра ділить рядок на 2 рівновеликі частини:

*Неначебто спіси, // колосся по полю,
Люди колосся // стинають без болю.*

(Лазар Баранович)

Силабічне віршування притаманне поезії, що базується на мові з постійним наголосом у словах на останньому (французька) чи передостанньому (польська) складі. В їх межах він не має смислорозрізняювального значення, його переміщення відбувається у межах одного і того ж розміру. Це спостерігається у французьких, польських, турецьких, сербських, вірменських та ін. версифікаціях. Під впливом такого віршування у Польщі та під значним впливом латиномовних поетик силабічне віршування поширилось і в Україні XVI-XVIII ст., знайшовши тут зустрічні течії фольклорного походження — **коломийки**.

Тонічна система віршування (грецьк. *tonos* – наголос) – система віршування, яка ґрунтується на сумірності наголосів у віршорядках, а також на їх варіативній різноманітності – впорядкованій і невпорядкованій. Кількість наголосів визначає розмір віршорядка: він може бути 2-, 3- і т. д. – наголошеним. Найчастіше спостерігається 3- та 4- наголошені рядки. Ненаголошені та напівнаголошені слова виконують лише допоміжну й варіативну роль у витворенні тонічного розміру. Тонічна система віршування базується на **ритмі наголосів**, а щодо складів ненаголошених, то їх або взагалі не беруть до рахунку, або ж, особливо в новітні часи, коли поети звертаються до більш-менш упорядкованого тонічного вірша, вони творять певні ритмічні варіації основного розміру. За своїми розмірами тонічна система є значно біднішою не лише від силабо-тонічної, а також і від силабічної. Визначення

розміру в тонічному вірші – справа набагато складніша, ніж у вірші квантитативному, силабо-тонічному чи силабічному.

*Ото ж воно й почалося з
того,
що одружився дурний
Петро!
Тільки до хати привів
небогу -
зразу ж топітись пішов у
Дніпро.*

(Василь Симоненко)

Методика визначення віршового розміру

Двоскладові віршові розміри

Наголошені і ненаголошені склади у віршах можуть розподілятися по-різному. Наголоси можуть падати на один з двох складів. Правильне чергування наголосів дає можливість поділити кожний рядок вірша на групи складів.

Повторювана у вірші група складів, до якої входить один склад наголошений і один чи два ненаголошених, називається **стопою**. Стопи бувають двоскладові і трискладові.

Основні двоскладові стопи мають спеціальні назви – ямб і хорей. **Хорей** – двоскладова стопа з наголосом на I складі ($\perp\cup$). **Ямб** – двоскладова стопа з наголосом на II складі ($\cup\perp$).

Залежно від характеру стоп і їх кількості в рядку визначається віршовий розмір того чи іншого твору. Якщо, наприклад, рядок вірша складається з чотирьох двоскладових стоп з наголосом на I складі, то це — чотиристопний хорей. Коли в рядку чотири двоскладові стопи з наголосом на II складі, то ми кажемо, що це – чотиристопний ямб.

Ямб, як і хорей, буває двостопний, тристопний, чотиристопний, п'ятистопний, зрідка навіть семистопний та восьмистопний.

Звернувшись до уривка з поетичного твору Т. Шевченка «І виріс я на чужині», визначимо його віршовий розмір. Для цього поділимо рядки на стопи:

<i>Село ненáче погоріло,</i>	$\cup/\perp\cup/\perp\cup\cup/\cup\perp\cup$ 2,4,8
<i>Ненáче люди подуріли,</i>	$\cup/\perp\cup/\perp\cup\cup/\cup\perp\cup$ 2,4,8
<i>Німі на пáницину ідуть</i>	$\cup/\perp\cup/\perp\cup\cup/\cup\perp\cup$ 2,4,8
<i>І діточок своїх ведуть!..</i>	$\cup\cup/\cup/\perp\cup/\perp\cup/\perp$ 2,4,8

пірихій

Ми бачимо, що повторювана група складів має один ненаголошений склад і один наголошений. Отже, кожна стопа тут складається з двох складів, причому наголос у ній (там, де він є) падає на другий склад. А нам відомо, що

така стопа називається ямбом. Оскільки в кожному рядку цих стоп по 4, робимо висновок: віршовий розмір – чотиристопний ямб. Розглянемо так само уривок з вірша «Не сумуй, що врода» Павла Грабовського:

<i>Хай важка́ дорога,</i>	$\perp\cup\perp/\cup\perp/\cup/$	1, 3, 5
<i>Хай похму́рі дніни,</i>	$\perp\cup\perp/\cup\perp/\cup/$	1, 3, 5
<i>Все́ зроби́, що мога,</i>	$\perp\cup\perp/\cup\perp/\cup/$	1, 3, 5
<i>На корі́сть країни.</i>	$\cup\cup\perp/\cup\perp/\cup/$	3, 5

пірихій

Тут кожна стопа також складається з 2 складів, але наголос падає вже не на другий, а на перший склад. Це стопа, яка називається хореем. У кожному рядку таких стоп по 3. Отже, висновок: вірш П.Грабовського написаний тристопним хореем.

У віршах з двоскладовими розмірами часто трапляються стопи, які не мають наголошених складів. Наприклад, у наведеному вище уривку з вірша Шевченка відсутні наголошені склади в усіх третіх стопах трьох рядків, а також у першій стопі четвертого рядка. Така стопа, що складається з 2 ненаголошених складів, називається *пірихієм* ($\cup\cup$).

Пірихій – це допоміжна стопа. Вона може замінити ямб або хорей, але самостійно не вживається і на визначення віршового розміру не впливає.

Трискладові віршові розміри

У трискладових віршових розмірах стопа складається з трьох складів. Наголос у таких стопах може падати на перший, на другий або на третій склад. Простежимо це на прикладах. Візьмемо спочатку кілька рядків з вірша «Швачка» П. Грабовського і подивимось, як чергуються в них наголошені і ненаголошені склади:

Рученьки те́рпнуть, злипа́ються віченьки...
Боже, чи довго, тягті́?
З ра́ннього ра́нку до пі́зньої ніченьки
Голкою де́нно верті́.

Графічно це можна зобразити так:

$\perp\cup\cup\perp/\cup\cup\perp/\cup\cup\perp/\cup\cup$
 $\perp\cup\cup\perp/\cup\cup\perp/$
 $\perp\cup\cup\perp/\cup\cup\perp/\cup\cup\perp/\cup\cup$
 $\perp\cup\cup\perp/\cup\cup\perp/$

Тут після кожного наголошеного складу йдуть два ненаголошені.

Отже, у вірші «Швачка» стопи складаються з трьох складів і наголоси в них падають на I складі.

Трискладова стопа з наголосом на I складі називається *дактилем* $\perp(\cup\cup)$. У наведеній строфі з вірша «Швачка» перший і третій рядки написані чотиристопним дактилем, а другий і четвертий – неповним тристопним дактилем.

А тепер подивимось, як чергуються наголошені і ненаголошені склади у вірші П. Грабовського «Не раз ми ходили в дорогу»:

*Не рáз ми ходіли в дорогу,
Не рáз ми верта́лись до хáти
І знову брелі́ від порогу —
Правді́вої цілі шука́ти.*

Схема наголошених і ненаголошених складів у цьому вірші така:

УТУ/УТУ/УТУ/ 2, 5, 8
УТУ/УТУ/УТУ/ 2, 5, 8
УТУ/УТУ/УТУ/ 2, 5, 8
УТУ/УТУ/УТУ/ 2, 5, 8

Як бачимо, тут стопи також складаються з трьох складів, але наголоси в них падають не на перший, а на другий склад.

Трискладова стопа з наголосом на II складі називається амфібрахієм (УТУ). Вірш «Не раз ми ходили в дорогу» написаний тристопним амфібрахієм.

Звернемось ще до відомого нам вірша І. Франка «Товаришам із тюрми»:
*Обрива́ються звільна всі пúта,
Що в'язáли нас з да́внім життєм:
З да́вніх бродів і дúмка розку́та, —
Ожиємо, браті́, ожием!*

Схема наголошених і ненаголошених складів така:

УУ/ТУУ/ТУУ/ТУ 3, 6, 9
УУ/ТУУ/ТУУ/Т 3, 6, 9
УУ/ТУУ/ТУУ/ТУ 3, 6, 9
УУ/ТУУ/ТУУ/Т 3, 6, 9

Спостереження показують, що і в цьому вірші стопи складаються з трьох складів, однак наголоси в них падають тільки аж на третій склад.

Трискладова стопа з наголосом на III складі називається анапестом (УУТ). Вірш «Товаришам із тюрми» написаний тристопним анапестом.

Вільний вірш, верлібр (франц. vers libre) – означає, що в цьому типі вірша дозволяються відхилення від канонів, установлених метричними версифікаційними системами. Вільний вірш зберігає первісний ритм: поділ тексту на рядки, а також запис їх стовпчиком; рядки його мають різну довжину (різну кількість складів і стоп), різну кількість наголосів, довільно розташованих.

Вторинні ознаки: метр, рима – тут або зовсім зникають, або з'являються спорадично. Цей вірш не має також суворо встановленої строфіки. Та попри всі ці відхилення від традиційних систем віршування, вільний вірш зберігає ритмічну організацію. Художнє впорядкування синтаксичних рядків і пов'язане

з ним у певній мірі закономірне розташування наголосів заступає собою жорстку метричну систему.

Наприклад:

*Дзвоне, дзвоне, тихо дзвоне
Вільний, мрійний, тихий дзвін,
В світлі, в вітрі, в небі тоне,
Спів разносе
І голосе.
Хто се, хто се
Дзвони носе,
Хто се він?*

Верлібр приваблює невимушеністю, природною синтаксичною будовою.

Білий вірш – неримований вірш з чіткою внутрішньою метричною структурою, де на місці рими залишається чиста клаузула (закінчення).

У ліриці, якщо мовиться про білий вірш, використовуються будь-які віршові розміри, як двостопні, так і тристопні:

*Білили зорі, мов кульбаба,
І місяць ріс, мов молочай;
Як поле ширшало під вітром,
Коні прийшли до водоюю...*
(П. Килина)

Або:

*Не збагну, Чи наснилось, а може, насправді...
Наче в трави пірнаю, наче в травах тону...
А на поміч не кличу. Немов божевільний,
Вигрібаю чогось на глибінь.*
(В. Марочкін)

Білі вірші не поділяються на строфи у драматичних творах, але в ліриці такий поділ може здійснюватись внаслідок чергування чоловічих і жіночих закінчень (клаузул).

Вірші, в яких половина рядків римується, а друга половина не має рим, називаються **напівбілими**:

*Фашисти сунуться назад,
Повзуть, мов ті вужі...
Біля бійниці моряки
Сидять у бліндажі...*
(М. Нагнибіда)

Рима (з грец. *rhythmos* – сумірність, узгодженість) – суголосні закінчення у сусідніх чи близько розташованих словах, які можуть бути в кінці або в середині віршового рядка (див. «Додатки», табл. 9). Римі відводиться чільне місце у ліричній композиції та строфотворенні, водночас вона виконує також інші функції: естетичну, ритмоінтонаційну, магічну, жанровизначальну. Розрізняють шаблонну (банальну) риму, а також свіжу (неординарну). За місцем ритмічного наголосу рими поділяються на чоловічі (наголос на останньому складі) та жіночі (на передостанньому), дактилічні (наголошений 3 склад від кінця слова) та гіпердактилічний (4 від кінця наголошений склад).

Римування – це особливість розташування рим у вірші, інтервал між ними.

Найпростіша форма римування – *суміжна, або парна, рима (aa, bb, cc)*: «Самі на себе дивляться ліси, / розгублені од власної краси» (Л. Костенко).

У *перехресному римуванні* римуються кінцеві слова парних рядків з парними, а непарних – з непарними (*abab*): «Кучугури димів на ліси намело. / Яма світла між них – як забута копальня. / Закіптюженим небом пливе НЛЮ – / Безпритульний вінок на Івана Купала» (І. Римарук).

Часто застосовується *кільцеве, або охонне римування (abba)*: «Сотий день в дорозі. Сотий день ще й ніч. / І куди ж ти рвався, поспішав затято? / Краще й не питаймо. Звісно ж, не на свято. / А якщо й на свято, то не в тому річ» (П. Куценко).

Строфа – фонічно викінчена віршова сполука, яка повторюється у поетичному творі, об'єднана спільним римуванням, представлена інтонаційною та ритміко-синтаксичною цілісністю, відмежована від подібних сполук помітною паузою та іншими чинниками (змістова завершеність, закінчення римованого ряду тощо).

Дистих (двовірш) – найпростіша форма строфи, що складається з двох рядків однакового або неоднакового ритмічного типу і буває самостійним віршем (в жанрах епіграми, епітафії, надпису): «Що доля нелегка, – в цім користь і своя є. / Блаженний сон душі мистецтву не сприяє» (Л.Костенко).

Тривірш – строфа з трьох рядків, яка може мати три види: 1) всі три рядки на одну риму; 2) два рядки римуються, третій – ні; 3) третій рядок має риму в суміжній строфі (терцини).

Відповідно *терцини* – це низка тривіршів, пов'язаних римовкою за схемою *aba bcb cdc ded*, середній рядок останнього тривірша римується з окремим замикаючим рядком: «Перехопило дух. Жахлива мить! / Я мчуся у безодню, у геєну, / де небуття, де темний хаос спить. / Я бачу вічну темряву страшенну, / і серед тиші чорної небес / пишучу руку великовогненну / і троє слів: мене, текел, фарес» (Данте).

Одним з найпопулярніших жанрів лірики є **сонет** – ліричний вірш, який складається із 14 рядків 5-ти або 6-стопного ямба, а саме із двох чотиривіршів із перехресним римуванням і двох тривіршів тернарного римування за схемою: *abab abab ccd eed*. Сонет виник у XIII ст. в Італії і був закріплений у ліриці Данте і Петрарки. В українській літературі до нього зверталися Леся Українка,

І.Франко, М. Зеров, М. Рильський. Сонет дисциплінує поетичне мовлення, оскільки кожна з чотирьох його частин мусить бути синтаксично викінченою, крім того, перший вірш сонету містить тезу, другий – антитезу, а тривірші – синтез, стаючи так званим «сонетним замком». Сонети найбільш поширені у таких тематичних групах лірики, як медитативна та пейзажна.

Класичній віршовій формі сонету протистоїть *верлібр*. Дослідники тлумачить його як умовно вільний вірш, створений у межах версифікаційної системи і водночас із її порушеннями. Верлібр характеризується неврегульованою зміною синтаксичних, фонетичних, логічних, метричних мір повтору. Верлібр протиставний врегульованому віршу та прозі, межує з тонічним, вільним (неврегульованим) віршем та ритмічною прозою і віршем у прозі, але не збігається з ними за значенням. Для верлібру характерне спорадичне сегментування довгих і коротких рядків, не зумовлене чергуванням наголошених чи ненаголошених складів, лічбою наголосів чи власне складів; натомість актуалізуються структурні, фонетичні, семантичні, особливо інтонаційні елементи, що не піддаються обрахунку. Верлібр переважно астрофічний, хоч вживаються монострофоїди, строфоїдні композиції, полістрофоїди, вільна строфіка:

випав сніг
та не хочемо нічого сприйняти
предмет зі скла з вітром
предмет з мовчання є сажею
відступаємо як море й блакить
проkliнаємо як листя ...

(В.Плютович)

Закріпити вивчений матеріал можна за допомогою таблиці 10 «Система віршування» (див. «Додатки»).

Контрольні запитання і завдання

1. Поясніть, що таке художня література. Продемонструйте на прикладах, які функції виконує література у суспільстві.
2. Які методи застосовує літературознавство при аналізі художнього твору? Чим вони відрізняються? Порівняйте методи між собою – на прикладі аналізу одного твору за вашим вибором.
3. Як ви розумієте поняття «структура художнього твору»? Які елементи структури художнього твору вам відомі?
4. Які елементи концептуального рівня художнього твору ви знаєте? Що таке тема художнього твору? Які типи тем вам відомі? Проілюструйте на прикладах кількох творів.
5. Визначте тему «Слова о полку Ігоревім», поясніть, на основі яких подій вона розгортається. Чи можемо побачити вічні теми у цьому творі? Визначте проблематику цієї пам'ятки, поясніть, яка проблема є

- центральною (вмотивуйте своє бачення, залучивши до аналізу композиційний та образний рівні твору), а які – другорядними.
6. Проаналізуйте за допомогою алгоритму аналізу ліричного твору «Додатків» вірш Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права...», з'ясуйте тему, провідні мотиви цього твору, яким чином вони взаємодіють із темою? Як тема даного твору відображає світогляд митця, як вона пов'язана з історичною добою? Чи згадана тема є типовою для лірики?
 7. Поясніть, що таке «ідейний світ твору», які компоненти він об'єднує. На прикладі твору І. Котляревського «Наталка Полтавка» з'ясуйте тему, особливості проблематики, а також специфіку ідейного світу цього твору. Які типи пафосу спостерігаємо у цій п'єсі? Вмотивуйте свою відповідь залученням текстового матеріалу.
 8. Які типи комічного вам відомі? Поясніть різницю між гумором і сатирою на прикладі п'єси «Наталка Полтавка». Як ці типи комічного взаємодіють з авторською оцінкою та ідеєю твору? Які різновиди комічного спостерігаємо у творі Г. Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма»? Наведіть приклади з тексту.
 9. У бурлескно-травестійній поемі І. Котляревського «Енеїда» знайдіть приклади бурлеску і травестії, поясніть, з якою метою автор застосовує ці типи комічного? Чи наявні у цьому творі інші різновиди комічного (макаронічна мова, гротеск тощо)? Який пафос цього твору?
 10. Що таке художній образ? Які типи художнього образу ви знаєте? Наведіть власні приклади.
 11. Поясніть відношення між поняттями «персонаж художнього твору» і «прототип», наведіть приклади. Чи завжди нам відомий прототип художнього твору?
 12. Що таке «художній тип»? Проаналізуйте за допомогою алгоритму аналізу прози (див. «Додатки») повість «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка. З'ясуйте, чим відрізняється образ-тип від образу персонажа, які принципи художньої типізації образів у цьому творі?
 13. Що таке «конфлікт»? Які типи конфліктів вам відомі? Визначте типи конфліктів у творі «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка у порядку їхньої значущості. З'ясуйте особливості жанру цього твору, виходячи з типів конфлікту.
 14. Що таке композиція, які її складники? Проілюструйте на прикладі поеми Т. Шевченка «Катерина». Визначте композиційні особливості цього твору, як вони вмотивовані автором, художнім напрямом? Яку роль відіграють позасюжетні елементи у цьому творі? Поясніть форми викладу художнього матеріалу. Визначте роль оповідача у цьому творі.
 15. На прикладі вірша І. Франка «Чого з'являєшся мені у сні...» поясніть поняття «ліричний герой». Порівняйте ліричного героя І. Франка із героїнею лірики Ліни Костенко («Моя любове, я перед тобою...»).

16. Які особливості художньої мови? Які засоби виразності ви знаєте? Проілюструйте на прикладі тропіки вірша «Contra spem spero» Лесі Українки. Як добір тропіки відбиває світогляд авторки? Які виражальні можливості лексики? Проілюструйте на власному прикладі. Наведіть зразки поетичних фігур, проілюструйте на матеріалі вірша М. Рильського «Яблука доспіли, яблука червоні...».
17. На підставі наведених у Додатках алгоритмів спробуйте створити власну «мозкову карту», що допомагає провести комплексний аналіз художнього твору і, таким чином, закріпити опрацьований теоретичний матеріал.

ЧАСТИНА 2. СИСТЕМА РОДІВ І ЖАНРІВ

Теорія літературних родів і жанрів, хоча їй присвячено чимало наукових праць, досі не має вичерпних наукових визначень. Окремі дослідники стверджують, що роди літератури, становлячи центральну проблему поетики, разом з тим чинять стійкий опір будь-якій смисловій інтерпретації. Витоки подібного підходу до класифікації родів і жанрів літератури криються в сивій давнині. Уже в давньогрецькій естетиці склалися умови для розгляду епосу, лірики та драми як способів вираження художнього змісту. Зокрема, Платонові належить ідея покласти в основу поділу на роди *форму вираження авторської свідомості*. На його думку, в ліриці «поет говорить від себе і не прагне змінити напрямок наших думок так, ніби крім нього говорить ще хтось». Драма, відповідно до уявлень Платона, розглядалася як протилежність ліриці, оскільки носіями авторської свідомості в ній є самі герої, а не письменник. Епос розглядався античним філософом як змішаний рід, що має ознаки як лірики, так і драми.

Платонівські ідеї знайшли свій подальший розвиток в естетиці Арістотеля, який вважав кожен із трьох літературних родів окремим «*способом наслідування*». «Наслідувати в одному й тому ж і одному й тому ж можна, розповідаючи про події, як про щось відокремлене від себе, як це робить Гомер (мова про епос), або ж так, що той, хто наслідує, залишається сам собою, не змінюючи свого обличчя (лірика), або репрезентуючи всіх зображуваних осіб як діючих і діяльних (драма)». При цьому Арістотель пропонував ураховувати три моменти — «різні зображувальні засоби», «різні предмети» та «спосіб зображування».

Під предметом зображення мислитель античності розумів необхідність відтворювати постаті людей: або кращих (для цього він рекомендував трагедію), або смішних, нікчемних (що доречно робити в комедії, оскільки «комедія намагається показати людей гіршими, а трагедія – кращими від сучасників»). До зображувальних засобів Арістотель відносив мелодію, ритм, розмір, слово. Говорячи про особливості зображення в кожному з трьох літературних родів, Арістотель наголошував, що в основі епосу лежить *розповідь* про події, навколишня дійсність відтворюється в об'єктивній формі. У драмі герої зображені безпосередньо *в дії*, лірика відбиває *внутрішній світ* героя.

У середньовіччі питання про поділ поезії на роди майже не розглядалося. Повернення до поглядів Платона та Арістотеля пов'язане з добою Відродження. Зокрема, в трактаті А. Мінтуріно «*De Poeta*» (1559 р.) словесне мистецтво поділялося на епос, меліку (тобто лірику) та сценічну поезію (тобто драму). Теоретик класицизму француз Н. Буало у написаному віршами трактаті «*Поетичне мистецтво*» (1674 р.) розглядав теорію родів і жанрів з позицій раціоналізму. На його думку, кожен літературний жанр повинен мати незмінні формальні ознаки. Саме в естетиці Н.Буало утвердилася думка про

нерівноправність різних жанрів: одні з них (трагедія, поема) теоретик відніс до високих, інші (комедія, байка, роман) – до низьких. Кожен з жанрів означений сталим змістом. У трагедії чи поемі зазвичай розглядається доля народу чи держави, а буденні інтереси простолюдина, його приватне життя може бути предметом комедії чи роману. Героями високих жанрів можуть виступати вінценосні особи, високопоставлені сановники, полководці. У низьких жанрах повинні бути представники так званого третього стану.

В епоху Просвітництва ідеї мислителів античності знайшли свій подальший розвиток у працях Г. Лессінга і Д. Дідро. Зокрема в дослідженнях Д. Дідро «Прекрасне», «Парадокс про актора», «Про драматичну поезію», «Побічний син» він рішуче виступив проти догматичних постулатів естетики класицизму. В його працях уперше з'явилися роздуми про нові жанри драми – «серйозну драму» і «серйозну комедію». Середній між комедією та трагедією жанр, власне драма, нарешті отримав право на самостійне існування.

Гегель для розрізнення родів літератури користувався категоріями гносеології. Стосовно епосу такою категорією виступає об'єкт, лірики – суб'єкт. У драмі відбувається синтез цих понять. Виходячи з цього, Гегель вважав, що кожному роду літератури притаманним є специфічний предмет. Для епосу – це буття в його цілісності й домінування подій над волею окремих індивідів. Для лірики – душевна схвильованість, переживання, цілеспрямованість, натомість для драми – вольова активність людини.

У літературі ХХ століття значно ускладнилися і збагатилися форми художньої творчості, що в свою чергу примусило науковців час від часу піддавати ревізії традиційно усталені уявлення про три основні літературні роди, оскільки виникли так звані міждодові форми (кінороман, радіопоема тощо) з характерними рисами поетики. Втім, історичний розвиток категорії літературного роду переконливо доводить, що прогнозувати в найближчому майбутньому появу якихось нових родів літератури є безпідставним.

Складнішою видається ситуація щодо *розвитку жанрів*. Історія світової літератури доводить, що жанри народжуються, живуть і, досягши певної вершини, відмирають. За доби класицизму передові рубежі посідали трагедія, сатирична комедія, ода, героїчна поема. Просвітительський реалізм висунув на передній план міщанську драму, роман виховання та побутовий роман. У сентименталізмі домінували сімейний і подорожній романи, дорожні нотатки, щоденники, листи, інтимна лірика. Доба романтизму віддала перевагу романтичній поемі, історичному роману, баладі. Реалізм відкрив шлях до психологічного роману, епопеї, повісті, ліро-епічних жанрів – поеми, байки, міждодових утворень – мемуарів, художньої біографії. Сам же термін «жанр» – досить молодий. Його ми не знаходимо не лише у Платона чи Арістотеля, не користуються ним ні Лессінг, ні Гегель, ні І. Франко, ні Леся Українка. Цей закріпився у літературознавчому вжитку представниками російського формалізму 1920-х рр.

Загалом у ХХ столітті склалася відносно усталена в межах кожного з літературних родів жанрова система (див. «Додатки», табл. 5), яку варто розглянути детальніше.

2.1. Витоки епосу

Епос (грец. *επος* – слово, мова, розповідь) – один із трьох родів літератури, відмінний за своїми ознаками від лірики та драми. Класифікація епосу та його жанрів була розроблена Арістотелем, Лессінгом, Шеллінгом, Гегелем, Франком. *Епос розкриває об'єктивну картину навколишньої дійсності, в його основі лежить подія, кожний епічний твір передає певний випадок або цілу історію життя героя чи героїв.* Це не значить, що людські настрої, емоції чи переживання випадають з поля зору письменника. Вони визначають поведінку героїв, спрямовують логіку розвитку людських характерів. Автор епічного твору веде ретельний аналіз дійсності, з'ясовуючи причини та наслідки кожного кроку героїв, подаючи життя у його природному саморусі. Епос використовує в повному обсязі весь можливий арсенал зображувальних засобів (вчинки героїв, портрети, прямі характеристики, діалоги, монологи, полілоги, пейзажі, жести, міміку, інтер'єри, умовність тощо).

Первісно епос розглядався як твори про подвиги легендарних і міфічних героїв, незвичайні пригоди й подорожі. Витоки такого розуміння епосу лежать в усній народній творчості різних народів. Найдавнішими епічними жанрами були міф, казка, легенда, сказання (шумерські перекази про Гільгамеша, карело-фінські руни, перекази корінних мешканців Північної Америки про Гайавату) – див. «Додатки», табл. 1. Пізніше виник так званий класичний епос – епопеї Давньої Індії та Греції («Махабхарата», «Рамаяна», «Іліада» та «Одіссея» Гомера). Ще пізніше розвинувся героїчний епос інших народів: ірландські саги, німецька «Пісня про Нібелунгів», киргизький «Манас», калмицький «Джангар».

Одним із джерел героїчного народного епосу українців є «Слово о полку Ігоревім» – пам'ятка літератури доби Київської Русі. Інші жанри героїчного епосу українського народу, думи та історичні пісні, з'явилися орієнтовно в середині XV століття. Вони уславлювали високий громадянський обов'язок козаків, їх мужність і вірність Батьківщині в умовах боротьби з поневолювачами («Козак Голота», «Самійло Кішка», «Маруся Богуславка», «Втеча трьох братів з Азова», «Перемога під Корсунем»).

Генезис героїчного епосу одним з перших О. Веселовський, а за ним й інші вчені виводили з первинного синкретизму обрядової дії, в якій неподільно існували зародкові форми багатьох видів мистецтв, а також і майбутніх родів літератури. Початок відокремлення родових літературних форм з первинного синкретизму О. Веселовський пов'язував, по-перше, з ускладненням словесної партії хору, коли слово перестало бути простим засобом підтримання ритму й набуло цілком самостійного значення; по-друге, з відокремленням від загального хору одного зі співаків, який став усвідомлюватись як провідний виконавець, заспівувач (грец. «корифей» – тобто глава хору). З посиленням

інтересу до пісні із зв'язним текстом, хор гальмує її розвиток. Це призводить до появи всередині хору заспівувача-соліста, корифея, який потрапляє у центр дії, веде головну партію, керує іншими виконавцями. Заспівувачеві належить пісня-оповідь, речитати, натомість хор мовчки, через міміку передає її зміст, або підтримує корифея повторюваним ліричним приспівом, вступає з ним у діалог. Коли ця словесна частина дії посилюється і до неї з'явиться окремий інтерес, заспівувач винесе її з хору, у новій ролі співака він співатиме й за себе, й за хор, сповідатиме і відтворюватиме зображуване в міміці. О. Веселовський називає цю формальну організацію ліро-епічною.

Епічну частину тут представлено розповіддю про певну подію, а ліричне враження створюють повтори віршів, рефрени, повернення до одних і тих же положень, які то прискорюють, то гальмують дію. За змістом такі пісні могли бути легендарно-міфологічними, а в тих народів, які втягувалися в боротьбу й під її впливом приходили до усвідомлення своєї єдності, в них оспівувалися перемоги або ж сум з приводу поразок. Майже одночасно з появою ліро-епічних пісень починається їх *циклізація*, спочатку природна. Про одну й ту ж подію або подвиг героя складається не одна, а кілька пісень. У подальших поколіннях вони вже не могли, проте, викликати колишніх жагучих ефектів радості та горя, їх емоційно-ліричне напруження спадало, стиралися з пам'яті й подробиці далекого минулого. Переходячи з роду в рід, від однієї народності до іншої, такі пісні привертали до себе увагу переважно своїм об'єктивним змістом. З'явилася потреба упорядкувати задля цього оповідну частину: з пісень виводилися ліричні відступи, пісня вирівнювалася й узагальнювалася за змістом. В ній утримувалася лише схематична частина оповіді, її загальні мотиви й характерні риси героя. Початок такого узагальнення Веселовський пояснює стихійною, механічною роботою *народного сказання*. Усе інше, спираючись на нього, довершували співаки. Складаючи вірші на честь вождів та витязів, оспівуючи події дня, співак пам'ятав як пісні предків, так і знав родовід свого героя, і це знання вносило в його репертуар принцип генеалогічної циклізації пісень, за якої героїчні образи поставали в нескінченному ланцюжку, підводячи до узагальнення ідеалу героїзму. Пісня про ідеальний героїзм автоматично перетворювалася на зразок для прославлення подвигів витязів усе нових поколінь. При зіспіві багатьох пісень хронологія сама собою порушувалася задля того, щоб наново мотивувати поєднання різночасових подій за одним внутрішнім планом. Так з'являється епіка – той поетичний рід, в якому разом з відмиранням первісної безпосередності завмерли емоції і основний інтерес повернувся до себе об'єктивний зміст.

Становлення епосу як літературного роду, за новішими літературознавчими дослідженнями, не вичерпується тим шляхом, з якого свого часу постала героїчна епіка. Паралельно епос торував собі шлях і через форму усних переказів як побутового, так і легендарного характеру, тобто чисто розповідних, прозаїчних, а не віршово-пісенних форм поетичного мовлення, до яких належать вищезгадані жанри – міф, казка, легенда тощо.

Особливості *народного переказу* – розповідь про важливі суспільні події, потреба дотримуватися вірності життєвим фактам, невелика кількість дійових осіб, вільна побудова, прозова форма, малий обсяг.

Ознаки *народної легенди* – розповідь про суспільні і побутові події, наявність фантастики (казкові герої, фантастичні події, надприродні явища, чудодійні предмети), невелика кількість дійових осіб, вільна побудова, прозова форма (рідше – віршова), малий обсяг.

Особливості *народної казки* – фантастика (казкові герої, надприродні явища, чудодійні предмети), розповідь про подію, значимість змісту, вираження суспільного й трудового досвіду людей, різке протиставлення добра злу, невелика кількість дійових осіб, своєрідність побудови (зачин, основна частина повтори, фінал), характерні ознаки мови (словесні повтори, співзвучні слова, казкові вислови), прозова форма, невеликий обсяг.

Кілька слів про малі фольклорні жанри – прислів'я та приказки (паремії). Особливості *народних прислів'їв* – повчальність, вираження громадського і побутового досвіду людей, значимість змісту, стислість і влучність вислову, яскравість і поетичність, малий обсяг, семантична і синтаксична завершеність («Що написано пером – того не виволочеш і волом»). *Народні приказки* (або приповідки) – стала фольклорна, частково римована фраза, побудована за принципом аналогії, в якій подана містка емоційно-образна характеристика явища («Темної ночі зорі ясніші», «Не так шкода, як невігода»). На відміну від прислів'я, приказка не має дидактичної настанови.

Система епічних жанрів

Сучасний літературний епос має досить розвинену ієрархію жанрів. Класифікація жанрів, співвідносних з епічним родом літератури, може ґрунтуватися на різних принципах їх розподілу: за часом виникнення, особливостями мовної організації (прозаїчної чи віршової) і т. д. Найчастіше епічні жанри групують за ознакою обсягу їхньої тематики, тобто більшої чи меншої повноти охоплення дійсності. Залежно від масштабів зображення подій і доль розрізняють три групи епічних жанрів. До великих жанрів належать епопея (іноді роман-епопея) і роман, до середніх – повість, малі жанри репрезентують новела, оповідання, есе, нарис, фейлетон, памфлет, міф, легенда, притча, казка.

Кожна літературна епоха позначається на розвитку жанрів. Межі між ними є досить рухливими, кожен літературний твір вносить щось своє в жанрову еволюцію.

Епопея, або героїчна чи епічна (на відміну від пізнішої романтичної чи ліро-епічної) поема (грец. *εποποιία* від *επος* – слово, оповідь і *ποιέω* – творю), значний за обсягом монументальний твір епічного змісту, в якому широко і всебічно відтворено епохальний перелом у житті цілого народу (часом багатьох народів), відображені події, що мають вирішальне значення для багатьох поколінь.

Епопея виникає із фольклору як відображення духу та поглядів широких народних мас на найважливіші історичні події минулого, як колективна пам'ять народу, втілена в монументальній естетичній формі. Легендарні перекази, пісні творилися протягом століть безіменними поетами, що склали їх у цикли, поєднані спільною історичною тематикою, єдиним «великим епічним стилем», який, за словами Гегеля, «полягає у тому, що здається, ніби творіння продовжує складатися само собою і виступає самостійно, немовби не маючи за собою автора». До таких епопей належать староіндійська «Махабхарата», скандинавська «Едда», германська «Пісня про Нібелунгів», шумерський епос про Гільгамеша та інші. Пізніше всенародний, колективний тип героїчної епопеї поступається місцем індивідуальній, авторській його формі, перші зразки якої – поеми «Іліада» та «Одіссея» – явив Гомер. Національним героїчним епосом (епопеєю) давніх римлян стала поема Вергілія «Енеїда», слов'ян – «Слово о полку Ігоревім». Епоха передвідродження та Відродження ознаменувалася появою низки схожих за типом поем «Звільнений Єрусалим» Т. Тассо, «Лузіада» Л. ді Камоенса, «Витязь у тигровій шкурі» Ш. Руставелі, які, втім, програвали класичним жанровим типам епопеї, наслідуючи її форму, але не сягаючи її суті.

Високу оцінку жанрові епопеї вже в ХІХ столітті давали дослідники, що перебували на позиціях романтичного світосприйняття. У своїй «Навчальній книзі словесності для російського юнацтва» М. Гоголь так, наприклад, визначає цей жанр: «Найвеличніше, найповніше і найрізноманітніше з усіх творінь драматично-оповідних є епопея. Вона вибирає в героєві завжди особу значну, яка була б у зв'язках, відношеннях і стосунках з великою кількістю людей, подій і явищ, навколо якої неодмінно мали поставати вся тогочасна епоха і увесь той час, протягом якого вона жила. Епопея обіймає не вибрані риси, а всю ту епоху, в якій діяв герой зі складом думок, вірувань і навіть знань, що їх набуло на той час людство. Увесь світ на неосяжну далечинь висвітлюється навколо самого героя, і не лише окремі особи, але й увесь народ, а частіше – багато народів, увійшовши в епопею, оживають на мить і постають перед читачем у вигляді точнісінько такому, на який лише натякає історія... увесь згаслий прадавній світ постає... в такому осяянні, освітлений таким сонцем, як ніби і не згасав узагалі, щоб бути збереженим навіки живим у пам'яті усього людства».

За М. Бахтіним, епопея як конкретний жанр характеризується трьома конститутивними рисами: 1) предметом епопеї виступає національне епічне минуле, «абсолютно минуле»; 2) джерелом епопеї слугує національне сказання (а не особистий досвід і мотивований ним вільний вимисел); 3) епічний світ віддалений від сучасності, тобто від часу його оспівувача (автора і його слухачів), абсолютною епічною дистанцією. «Світ епопеї, – конкретизує ці положення М.Бахтін, – національне героїчне минуле, світ “початків” і “вершин” національної історії, світ батьків і родозачинателів, світ “перших” та “кращих”. Епічне слово за своїм стилем, тоном, характером образності принципово несумісне зі словом сучасника про сучасника, звернутим до сучасників. І

співак, і слухач знаходяться в одному часі і на однаковому ціннісному (ієрархічному) рівні, але зображуваний світ героїв знаходиться зовсім на іншому, в недосяжному ціннісно-часовому рівні, відокремленому епічною дистанцією».

Сучасна епопея суттєво відрізняється від епопеї античності. Вона з'являється в ХІХ столітті й розвивається в літературі нинішнього століття як вияв глибокого осмислення письменником долі окремої людини, взятої в контексті розвитку цілого народу в героїчні та трагічні моменти його історії («Війна і мир» Л. Толстого, «Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі, «Жан-Крістоф» Р. Роллана, «Тихий Дон» М. Шолохова). Українська література досі не має зразків, які повністю відповідали б усім особливостям цього жанру. Окремі дослідники називали епопеєю «Прапорonosці» О. Гончара, цикл творів М.Стельмаха («На нашій землі», «Великі перелogi», «Кров людська – не водиця», «Велика рідня»), «Сестри Річинські» І. Вільде, «Волинь» У. Самчука. Однак ретельний аналіз згаданих творів свідчить, що тут ми маємо справу з романом як головним, домінуючим жанром сучасного епічного роду літератури.

Роман (франц. roman, нім. Roman, англ. novel) – великий епічний жанр, в основі якого лежить зображення приватного життя людини в нерозривному зв'язку із суспільним розвитком. Спочатку словом «роман» називали будь-які віршові твори, написані романською (французька, італійська, іспанська, португальська та деякі інші мови), а не латинською мовою. Повсюдного поширення це словосполучення отримало після появи в ХІІІ ст. двох «Романів про Розу», написаних старофранцузькою мовою. Згодом романами починають називати прозаїчні твори зі специфічною тематикою. Так, вже в ХVІІІ ст. роман був визначений так: «Це вигадані любовні історії, мистецьки викладені прозою для задоволення та повчання читачів».

Жанровими ознаками роману є розгалуженість фабульних ліній сюжету, детальне розкриття життєвих доль багатьох героїв протягом тривалого часу, іноді всього життя. Герої зображуються в суспільних взаєминах і побуті, наодинці із собою, зі своїми проблемами та переживаннями, розкривається їх психологія та настрої. У романі органічно переплітаються різні види організації мови: монологи, діалоги та полілоги, різного роду авторські відступи та характеристики. Часом кілька романів автор пов'язує воедино фабулою, спільними персонажами й загальним художнім задумом. Так народжуються цикли романів («Ругон-Маккари» Е. Золя складаються з 20 творів), тетралогії («Сучасна історія» А. Франса – з 4 творів), трилогії («Дитинство», «Отроцтво», «Юність» Л.Толстого – з 3 творів) та дилогії («Таврія», «Перекоп» О. Гончара – з 2 творів).

Теоретичне дослідження роману починається в ХІХ столітті. Шеллінг вважав, що романістові підкоряються всі сторони довколишньої дійсності, різні прояви людської натури, відтворення як трагічного, так і комічного, з тією умовою, «щоб сам поет залишався не заторкнутий ні тим, ні іншим». У

художньому творі, на думку Шеллінга, дійові особи відіграють роль символів. Дон-Кіхот і Санчо Панса Сервантеса відображають не реальні образи людей, що населяли Іспанію в XVI ст., а лише певні символи, що втілюють одвічні типи людських характерів – відповідно ідеалістичний і реалістичний.

Для Гегеля роман стоїть ближче до конкретного суспільного життя. Він вважає, що роман – це «сучасна буржуазна епопея», у якій «виступає багатство і розмаїтість інтересів, станів, характерів, життєвих відносин, широке тло цілісного світу». Роман виник під час кризового етапу суспільства, а тому його герой перебуває у конфлікті з суспільством. Гегель вважає роман кінцем розвитку суспільства. Значний внесок у теорію роману зробив І. Франко. Зміни, які відбувалися в межах цього жанру, дослідник пов'язував із суспільним і культурно-історичним процесом, який давав письменникові нові теми, нове ідейне спрямування. У працях, присвячених західноєвропейському романові, І.Франко доводив, що жанрова специфіка його зумовлюється тим, що реалістичний підхід до життя нашоухує художника на шлях суспільно-психологічних дослідів.

За ідейно-художнім змістом романи поділяються на такі жанрові різновиди: соціальні, філософські, родинно-побутові, пригодницькі, сатиричні, авантюрні тощо. Однак такий поділ не завжди буде коректним з точки зору теорії, оскільки один і той же твір може бути одночасно і соціальним, і філософським, і історичним, і пригодницьким. В такому разі треба враховувати, яка риса домінує у творі.

Український роман зароджується в XIX столітті. Перші твори цього жанру російською мовою були написані Г. Квіткою-Основ'яненком («Пан Халявський») та Є. Гребінкою («Чайковський»). Пізніше низку романів російською мовою створили М. Вовчок («Записки причетника», «Жива душа»), П. Куліш («Михайло Чарнишенко», «Олексій Однорог»). Останньому належить і перший україномовний твір цього жанру, роман «Чорна рада» (1857 р.). Згодом побачили світ романи І. Нечуя-Левицького «Хмари», «Понад Чорним морем», П. Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» та «Повія», І. Франка «Борислав сміється». У XX ст. значно розширюються обрії українського роману. Цілу серію романів пише В. Винниченко («Заповіт батьків», «Записки Кирпатого Мефістофеля», «Хочу!», «Божки», «Чесність з собою», «Рівновага»). Пізніше з'являються Винниченківські твори романного жанру «Сонячна машина», «Поклади золота», «Слово за тобою, Сталіне», «Нова заповідь», «Вічний імператив», «Лепрозорій».

Талановитими романістами виявили себе Ю.Яновський («Чотири шаблі», «Вершники»), З.Тулуб («Людолови»), В.Підмогильний («Місто»), М.Хвильовий («Вальдшнепи»). Значний внесок у розвиток українського роману в літературі останніх десятиліть належить О.Гончару, В.Земляку, Г.Тютюннику, П.Загребельному, В. Дрозду, І. Чендею, а аткож представникам молодого покоління письменників – Ю.Андруховичу, В.Медведю, О.Забужко, Є.Пашковському, О.Ульянєнєкові.

У сучасній українській прозі роман представлений багатьма жанровими різновидами. За змістом це може бути *історичний* роман («Похорон богів» І.Білика, «Роксолана» П. Загребельного), *соціально-психологічний* роман («Вир» Г. Тютюнника, «Собор» О. Гончара), *фантастичний* роман («Серце Всесвіту», «Чаша Амріти» О. Бердника), *сатиричний* роман («Аристократ з Вапнярки», «Претенденти на папаху» О. Черногуза), *воєнно-патріотичний* роман («Дикий мед» Л. Первомайського, «Прапороносці» О. Гончара), *біографічний* роман («Шрами на скалі» Р. Іванчука, «Прелюди Гоголя» Г.Колісника), *мемуарний* роман («Третя Рота» В. Сосюри) тощо. За формальною організацією – *роман у новелах* («Тронка» О. Гончара), *роман-хроніка* («Хроніка міста Ярополя» Ю.Щербака), *хімерний* роман («Позичений чоловік» Є.Гуцала), *роман-сповідь* («Я, Богдан» П. Загребельного).

Повість – епічний твір середньої жанрової форми. Найчастіше говорять про її проміжне становище між романом і оповіданням, нечіткість і розмитість жанрових меж. Дійсно, повість має чимало спільного як з романом, так і з оповіданням. У ній розкривається людська доля, взаємини героя з навколишньою дійсністю. Відмінності скоріше мають кількісні, а не якісні параметри. Якщо в центрі оповідання найчастіше перебуває один епізод, одна подія, то в повісті, як і в романі, можуть змальовуватися декілька подій, об'єднаних, як правило, навколо одного центрального персонажа.

Як вважає В.Кожин, на відміну від роману, для якого також характерна багатоподієвість, але і яскраво виражена спрямованість «до драматичності, замкнутості та цілості дії, сюжету», повість не має напруженого та завершеного сюжетного вузла, в ній часто відсутня єдність наскрізної дії, а тому «типова», «чиста» форма повісті – це скоріше твори біографічного характеру, різні художні хроніки (наприклад, повість О.Кобилянської «Царівна», написана у формі щоденника, історико-біографічна повість С.Васильченка «В бур'янах» та інші). Суттєвою відмінною жанру повісті є її потенційна ліричність.

З усіх прозаїчних жанрів повість найближча до лірики. Цей жанр пов'язаний з роздумами, інколи цілком відкритими, прямими, авторськими. Ці роздуми автор об'єктивує, виражаючи їх як голос своєї епохи. Звичайно автори віршованих повістей, власне, поем, виносять дефініцію «повість» у жанровий підзаголовок твору (див., наприклад, «Мідний вершник» О.Пушкіна – петербурзька повість, «Демон» М.Лермонтова – «східна повість» і т. д.). Подібну тісну співвіднесеність прозаїчних та віршованих жанрів В.Домбровський свого часу обґрунтовував теорією розкладу поетичного змісту в прозі. На його думку, подібно до того, як роман у процесі історичного розвитку літератури прийшов на зміну героїчній епопеї, так у свою чергу повість замінила поему.

У літературі Київської Русі повістями називали або літописи («Повість минулих літ»), або життя святих («Повість про Акіра Премудрого»), або воїнські повісті («Історія Іудейської війни» Йосифа Флавія). Співвіднесеність повістєвої форми з розповідями про діяння реальних та легендарних осіб,

викладом хроніки історичних подій якнайкраще відповідає етимології самого слова «повість» – це, власне, «по-вість» (де префікс *по-* вказує на віднесеність у минулий час, а *вість* значить повідомлення, розповідь, тобто вість про минуле, розповідь про те, що колись відбулося). У такому жанровому розумінні повість повинна була відрізнити всі об'єктивно-розповідні твори (ті, які мали внутрішню авторську настанову на достовірне, об'єктивно-історичне висвітлення фактів життя) від творів, орієнтованих на вимисел.

Майже до кінця XVIII століття жанр повісті, який весь цей час плідно розвивається, не використовується в значенні терміна. Свої жанрові, власне літературно-художні, риси повість отримує з розвитком поняття вимислу в літературі, коли документальності її змісту була протиставлена вигадана фабула. У 1832 р. Н.Кошанський давав таке визначення жанру: «Повісті бувають: істинні та вимислені. До істинних належать історичні та реальні. До вимислених: моральні, почуттєві і т. ін.».

У сучасному розумінні повість існує з першої половини XIX століття («Маруся», «Сердешна Оксана» Г. Квітки-Основ'яненка). Подальша жанрова еволюція повісті пов'язана з творчістю М. Вовчка («Інститутка»), Т. Шевченка («Художник», «Музикант»). Майстрами цього жанру виявили себе І.Нечуй-Левицький («Микола Джеря»), Б. Грінченко («Серед темної ночі», «Під тихими вербами»), І. Франко («Захар Беркут»), М. Коцюбинський («Fata morgana»), О.Кобилянська («Земля»). У літературі 20-30-х років XX ст. провідне місце посідали повісті М.Хвильового («Повість про санаторійну зону»), В.Підмогильного («Третя революція»), П. Панча («Голубі ешелони»).

У сучасній літературі важливе місце повість посідає у творчості О.Гончара, Г. Тютюнника, Б. Харчука, В. Шевчука, Є. Гуцала, В. Дрозда, В.Яворівського. Як і роман, вона може мати жанрові різновиди: *історична, соціально-побутова, політична, пригодницька, фантастична* тощо.

Новела (італ. novella – новина) – малий епічний жанр художньої літератури. Маючи чимало спільного з оповіданням, новела є суттєво відмінною. Новела як короткий розважальний твір про реальні або правдоподібні події виникла в Греції, ще в догомерівську епоху, і внаслідок впливу літературної традиції Сходу, де цей жанр був у широкому вжитку. Перші оповіді новелістичного характеру передавались усно й лише пізніше ввійшли в літературні твори в якості підпорядкованих розважальним або дидактичним цілям вкрапель або відступів від сюжету. Такі епізоди, наприклад, використовує вже Геродот (оповідь про Аріона, про кільце Полікрата тощо), Апулей, Федр та інші. Як окремий жанр короткого оповідання, переважно еротичного змісту, новела поширилася в епоху еллінізму (найбільш відомі «Мілетські оповіді»). Остаточне її жанрове становлення відбувається в Італії за доби Відродження («Декамерон» Боккаччо), де за новелою закріплюється визначення як оповіді «анекдотичного» побутового змісту. Новелі цієї доби була притаманна динамічна інтрига та гостра несподівана розв'язка. Через Італію новела потрапляє в інші літератури

Європи, однак розуміння жанру в кожній з них набуває національно-самобутнього характеру. У слов'янські літератури жанр новели, в основному боккаччівського зразка, проникає порівняно пізно, лише в ХІХ столітті (хоча окремі твори з ознаками новели мали місце й раніше), а свій розквіт цей жанр переживає на початку ХХ століття.

Предмет зображення новелістичного жанру по-різному оцінювався його дослідниками. На початку ХІХ століття Гете визначав новелу як *невеликий твір, в основі якого лежить розповідь «про нечувану подію»*. У творчості романтиків (твори Гофмана «Золотий горщик», «Крихітка Цахес») новела заявила про себе як про жанр, героєм якого стала духовно щедра особистість, що живе у ворожому для неї світі. Оскільки для новели характерна парадоксальність, у ній завжди має місце сатиричний чи комічний пафос, іноді він набирає драматичного, а то й трагічного відтінку. Фінал новели є непередбачуваним. У цьому жанрі значно більшої художньої сили набуває поетичне слово. З розвитком реалізму в новелі спостерігається поглиблення психологізму (Г. де Мопассан, А. Чехов, Е. Гемінгвей, А. Моравія, Т. Манн). К.Фролова вважає, що сучасна новела будується не стільки на одному епізоді, скільки на одній миті, в якій виражається парадоксальність явища буття. Згадаємо до прикладу новелу В. Стефаніка «Новина», де в одній трагічній миттєвості, коли батько позбавляє життя власну дитину, щоб не дати їй померти з голоду й самому не бачити її мук, виявляється любов до нещасної дівчини.

З погляду слов'янської жанрової типології новела, як за кількісним обсягом, так і за обсягом тематики, коливається в межах оповідання – повість, що, як уже говорилося, часто призводить до їх ототожнення. Специфічна жанрова риса новели – чітка окресленість фабули, яка робить сюжет новели гостроподійним. З оповіданням та повістю новелу споріднюють такі жанрові ознаки, як одноподійність, одноконфліктність, настанова на достовірність відтворюваного матеріалу життя.

Майстрами новели в українській літературі виявили себе М.Коцюбинський, В.Стефанік, якого навіть називали «українським Мопассаном», Л.Мартович, Г.Косинка, М.Хвильовий, Ю.Яновський, О.Гончар, П.Загребельний, Гр.Тютюнник, В.Шевчук, Є.Гуцало. Блискучими новелістами в російській літературі вважаються І.Бабель, М.Зощенко, А.Платонов, Ю.Казаков. Вершину сучасної світової новели справедливо пов'язують з іменами В. Фолкнера, Ж.-П. Сартра, Ф. Кафки, Дж. Джойса, Х.Борхеса.

Оповідання – невеликий за обсягом епічний жанр художньої літератури. «Обсяг життя», який може бути схоплений жанром оповідання, практично не обмежений, але зазвичай оповідання ґрунтується на зображенні однієї події із життя героя, отже, одноподійність вважається головною ознакою жанру оповідання. Згадана риса визначає жанрову суть оповідання, зумовлює специфіку його ідейно-тематичного змісту (однопроблемність, «одночуттєвість» душевного настрою тощо) та сюжетної побудови (для

оповідання, як правило, характерна одна сюжетна конфліктна ситуація, перевага сюжетного начала над фабульним, тобто переважний інтерес не до самої події як такої, а до способу її художнього зображення). Своєрідна «пам'ять жанру» про своє походження – це настанова на достовірність, істинність (тобто підкреслювання того, що описуваний факт не плід фантазії, а дійсно мав місце в житті оповідача) – може визначати специфіку художньої структури оповідання, його розповідного кістяка, що ведеться часто від першої особи: «Я докопався до жанрового визначення “оповідання” у 20-50-тих роках ХІХ століття, – писав Ю. Тинянов у листі до В.Шкловського в 1927 році. – “Оповіданням”... називається жанр, в якому обов'язково був оповідач».

Розповідь в оповіданні спочатку велася від особи автора або героя-оповідача і являла собою недіалогізований переказ. Ця жанрова складова не зникає повністю з розвитком та еволюцією жанру оповідання після становлення його в літературній традиції, а набуває особливої художньої форми «оповідання в оповіданні», в якому автор вводить особливого героя-оповідача, від особи якого організовується розповідь про певний випадок, який мав місце у його (оповідача) житті, що створює ілюзію безпосереднього, живого переказу і цим немовби підвищує авторитет оповідача як очевидця або учасника подій. Традиційність такої художньої структури оповідання виходить з його потенційного нахилу до майже документальної, фіксованої точності в характері зображення, що пояснюється загальною комунікативною спрямованістю жанру, його прагненням винести на суд читачів (слухачів) певний проблемний аспект, ситуацію з життя, яка потребує етичної оцінки її останніми.

Своєрідність жанру оповідання (особливо на ґрунті східнослов'янської художньої словесності) не в останню чергу пояснюється його літературними витоками: оповідання постає як форма, що поступово відмежовується від жанру новели. «...Дехто з літературознавців, – зауважує з цього приводу О.Білецький, – терміни «новела», «оповідання» розглядає як однозначні. Зближення цих понять є закономірним. Хоча вони і не тотожні, проте дуже близькі між собою: в основі і новели, і оповідання лежить один, рідше кілька епізодів з життя людини, сюжет відзначається простотою, коло дійових осіб обмежене, воно може бути зведене до однієї особи. І все ж, на відміну від новели, в оповіданні зображується більш повсякденне життя, типові побутові взаємини між людьми».

У російській і українській літературах оповідання успішно розвивається в час утвердження так званої натуральної школи. Термін «оповідання» в українську літературу чи не вперше ввела М. Вовчок, яка видала свої твори під назвою «Народні оповідання» (1857). В оповіданнях значну увагу приділяють зображенню подій та обставин, різним описам, чого новела не терпить. Так, твори «Народолубець» П. Мирного, «Дорогою ціною» М.Коцюбинського, «Мужицька смерть» Л. Мартовича характеризуються відтворенням значних подій, широким використанням побутових деталей, посиленою увагою до об'єктивної розповіді. Тому вони більше наближаються до маленьких повістей,

ніж до новел. Наявність зовнішнього ланцюга вчинків, більш повільний у порівнянні з новелою розвиток дії – характерна риса оповідання.

Жанр оповідання набув значного поширення і має чимало жанрових різновидів, що характеризують специфіку його проблематики (*соціально-побутове, соціально-політичне, соціально-психологічне і т. д.*), естетичної спрямованості (*сатиричне, комічне, трагічне і т. д.*), розповідної структури (різне співвідношення, власне епічного, розповідного і привнесеного до нього ліричного, авторського тощо). Майстрами оповідного жанру виявили себе М.Вовчок, О.Стороженко, І.Нечуй-Левицький, І.Франко, Б.Грінченко, А.Тесленко, В. Винниченко, І. Тургенєв, Л. Толстой, Ф. Достоевський, А.Чехов, М. Хвильовий, А. Головка, Г. Косинка, І. Сенченко, О. Гончар, Є. Гуцало, В.Дрозд, Ю. Мушкетик, І. Бунін, А. Купрін, М. Булгаков.

2.2. Генеза драми

Драма (від грец. δράμα – дія) – літературний рід, що зображує дійсність безпосередньо через висловлювання та дію самих персонажів. Генетично драма пов'язана із народними обрядовими діями. В давній Греції, батьківщині драми, обряди на честь богів-покровителів землеробства (Діоніс, Деметра, Кора) іноді перетворювалися на культову драму (містерії в м.Елевсині). В VII-VI ст. до н. е. поширюється культ Діоніса, що й мав вирішальне значення у виникненні драматичного мистецтва. Діонісові були присвячені урочисті відправи («діонісії»), під час яких люди танцювали, співали про страждання Діоніса та його перемогу, одягали шкури цапів та маски. На честь Діоніса виконувалися дифірамби – гімни, що склалися з партій хору й декламації заспівувача (корифея), та сороміцькі пісні. За свідченням Арістотеля, трагедія й комедія виникли спершу з імпровізації: перша – від зачинателів дифірамбів, друга – від заспівувачів сороміцьких пісень. Спочатку діалог між хором і корифеєм був пов'язаний із міфами про Діоніса, але поступово хор прославляв героїв інших міфів. У VI ст. до н. е. народжується власне *театр* (у перекладі з грецької – видовище). Процесії, які раніше ходили вулицями, перейшли на спеціальні майдани: спектаклі показували просто неба. На «діонісіях» влаштовувалися змагання трагіків і комедіографів. Саме беручи участь у таких змаганнях, здобули перемогу Есхіл, Софокл, Евріпід, Арістофан.

З часів Арістотеля до драми постійно зверталися видатні вчені й діячі мистецтва різних країн і народів. Теорія драми в її історичному розвитку неодмінно відбивала всі зміни в літературній і сценічній творчості, які відбувалися під впливом реалій життя. Видатні науковці минулого неодноразово наголошували, що драма має найліпші умови для втілення можливостей художньої творчості. Арістотель у своїй праці «Поетика» розробив теорію трагедії як одного з жанрів драматичного роду літератури. Його визначення трагедії як наслідування важливій і завершеній дії, що має певний обсяг, реалізується через дію, а не через розповідь, і викликає через

співчуття й жах очищення— катарсис, на багато століть визначило підходи до драми.

Н. Буало, Ф. Шіллер, Г. Гегель, Ф. Прокопович, М. Довгалецький також в основу своїх концепцій драми поклали дію. Однак підходи в кожного з них були різні. Теорія драми доби класицизму відзначалася нормативністю. Окремі поради, які давав, наприклад, Н. Буало («Поетичне мистецтво») містили такі вимоги, що суттєво обмежували творчу активність письменника (вимога єдності часу, місця і дії). Універсальні нормативи класицизму зазнали ревізії в добу Просвітництва. Відбулася демократизація драми та її мови. На початку ХІХ ст. досить оригінальну драматургійну систему створили романтики (Байрон, Шеллі, Гюго). Протягом останніх століть драма стала активно читатися, переходячи з мистецтва сценічної дії в мистецтво художнього слова. При цьому траплялося, що деякі драматичні твори так і не пробивали собі дороги на сцену, однак завдяки їх прочитанню, вони стали відомими в суспільстві.

Деякі твори драматичного роду з певних причин не були призначені авторами для постановки. Такі п'єси, що складають у світовій драматургії цілий пласт, іменуються «драмами для читання» (або Lesedrama, Buch-drama – німецькою та closed drama – англійською), адже вони створені насамперед з установкою на читача, а не на глядача. До цієї групи драм належать п'єси Гете («Фауст», «Торквато Тассо», «Еґмонт»), Байрона («Сарданапал», «Манфред»), Б.Шоу («Людина і надлюдина», «Назад до Мафусаїла»), Р.Роллана (цикл драм про Велику французьку революцію).

Теоретики літератури відзначають *два жанрові типи драми*. Перший з них, т. зв. «аристотелівська», або «закрита» драма. Вона розкриває характери персонажів через їхні вчинки. Такій драмі притаманна фабульна будова з необхідними при цьому атрибутами: зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою. У такому типі драми зберігається хронологія подій і вчинків героїв на відносно обмеженому просторі. Генетичні витоки такої драми криються у творчості античних письменників (Евріпід, Софокл). Свого піку вона досягла за доби класицизму (Корнель, Расін), не зникла в епоху Просвітництва (Шіллер, Лессінг), розвивалась у літературі ХІХ століття (Гюго, Байрон, Котляревський, Квітка-Основ'яненко, Островський, Карпенко-Карий, Франко). Існує вона й у сучасній драматургії.

Іншим жанровим типом драми є так звана «неаристотелівська», або «відкрита» драма. В її основу покладено синтетичне художнє мислення, коли до драматичного роду активно проникають епічні чи ліричні елементи, створюючи враження міжродової дифузії. Це характерно як для драматургії минулого (театри Кабуки і Но – у Японії, музична драма – в Китаї, «Обітниця Яугандхараяти Бхаси» – в Індії, «Перси» Есхіла – у Греції), так і для сучасної драматичної творчості (Б.Брехт, Н.Хікмет, М.Куліш, Е.Іонеско, Ю.Яновський). Якщо в даному жанровому типі домінують епічні елементи, то така драма називається *епічною*. Притаманними їй елементами можуть бути умовність, інтелектуалізація змісту, активне втручання письменника в дію. Епічна драма

яскраво представлена у творчості І.Кочерги («Ярослав Мудрий»). *Лірична* драма – це такий драматичний твір, у якому помітну роль відіграють ліричні елементи. В центр зображення автор ставить внутрішній світ героїв. У ліричній драмі значно посилюються естетичні функції умовності, деформуються часові та просторові параметри, складнішою стає композиція, домінують асоціативні зв'язки («Одержима» Лесі Українки).

Драма є специфічним видом мистецтва, який одночасно належить як літературі, так і театру. Лише в колективній творчості письменника й режисера, а також художника, композитора й акторів вона може стати помітним явищем літературно-мистецького життя. В історії українського театру склалося кілька естетичних систем, пов'язаних з творчими пошуками драматургів, режисерів і акторів. На рубежі XIX-XX ст. такою була система М.Кропивницького, М.Старицького, І.Карпенка-Карого; у 20-х – на початку 30-х років XX ст. – система М.Куліша і Л.Курбаса. В літературі та мистецтві далекого й близького зарубіжжя такими були системи А.Чехова і К.Станіславського, Б.Брехта, А.Арто, Е.Барби.

Система драматичних жанрів

Трагедія (грец. τραγῳδία, від τραγός – цап і ᾠδή – пісня, буквально «пісня цапа») – це драматичний твір, що ґрунтується на гострому, непримиренному конфлікті особистості, яка прагне максимально втілити свій творчий потенціал і об'єктивною неможливістю його реалізації. Етимологія терміна «трагедія» пов'язана з культовими обрядами, сценічним розігруванням міфу, атрибутом якого був цап (символ плодючості землі).

Конфлікт трагедії має глибокий філософський зміст, є надзвичайно актуальним у політичному, соціальному чи духовному планах, відзначається високим напруженням психологічних переживань героя. Трагедія майже завжди закінчується загибеллю головного героя. Кожна історична доба пропонувала власні відповіді на причини зародження трагічних конфліктів. У їх основі, на думку давніх греків, лежало втручання фатуму в долю окремих людей, оскільки існуючий світопорядок цілком залежав від нього. Така точка зору яскраво віддзеркалюється в античній трагедії. Наприклад, у творі Софокла «Едіп-цар» все було зроблено для того, аби головний його герой Едіп уникнув лиховісного попередження Оракула. Однак ніщо не дало можливості Едіпові уникнути вбивства батька і одруження з власною матір'ю. Серія вбивств супроводжує трагедію Есхіла «Агамемнон»: у гніві за те, що цар Агамемнон, рятуючи флот у Авліді, приніс у жертву богам свою доньку Іфігенію, його дружина без жодних душевних мук убиває чоловіка, котрий повернувся переможцем з Троянської війни. Ідейно-художній зміст античної трагедії зумовлювався міфологічним світосприйняттям навколишньої дійсності.

Драматургія пізніших епох (Шекспір, Лопе де Вега, Кальдерон) втратила міфологічне бачення світу. Конфлікти трагедії цього часу здебільшого крилися в суспільному устрої. Вже не фатум і не воля богів, а реальні соціальні

обставини визначали долю персонажів. У трагедіях В.Шекспіра («Ромео і Джульєтта», «Король Лір», «Отелло», «Гамлет») герої протидіють проти усталених звичаїв і традицій, суспільних відносин. Події з життя шекспірівських героїв мотивуються внутрішнім розвитком їхніх характерів, що виявляються у відповідних обставинах. Джульєтта, Отелло, Гамлет вступають у протистояння із суперниками, які сповідують протилежні, часто віджилі, погляди на життя. Згадані герої гинуть, ставши жертвами суспільства, що відмирає.

Трагедія класицизму базувалася на культурі античності й розуму. Конфлікт у творах Корнеля («Сід», «Горацій»), Расіна («Федра») виникав між почуттями героїв і їхніми обов'язками перед державою. Особисте й державне перепліталось в непримиренному двобої. Герой Корнеля Горацій, наприклад, вгамовує свої емоції та почуття в ім'я інтересів держави, якій він служить. Пізніше, в епоху Просвітництва, конфлікт у трагедії змінюється. Зокрема, у творах Вольтера герої гинуть, відстоюючи просвітницькі ідеї, борючись з прибічниками соціального та національного гніту, фанатизму у вірі. Помітну роль у розвитку трагедії відіграє драматургія Гете («Гец фон Берліхінген», «Егмонт») і Шіллера («Розбійники», «Підступність і кохання»), в якій трагічним є саме осмислення історії. У трагедії романтизму («Манфред» Байрона, «Рюї Блаз» Гюго) відобразилося трагічне розчарування особистості в дійсності. Змістом романтичної трагедії стає трагедія внутрішнього світу героя.

У середині XIX ст. інтенсивність розвитку трагедії помітно ослаблюється. Одним з небагатьох проявів трагічного начала в драматургії цього періоду стає творчість Г.Ібсена («Боротьба за престол», «Бранд»). У XX столітті трагедії створюють Ф. Гарсія Лорка («Криваве весілля»), Б.Брехт («Свята Іоанна боєнь»), Ш.О'Кейсі (цикл дублінських трагедій), Ж.Ануй («Антигона»). Однак трагедія не є домінуючим жанром сучасної драматургії. Деякі автори взагалі відкидають саму можливість створення п'єс трагедійного жанру у XX ст. Ф.Дюрренматт, наприклад, вважає, що трагедійне мистецтво є неможливим «у ляльковій комедії нашого століття».

В українській літературі зародження трагедії припадає на XVIII століття. Першим твором цього жанру дослідники вважають «Трагедію о смерті посліднього царя сербського Уроша V і о паденні Сербського царства» М.Козачинського, написану письменником під час учителювання в Сербії на сюжет з історії цієї держави. XIX століття подало кілька зразків трагедій. Слід відзначити твори М.Костомарова («Переяславська ніч», «Кремуцій Кодр»), І.Карпенка-Карого («Сава Чалий»), М.Старицького («Оборона Буші»). Література XX століття помітно розширила обрії цього жанру. 1918 року з'являється твір В. Пачовського «Роман Великий», події якого розгортаються в XIII ст. Родинна трагедія галицького князя стала предметом зображення у творі М.Грушевського «Ярослав Осмомисл» (1917 р.). Драматизму революції та громадянської війни присвячено трагедію В.Винниченка «Між двох сил» (1919 р.). Народною трагедією глибокого соціального змісту став твір

М.Куліша «97» (1924 р.). Пізніше з'являються п'єси Ю. Яновського «Дума про Британку», О. Левади «Фауст і смерть», М.Зарудного «Тил».

Комедія (грец. κωμῳδία, від κωμῶς – весела процесія і ὠδή – пісня) – це драматичний твір, у якому засобами гумору та сатири розвінчуються негативні суспільні й побутові явища, розкривається смішне в навколишній дійсності чи людині. Комедія як жанр також зародилася у Стародавній Греції. Вона постала із сороміцьких пісень. Давньогрецька комедія набуває рис політичної сатири. Так, твори найвидатнішого античного комедіографа Арістофана (твори «Мир», «Вершники», «Лісістрата») пов'язані з актуальними проблемами суспільного життя, філософії, мистецтва. Перипетії приватного життя постають у центрі уваги грецької, новоаттичної комедії (Менандр) та комедії римської (Теренцій, Плавт). «Комедія, – писав Арістотель, – є відтворенням життя гірших людей, однак не в значенні повної порочності, а в тій мірі, оскільки смішне є частиною потворного: смішне... нікому не завдає страждань і ні для кого не є згубним».

Пафос комічності виникає тоді, коли автор свідомо занижує риси характеру, манеру поведінки своїх персонажів щодо певного середнього рівня, існуючого у житті. Не маючи належних позитивних якостей, герої комедійних творів, однак, претендують на певну значущість у родині, середовищі друзів, суспільстві, їм притаманне ілюзорне бачення дійсності. Такі герої завжди прагнуть розв'язати свої проблеми способами, що не підходять у даному випадку, і вступають у протиріччя з об'єктивними законами суспільного розвитку.

У XVI-XVII ст. комедія домінувала в іспанській літературі. Велику популярність мали комедії Лопе де Веги та Кальдерона. Вершиною комедійних здобутків епохи Відродження стали твори англійського драматурга В.Шекспіра. Уже ранні його комедії («Комедія помилок», «Приборкання непокірної») будуються як любовні історії романтичного характеру з пригодами, переодяганням, непорозуміннями, смішною плутаниною. Ці риси посилюються в наступних його творах («Сон літньої ночі», «Багато галасу з нічого», «Дванадцята ніч», «Кінець – справі вінець» тощо). Найвищого розквіту за доби класицизму комедія досягла у творчості Мольєра («Тартюф», «Дон Жуан», «Мізантроп»). Пафос його п'єс спрямований на розвінчання цинізму, лицемірства, егоїзму, духовної деградації суспільства і окремої особистості, що приховується за зовні цілком пристойною респектабельністю й набожністю. В епоху Просвітництва слави неперевершеного комедіографа зазнав П. Бомарше («Севільський цирюльник», «Шалений день, або Одруження Фігаро»). Блискучі комедії створює італієць К.Гольдоні («Шинкарка», «Слуга двох панів»).

Традиційно розрізняють *комедію ситуацій* і *комедію характерів*. Джерелом комічного в першій виступають несподівані сюжетні ситуації, збіги обставин («Комедія помилок» В. Шекспіра, «Благочестива Марта» Т. де Моліні, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка). Провідною ознакою другої є насамперед гіпертрофія рис героя, розкриття психології характеру («Тартюф» Мольєра, «Ревізор» М.Гоголя, «Мина Мазайло»

М.Куліша). Втім, справжні шедеври комедійного поєднують у собі риси комедії ситуацій і комедії характерів. Особливо ця тенденція помітна з середини ХІХ століття.

Наприкінці ХІХ століття виникає так звана «комедія ідей», основоположниками якої були О. Вайлд і Б. Шоу. В той же час з'являється «комедія настроїв» А. Чехова. Вайлд, Шоу, Чехов зосереджують свою увагу не на зовнішній інтризі та подійності, а на внутрішній дії, на боротьбі ідей, мотивів, настроїв. У ХХ столітті з'являються сатиричні твори комедійного жанру (п'єси В. Маяковського, О. Вишні), комічні казки-алегорії (Є.Шварц), викривальні комедії (Б.Брехт), ексцентричні комедії-буфонади (Д.Хармс, Ж.Жіроду).

Витоки української комедії криються в інтермедійній частині шкільної драми та вертепу ХVІІ-ХVІІІ століть. Як і в кращих зразках європейської комедії, в центрі уваги національних авторів першої половини ХІХ століття – І.Котляревського («Москаль-чарівник»), Г. Квітки-Основ'яненка («Сватання на Гончарівці») – родинне життя героїв, їхні побутові взаємини. Автори велику увагу приділяють звичаям і віруванням українського народу, національним обрядам і традиціям. Потворні явища дійсності, розвінчання неуктства, тупості, здириства та крутіства, моральної деградації дворянства знайшли втілення в комічних творах Г.Квітки-Основ'яненка, написаних російською мовою («Шельменко-денщик», «Шельменко – волостной писарь»).

У другій половині ХІХ століття з'явилися комедії, що розкривали життя й побут українського народу в нових суспільно-історичних умовах («За двома зайцями» М. Старицького, «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн» І.Карпенка-Карого, «Майстер Черняк» І. Франка). Традиції української комедійної класики були продовжені в літературі ХХ століття. Вершини свого розвитку в ідейно-художньому плані комедія досягла у творчості М. Куліша («Отак загинув Гуска», «Хулій Хурина», «Мина Мазайло»). Сатирично-комедійний конфлікт п'єси М. Куліша «Мина Мазайло» побудований на висміюванні міщанина-обивателя, його філістерської обмеженості, національного нігілізму. Заперечуючи все українське, він прагне будь-що пристосовуватися до нових обставин дійсності. В літературі останніх десятиліть комедія представлена у творчості О.Коломійця («Фараони»), О.Підсухи («Ясонівські молодичі»), Я.Стельмаха («Вікентій Прерозумний»), В.Минка («Жених із Аргентини»).

Драма як жанр (або власне драма) – п'єса соціального чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається в постійній напрузі. Герої – переважно звичайні люди. Автор прагне розкрити їх психологію, дослідити еволюцію характерів, мотивацію вчинків і дій. Зародження драми як жанру можна помітити у драматургії Евріпіда. Втім, частина літературознавців вважає, що драма як жанр виникла лише у ХVІІІ столітті. Її першими теоретиками були Д.Дідро і Г.-Е. Лессінг, які обґрунтували її специфіку і значення для розвитку літератури і театру. В основі перших драм лежали

родинні конфлікти (т.зв. міщанська драма). На рубежі XVIII-XIX ст. міщанська драма зазнала серйозних змін, у ній поступово посилюються мелодраматичні елементи, простежується зародження нового жанру – мелодрами. У XIX ст. постала реалістична драма (Пушкін, Гоголь, Островський). Поряд з реалістичною у XX ст. виникає також інтелектуальна драма, пов'язана із філософією екзистенціалізму (Ж.-П.Сартр, Ж.Ануї), а також драма абсурду (Е.Йонеско, С.Беккет).

В українській літературі драма з'являється на початку XIX ст. («Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Чорноморський побит» Я. Кухаренка). У всіх цих творах, з одного боку, виявляються риси шкільної драми, вертепу, а з іншого – врахований досвід західноєвропейської драми попереднього століття. Від 1880-х років починається розширення ідейно-тематичних обріїв української драми: з'являються твори з життя інтелігенції, мешканців міста, порушується проблема взаємин міста і села («Не судилось» М. Старицького, «Украдене щастя» І. Франка). Згодом, як відгук на політичні події початку XX ст., виникає політична драма, а також інтелектуальна драма («Кассандра» Лесі Українки). Новим кроком у розвитку драми стала творчість В.Винниченка, який розробляв морально-етичну тематику, прагнучи розкрити суспільно-політичні проблеми засобами психологічної драми («Чорна Пантера і Білий Ведмідь»). Відродження драми у 1920-х рр. пов'язане із творчістю М. Куліша («Патетична соната», «Маклена Граса»), а в повоєнні роки – із такими драматургами, як М.Зарудний, О. Коломієць, Ю. Щербак.

До історії українського театру

Вертеп, вертепна драма – старовинний український народний ляльковий театр, що виник у 2-й половині XVII ст. у зв'язку з розвитком в Україні шкільної драми, зокрема інтермедій. Найраніші дані про вертеп належать до 1666 р., хоча скомороші «игры, глаголемыя куклы» побутували ще в Київській Русі, а звичай «ходіння з куклами» відомий з 1573 р. Авторами, постановниками і популяризаторами вертепу спочатку були мандрівні дяки, студенти Київської академії.

Вертеп (буквал. *печера*, в якій народився Ісус Христос) – вистава, що розігрувалася у гарно оздобленому з дерева двоповерховому будиночку (скриньці). У підлозі поверхів вирізано розгалужені щілини, крізь які схований від глядачів задньою стіною скриньки вертепник водив знизу ляльки, укріплені на дротинах. Ляльки виготовлялися з дерева, їх розмальовували і одягали відповідно до статі, віку, професії, національної та соціальної належності персонажа. Вертепник говорив за дійових осіб різними голосами, помічники грали на музичних інструментах, виконували дуети, хори тощо. Складалася вистава з двох частин – дій.

У першій дії, на верхньому поверсі вертепу, розігрувалася традиційна різдвяна драма: у 13-17 коротеньких явах розгортався євангельський сюжет про народження Ісуса Христа, про поклоніння йому пастухів і царів-волхвів, про

Іродів наказ вирізати віфлеємських немовлят, за що смерть стинала йому косою головою. Дійство мало український колорит: пастухи були в сіряках, із сопілками, по-народному віталися тощо. Друга частина вертепу, що виконувалася на нижньому поверсі, складалася з 28-31 невеликих яв-інтермедій, як правило, не пов'язаних з попередньою дією, і мала суто світський характер. Тут виступали інші персонажі (лише чорт грав в обох діях): дід і баба, москаль, солдат і «красовиця» Дар'я Іванівна, циган з циганкою, угорець з угоркою, шляхтич з полькою та слугою, шинкар-єврей з жінкою, шинкарка, уніатський піп, селянин Клим з козою, дяк-бакаляр (пиворіз) та його учень, а наприкінці – жебрак Савочка. Різноманітний склад цих персонажів по-своєму відтворював структуру тогочасного українського суспільства, його звичаї, симпатії та антипатії. В цій частині діяв запорожець – героїчна постать, сповнена почуття своєї соціальної сили і людської гідності, що перемагає всіх ворогів. У великому монолозі він розгортає цілу історію народно-козацького визвольного руху, боротьби народу проти різних загарбників і гнобителів; рядки з цього монологу виписано під численними народними картинами козака Мамає.

Персонажі другої частини вертепної драми (*інтермедійної* – визначення див. нижче) змагалися в дотехах, співали, танцювали тощо, кожен діяв згідно зі своїми соціальними, становими, національними, віковими ознаками та інтересами. Це створювало повчальне і веселе динамічне видовище, типізоване за законами поезики народної творчості. Індивідуалізація образів досягалася зовнішністю ляльки, її одягом і особливо мовою. Основна маса персонажів розмовляла українською народною мовою, солдат – переважно російською, мова цигана була пересипана «циганськими» словами тощо. Другу частину вертепу визначала фольклорна стихія, тут звучали народні пісні, приказки, прислів'я, фразеологізми.

Написана вертепна драма в основному нерівноскладовими силабічними віршами, але є і 13-складові вірші, а також прозові партії. Вона була улюбленим народним видовищем в Україні, перероблялася в Росії (споріднена з петрушкою) і Білорусії (батлейка). Найбільш розповсюдженою вертепна драма була в 2-ій пол. XVIII ст., особливо за доби занепаду Києво-Могилянської Академії. У цей час вертепники, серед яких і вихованці Академії, йшли популяризувати серед народу українську виставу в формі лялькового театру, а водночас, у такий спосіб, знаходили собі кошти на прожиття. Вертеп розповсюджували передусім т.зв. мандровані дяки – студенти-бурсаки, вихованці духовних шкіл, іноді й духовні особи без посади, що, мандруючи по Україні, заробляли гроші приватним навчанням, іноді і в школах; в народі мандрівних дяків називали ще «пиворізами». Шкільна братія, що кочувала з однієї місцевості до іншої, виступаючи як виконавці і режисери інтермедій, часто не відзначалася тверезим поведженням, мала пристрасть до горілки, тому й дістала таку назву. Існувала й інша назва – «миркачі» – від слова «мир», яким починається пісня, що мандрівні дяки співали на початку, звертаючись до слухачів з проханням провести виставу («Мир Христов да водворяється в домах

ваших»). Література мандрівних дяків – це здебільшого гумористичні та бурлескні твори, вірші-травестії, пародії, сатири.

Як у же було відзначено, український вертеп мав тісний зв'язок із шкільною драмою. **Шкільна драма** – жанр латиномовної релігійної драматургії, що виник на межі XV-XVI ст. в країнах Західної Європи. Походження шкільної драми пов'язане із статутом церковних та світських навчальних закладів, в яких сценічні вистави були обов'язковими для засвоєння латини. Особливого поширення набула завдяки єзуїтам, захопленим інтерпретацією біблійних та міфологічних сюжетів, передовсім тих сакральних джерел, що стосувалися історії католицької церкви. Шкільна драма спочатку розвивалася у католицько-християнському та антично-класичному напрямках. У ній вплив античної традиції (стислий виклад, наявність епілогу) поєднувався із середньовічною (відсутність єдності часу та місця, змішування трагічного і комічного і т.п.) та ренесансною. Часто шкільна драма складалася з п'яти актів, після кожного з них виступав хор. Вистава організовувалася переважно до Різдва, Великодня тощо.

В Україні шкільна драма поширилась (через Польщу) у XVII-XVIII ст.; створювалась викладачами та учнями духовних (братських) шкіл, спрямовувалась проти експансії католицизму. Основна її віршова форма – силабічна, писана українською книжною мовою. Із збережених шкільних драм найдавнішою є «Олексій, Божий чоловік» (1674). З останніх найвизначніших творів цього жанру були трагікомедія «Володимир» (1705) Ф.Прокоповича, присвячена гетьманові І. Мазепі, та п'єса невідомого автора «Милість Божа...», поставлена 1728 р. До шкільної драми на біблійні сюжети додавалися інтермедії.

Інтермедії, або **інтерлюдії** – короткі одноактні комічні п'єси в українській драматургії XVII-XVIII ст. Назва «інтерлюдія», чи «інтермедія» (від лат. *inter* – між, *ludus* – гра, *medium* – те, що знаходиться посередині), вказує на те, що ці п'єси вставлялися між окремими частинами основної, серйозної драми. В ряді випадків зміст інтермедій був зв'язаний з темами, що розвивалися в основних п'єсах, здебільшого ж вони своїм сюжетом були незалежні від цих п'єс. Головне призначення інтерлюдій полягало в тому, щоб дати відпочинок і розвагу глядачеві, стомленому серйозною дією, яка розігрувалася в основній п'єсі, оскільки теми основної дії були переважно релігійні або історичні, хоч інтермедії включалися іноді і в п'єси з світською тематикою. Дійовими особами інтермедій були, як правило, персонажі з простолюду, що розмовляли кожний своєю мовою: українець – українською, росіянин – російською, білорус – білоруською, в той час як основні, серйозні п'єси писалися своєрідною книжною мовою.

Українські інтермедії як драматургійний жанр виникли у зв'язку з розвитком інтермедій у стародавній польській драматургії, де в свою чергу позначився вплив побутової західноєвропейської драми, створеної на комічні і сатиричні сюжети – французьких фарсів, німецьких фастнахтшпільв,

англійських інтерлюдій, італійської комедія дель арте. Але за своїм змістом українська інтермедія є насамперед породженням тогочасного життя; вона широко використовувала мотиви і сюжети української народної поетичної творчості, а також матеріал популярної книжної анекдотичної і сатиричної літератури. У латинському курсі піітики, що викладався у Києво-Могилянській академії, дається таке визначення суті інтермедії: «Комічний зміст інтермедій може з успіхом черпатися з життя ринку і трактирів, харчевень, і в зв'язку з цим актори можуть зображати шинкарів, кухарів, ковбасників, п'яниць, дурнів, божевільних, глухих, сліпих, шахраїв, підлабузників або лестунів і до того ж губатих, патлатих, головатих, потвор, які вже самим своїм виглядом викликають сміх».

Інтенсивний розвиток української інтермедії пов'язаний із шкільною драмою. Учитель піітики Києво-Могилянської академії ієромонах Митрофан Довгалецький написав різдвяну драму «Комическое дѣйствие» і великодню драму «Властотворній образ челобѣтлюбія Божія». До кожної з цих одноактних п'єс приурочено по п'ять інтермедій, що перегуковуються з окремими явами тієї і другої п'єси. Більша частина з десяти інтермедій до драм Довгалецького являє собою побутові сценки. Комізм інтермедій досягається самими образами персонажів і тими ситуаціями, в які вони потрапляють, а також часто їх ламаним різномовним каліченням української, білоруської, російської, польської, циганської, румунської мов, лайкою і перекрученням окремих слів, які незрозумілі тим, до кого вони звернені. Цікавість цих, як і взагалі всіх, інтермедій, вплив їх на глядачів в значній мірі зумовлювались їх зовнішньою динамічністю, частою зміною епізодів. Інтермедії до драм Довгалецького, Кониського вплинули на подальший розвиток української драматургії, адже у таких сценках автори відображали життя в найрізноманітніших проявах, інтерпретуючи його в комедійному плані, як цього й вимагала теорія драми. Численні інтермедії насичені яскравими українськими фразеологізмами, приказками і прислів'ями, а ряд віршів написано так дотепно і афористично, що вони самі схожі на приказки; часом інтермедії використовували українські пісні та пісні інших народів. Поряд з цим джерелами окремих інтермедій чи інтермедійних мотивів були твори книжної анекдотичної і сатиричної літератури.

Літературна вартість українських інтермедій була не однаковою. Деяка їх частина мала посередній художній та ідейний рівень. Але були й такі інтермедії, в яких автори зуміли передати реальні побутові риси життя, головним чином українського селянства; деякі з них пройняті гострою сатирою і здоровим гумором. Реалістичні і соціальні мотиви кращих українських інтермедій відобразилися в українському вертепі і в творах українських письменників ХІХ ст. Так, під великим впливом старої поетики інтермедій написаний водевіль І. Котляревського «Москаль-чарівник». Інтермедійні образи дяків-пиворізів та різного «волочащогося» люду перейшли у драматургію Василя Гоголя. До цих образів звернулися Т. Шевченко у п'єсі «Назар Стодоля» і М. Гоголь у своїх численних творах на українську тематику.

Колоритних дяків-пиворізів вивів І. Карпенко-Карий у драмі «Чумаки». Персонажі з народу, що зображалися в інтермедіях XVII-XVIII ст., пізніше значно яскравіше, хоч і в дусі давньої комедії, зображені в історичних драмах М.Старицького, М. Кропивницького та інших авторів.

2.3. Специфіка лірики

Лірика (від грец. λύρα – струнний музичний інструмент, під акомпанемент якого стародавні греки співали пісні) – один із трьох основних літературних родів, у якому навколишня дійсність зображується шляхом передачі почуттів, настроїв, переживань, емоцій ліричного героя.

О.Веселовський виводить зародження ліричної поезії (як і епічної та драматичної) з первісного художнього синкретизму, а саме з первісних пісень-танків. Такі твори в давні часи співав цілий колектив племені, виконуючи певний магічний обряд. Пізніше один зі співаків став виділятися як провідний виконавець, який одноосібно розпочинає спів. Це був корифей, тобто заспівувач, що, як уже говорилося вище, поклав початок епічній поезії, що лежить у першооснові епосу. Лірика також виникла з первісної пісні-танку. Вона походить з тих емоційних словесних вигуків хору, які були відгуком на заспів корифея. Згадані відгуки поступово стали закінченими дво- або чотирирядковими віршами, які могли виконуватися окремо від обряду хором чи одним співаком. Це поклало початок лірики як окремого літературного роду.

Специфіка ліричної поезії полягає в тому, що людина присутня в ній не лише як автор, тобто об'єкт зображення, але і як її суб'єкт, що включений до естетичної системи твору як важливий елемент. В європейській естетиці цю думку вперше сформулював Гегель. Важливим компонентом ліричного твору є *ліричний герой*. Це своєрідна уявна особа, настрої, думки й переживання якої передано у творі. Цю особу не можна плутати з автором, хоча вона й віддзеркалює його особисті почуття, так чи інакше пов'язані з його життєвим досвідом, світоглядом, світовідчуттям. Своєрідність бачення й розуміння навколишнього світу поетом, його інтереси, індивідуальні особливості знаходять своє відображення у формі та стилі ліричних творів. Читач, який добре знає поезію, легко може відрізнити творчість Шевченка від творчості Франка, Хвильового від Плужника, Стуса від Павличка.

Лірика не зводиться лише до розмови від імені ліричного «я». Авторський монолог є тільки однією з багатьох форм вираження свідомості поета. Крім цього, зустрічаються різноманітні типи: *маска ліричного героя* (так звана жіноча лірика Т.Шевченка), *об'єктивні персонажі*, у яких так зашифровано ліричний об'єкт, що він відразу ж стає зрозумілим читачеві. У вірші І. Муратова, наприклад, ліричним героєм є качка («Качиний монолог»). У ліриці суб'єкт виявляє особливу активність, хоча він не завжди буває індивідуалізованим, як це ми бачимо в жанровій системі лірики минулого (ода – елегія – сатира). Слово в ліриці є своєрідним концентратом поетичності. В епічній чи драматичній творчості фабула, розвиток характерів персонажів

розгортають тему, розкривають сутність авторського задуму. В ліриці авторська позиція, складний внутрішній світ передаються концентрованими образами, що дають можливість налагодити з читачем миттєві стосунки. Для лірики особливо важить той факт, що в її сприйнятті повинен брати участь читач, який розуміє прочитане і співпереживає йому. Велике, хоч і не вирішальне для лірики значення має ритм.

Світова лірична поезія веде свій відлік з творчості великих поетів античності (Піндар, Сапфо, Анакреонт, Горацій, Овідій). У літературах Сходу відзначалася лірика Ду Фу, Фірдоусі, Омара Хайама, Сааді, Гафіза. Багатством барв виділялася творчість поетів Західної Європи доби Відродження (Петрарка, Шекспір), XVIII-XIX століть (Шіллер, Гете, Гайне, Байрон, Шеллі, Берне, Петефі, Міцкевич), Росії (Пушкін, Лермонтов, Тютчев).

Витоки української лірики криються в усній народній творчості. Світову славу Україні принесла спадщина видатного поета та мислителя XVIII століття Г.Сковороди. Могутніми акордами зазвучав голос українського народу у творчості Т.Шевченка, П.Куліша, І.Франка, Лесі Українки, О.Олеся, В.Самійленка. В літературі XX століття зразки високохудожньої, новаторської лірики дали П.Тичина, М.Хвильовий, В.Сосюра, М.Рильський, М.Зеров, М.Драй-Хмара, А.Малишко, В.Симоненко, В.Стус, І.Світличний. Поряд з видатними поетами-ліриками інших країн і народів (Ф. Гарсія Лорка, Н.Хікмет, П.Неруда, В.Незвал, Г.Аполлінер, Р.Гамзатов, О.Мандельштам, О.Твардовський) українські митці відображають суперечливий і бентежний дух своєї доби, продовжують традиції геніальних попередників.

Система ліричних жанрів

Як епос і драма, лірика має розвинуту систему фольклорних і літературних жанрів. Проблема, однак, полягає у тому, що в ліриці процес жанрової еволюції призвів до того, що дедалі частіше постають твори, які не відповідають жодному з відомих жанрових параметрів. Унаслідок цього, дослідники пропонують взагалі відмовитися від традиційного жанрового поділу ліричних творів і перейти до їх *ідейно-тематичної класифікації*. За такими принципами лірика поділяється на громадянську (або політичну), філософську, пейзажну, любовну (або інтимну).

У творах *громадянської* лірики йдеться про події суспільно-політичного життя, оспівуються постаті відомих історичних осіб, виявляються патріотичні почуття, любов до Батьківщини («Заповіт» Т. Шевченка, «Заспів» П. Куліша, «В вигнанні дні течуть, як сльози» О. Олеся, «Любіть Україну» В. Сосюри, «Старенька жінко, Магда чи Луїза» Л. Костенко). У *філософській* поезії порушуються проблеми буття людини та суспільства («Похорон друга» П.Тичини, «Ну як це можна пояснити» І. Муратов, «Ти знаєш, що ти – людина?» В. Симоненка, «Як добре те, що смерті не боюсь я» В. Стуса). *Пейзажна* лірика передає роздуми й почуття, викликані картинами та явищами

природи («Озеро» Я. Щоголева, «Гаї шумлять» П. Тичини, «Важкі вітри не випили роси» А. Малишка). *Інтимна* лірика виражає переживання героя, пов'язані з його особистим життям («О, панно Інно...» П. Тичини, «Так ніхто не кохав» В. Сосюри, «Я марно вчив граматику кохання» В. Стуса). Також можна виділяти *медитативну* й *сугестивну* лірику. До медитативної належать твори, в яких домінують роздуми над вічними проблемами буття; до сугестивної – твори, в яких основний акцент робиться на передачі емоційних станів.

Поряд з тематичною класифікацією зберігає своє значення й жанровий поділ лірики, який здійснюється залежно від типу переживань поета. Жанри ліричної поезії залежать від ставлення суб'єкта до загального змісту, який він обирає для свого твору. Якщо суб'єкт заглиблюється в об'єктивне споглядання і немовби втрачає в ньому свою індивідуальність, то постають *гімн*, *дифірамб*, *псалми*. Суб'єктивність на цьому шаблі ще немовби не має свого власного голосу і повністю віддається вищому джерелу натхнення, відповідно у такій ліриці ще мало осібно, домінує загальне. Це лише початок ліричної поезії, і тому, наприклад, гімни Калімаха та Гесіода мають характер епічний, вбирають у себе розповідь, наближаючись до ліричних поем чималого обсягу.

Втім, суб'єктивність поета, який усвідомлює себе індивідуальністю, поступово зростає, його свідомість обіймає собою певний предмет, – так постає *ода*. Ода є ніби проміжним етапом між гімном, дифірамбом і піснею. Чистий елемент лірики постає в *пісні*, в найширшому розумінні цього слова, як вираз чисто суб'єктивних відчуттів поета. Автор, крім цих суто особистих відчуттів, висловлює в ліричних творах більш загальні, більш усвідомлені факти свого життя, різні споглядання, переконання, думки, увесь об'єктивний запас знань – це жанри, близькі до пісні: *сонети*, *станси*, *канцони*, *елегії*, *послання*, *епістоли*, *сатири*. До ліричних жанрів відносять також: *епіталаму*, *панегірик*, *мадригал*, *епітафію*, *думку*, *романс*, *ліричний портрет*, *медитацію*. Розглянемо найбільш частотні жанри лірики.

Ода (від грец. ὕμνη – пісня) – первісно пісня на будь-яку тему, що виконувалася в давній Греції хором під музичний супровід, пізніше – хвалебний вірш, який присвячено ушлюбленню важливих історичних подій або видатних осіб. Інколи ода прославляє величні природні явища. Стиль таких творів є особливо урочистим, з елементами патетики. За В. Домбровським, «слово “ода” означає в грецькій мові те саме, що наше “пісня”. Тільки ж не кожна пісня є одою; тим іменням означуємо звичайно пісню, в котрій поет, зворушений якимсь високим, незвичайним і подиву гідним предметом, з яким зв'язані загальнолюдські, національні або громадські інтереси, виказує свої почуття пориваючим огненним словом, прибраним у всі засоби картинності, експресії і мелодійності. Визначною ознакою од, отже, є піднесений настрій, сміливий, нестримний лет фантазії, палке почуття одушевлення і пристосована до цього поетична форма вислову». Ода бере теми для прославлення і звеличання зі сфери найвищих ідеалів, поривів, бажань і змагань людини, що підносять її понад особисті інтереси. Воля, поступ людства, любов до рідного краю, боротьба за здійснення в житті високих кличів волі, правди й братерства,

ідеальні заміри і змагання, геройські діла й подвиги, непереможна сила пісні – все може бути предметом ліричного переживання в оді.

Основоположником жанру став давньогрецький поет Піндар (IV ст. до н. е.), який був автором низки од на честь богів, перемог греків у війнах і на олімпійських іграх. Римський лірик Горацій, що жив у IV столітті до н. е., складав оди на честь Венери, Вакха, а також імператора Августа Октавіана. В добу Відродження найбільшим одописцем став француз П. Ронсар (середина XVI ст.). Його оди славили природу, що приносила радість і спокій людям («До струмка Беллери», «До Гастінзького лісу»). Деякі оди Ронсара були написані на честь кохання, вина («Мій друже, повели, щоб жить зручніше»). Своє теоретичне обґрунтування ода дістала у віршованому трактаті Н. Буало «Поетичне мистецтво». Поряд із трагедією вона зараховувалася до «високих» поетичних жанрів.

Н.Буало сформулював правила одописання, що стосувалися мови, метрики, загальної поетичної тональності. На його думку, ода мала своєю державною урочистістю зворушувати уяву читача. Визначними одописцями в літературі XVIII століття були М.-Ж. Шеньє (Франція), Клопшток, Шіллер (Німеччина), Ломоносов, Кантемір, Тредіаковський (Росія). Останній ввів термін «ода» в російську поезію. В добу романтизму ода посідає значне місце у творчості Байрона («Ода авторам білля проти руйнівників верстатів»), Шеллі, Кюхельбекера. В українській літературі ода як жанр з'явилася на початку XIX століття (І. Котляревський, «Пісня на новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну»). Відомі також «Мысли украинского жителя о нашествии французов. Малороссийская ода» невідомого автора, «Ода з Тарасової гори», «Слов'янська ода» П.Куліша. У всіх цих творах спостерігається відхід від класичних канонів, особливо від високого стилю. У творчості П. Гулака-Артемовського є низка переробок у бурлескному стилі од Горація («До Пархома», «До Гараська»). У літературі XX ст. ода зустрічається вкрай рідко. Як приклади, варто згадати «Оду бібліотеці» С. Крижанівського, його ж цикл «Оди» («Оду на честь дерева», «Оду людині», «Оду швидкості»), «Оду мові людській» І. Муратова, «Оду совісті» І. Драча.

Послання – епістолярно-публіцистичний вірш, написаний у формі звернення до певної реально існуючої особи (іноді до багатьох осіб). Зачинателем цього жанру вважають римського поета I століття до н. е. Горація, який у «Посланні до Пізонів» виклав свої погляди на поетичну творчість і правила мистецтва. Трапляється цей жанр також у творчості Овідія. Свого розквіту послання досягає в літературі класицизму, як західноєвропейського, так і східнослов'янського, в якому воно широко культивувалося Н. Буало, Вольтером, О. Сумароковим, А. Кантеміром, Г. Державіним, О. Пушкіним, пізніше –В. Маяковським, С. Єсеніним.

Зміст віршових послань може бути найрізноманітнішим: від дружнього обміну думками до політичних декларацій, філософських узагальнень, естетичних програм. Широко представлений цей жанр в українській літературі.

Класикою стали вірші Т. Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє», «Гоголю», «Марку Вовчку», «До Основ'яненка», «М. Костомарову». Чимало таких віршів є у творчості І.Франка («Товаришам з тюрми», «Мойому читачеві», «Молодому другові»), Лесі Українки («Товарищі на спомин»). Цю жанрову форму використовували практично всі визначні українські поети ХХ століття (П.Тичина, М. Рильський, М. Драй-Хмара, В. Сосюра, М. Бажан).

Романс (ісп. romance від пізньолат. romance – по-романськи) – це сольна лірична пісня, здебільшого про кохання. Вона виконується з музичним супроводом. Походження терміна «романс» пов'язують з Іспанією. В Іспанії романсом спочатку називалася пісня світського характеру рідною («романською») мовою, тобто відмінною від традиційної латинської, прийнятої для церковних пісень. Збірки таких пісень, об'єднаних наскрізною дією, мали назву «романсеро». Романс пізнього середньовіччя пов'язаний з боротьбою іспанського народу із загарбниками. У Франції романс став любовною піснею і в такій ролі потрапив наприкінці XVII – на початку XVIII століття до Східної Європи. Широковідомі романси на вірші російських поетів: О.Пушкіна, Ф.Тютчева, А. Фета, Я. Полонського, С. Єсеніна. Розквіт цього жанру в Україні припадає на XIX – початок ХХ століття (Є. Гребінка, А. Кримський, Леся Українка, О. Олесь, В. Сосюра).

Медитація (лат. meditatio – роздум) – вірш філософського змісту, в якому автор передає свої глибокі роздуми про деякі важливі проблеми, інколи глобального значення (життя і смерть, дружба і кохання, людина і природа). Особливого поширення цей жанр набув у поезії сентименталістів і романтиків. Медитативний характер мали чимало віршів Є. Гребінки, М. Костомарова, Т.Шевченка, П. Куліша, О. Олесь, В. Самійленка, Л. Українки. У літературі ХХ ст. медитації писали М. Рильський, В. Сосюра, А. Малишко. Прикладами медитації є вірші М. Рильського «Проса покошено...» (пейзажна медитація), В. Стуса «О власну стріти смерть – як щастя засягнути» (філософська медитація). Інколи у творчості поетів медитації складають цілі цикли. Так, у С.Крижанівського є цикл «Медитації», що об'єднує шість віршів, у Ю.Сердюка подібний цикл складається з двох віршів.

2.4. Міжродові та суміжні утворення

Поряд з епосом, лірикою та драмою в літературі досить часто зустрічаються твори, в яких поєднуються особливості епічного, ліричного та драматичного родів і суміжних галузей суспільної діяльності людини, зокрема науки та публіцистики. Найчастіше відбувається поєднання епічного й ліричного начал. Такого роду твори належать до *ліро-епосу*. Людина тут зображується ніби у двох планах: з одного боку, передаються певні події її

життя, а з іншого – переживання, емоції, настрої. До такого роду творів найчастіше відносять баладу, думу, билину, байку, сатиру, співомовку, а також поему, іноді – віршований роман.

Специфічними міжродовими утвореннями стали художні біографії (документально-біографічна художня проза) й мемуари, які мають ознаки як жанрів художньої літератури, так і публіцистики та документалістики, спираються на дані історії. Якщо художні мемуари узагальнюють і естетично освоюють реальні факти з життя автора, то художня біографія будується на естетичній обробці фактів життя реального героя. Розглянемо детальніше ліро-епічні, мемуарні й біографічні жанри.

Співомовка – невеликий вірш сатиричного або гумористичного змісту, в основі якого лежить народний анекдот, приказка. Жанрові особливості твору такі: описується один комічний чи трагікомічний випадок, події зображуються стисло, динамічно, героїв небагато, фінал має дотепний афористичний вислів.

Елементи співомовки наявні у творчості Л.Боровиковського та Є.Гребінки. Своєю назвою цей суто український жанр завдячує С.Руданському, який у 50-х роках XIX ст. видав кілька збірок «Співомовок». Пізніше до цього жанру зверталися І. Франко (цикл «Нові співомовки»), В. Самійленко («Божий приклад»), І. Манжура («Батьківський заповіт», «Пан брехун»). У сучасній українській літературі цикл співомовок написав С. Крижанівський («Ледащо», «Розсудив», «Не чую», «Не з вашим щастям, дядьку!», «Місяць чи сонце»).

Байка (від давньорус. *баять, баяти*, тобто говорити, розповідати) – невеликий, частіше віршований алегоричний твір повчально-гумористичного або сатиричного характеру. Життя людини в ньому відображається в образах тварин, рослин чи речей (алегорії байки) або ж зводиться до умовних стосунків. Фабула байки завжди стисла, дія розвивається швидко. Іноді цьому сприяє діалогічна будова твору. Пишуться байки переважно так званим вільним віршем. Важливе місце в композиції твору посідає мораль, тобто головний висновок байки, який подається наприкінці, рідше – на початку.

Жанр байки є одним з найстаріших і генетично сягає казки про тварин, від якої він поступово відокремлюється. Сталої жанрової форми набуває цей жанр у давній Греції. Основоположником давньогрецької байки вважають напівлегендарного байкаря Езопа (VI ст. до н. е.). Один з викладачів Києво-Могилянської академії так оцінював його роль в історії розвитку байки: «...Езоп... без логічних зазначень та умовиводів, не наводячи прикладів з історії, нагромаджених часом ще до його народження, а від щирого серця повчаючи байками, так заповнює душу слухачів, що наділені розумом соромляться робити і згадувати те, на що не наважуються ні птахи, ні лисиці...». Твори цього митця були настільки популярні, що всі байки до V ст. до н.е. діставали назву «Езопових». У давній Греції до жанру байки зверталися також Софокл, Платон, у давньоримській літературі – Енній, Луцилій, Горацій, Федр.

Спочатку байка існувала як прозаїчний жанр і тільки пізніше оформилась як віршовий твір. Уже римський байкар Федр писав віршовані байки, але, в цілому, прозаїчна форма байки переважала в літературі майже до XVII ст. Вершин своїх художніх можливостей жанр досяг у XVII-XIX ст. у творчості Лафонтена, Лессінга, Крилова. З XVII століттям також пов'язана і якісна видозміна байки. Якщо традиційна байка вважалася цілком дидактичним жанром, що ставив моралізаторські завдання й мало звертав уваги на художню форму, то з появою в XVII ст. байок Ж. Лафонтена на перше місце виступає естетична, власне, художня функція. В українській літературі жанр байки активно розроблявся у XVIII-XIX ст. (Г.Сковорода, Л.Боровиковський, Є.Гребінка, Л. Глібов, С. Руданський, І. Манжура, М. Старицький). З кінця XIX – поч. XX ст. жанр байки в художній літературі використовується значно менше. В українській літературі XX століття до жанру байки зверталися В.Еллан-Блакитний, С. Пилипенко, В. Поліщук, П. Красюк, П. Глазовий, П.Ребро.

Балада (прованс., *balada*, від *ballar* – танцювати). Первісно це танцювально-хорова пісня середньовічної поезії Західної Європи з чіткою строфічною організацією. Пізніше – невеликий фабульний твір, в основі якого лежить певна незвичайна пригода. Тому баладу часто називали маленькою поемою: «балада так належить до поеми, як оповідання до роману» (Г.Шенгелі). Тепер балада – це епічний жанр казкового, фантастичного чи легендарного змісту: «Це сумовиті лірично-епічні пісні про незвичайні події, життєві конфлікти... з трагічним кінцем».

Балада виникла у XII столітті в народному мистецтві Провансу. Балади писали видатні поети Італії Данте й Петрарка. У Франції це був популярний жанр придворної поезії. В Англії дуже поширилися балади про Робіна Гуда. Улюбленою стала балада в поетів-сентименталістів і романтиків (Бернс, Гете, Шіллер, Гейне, Гюго, Жуковський, Пушкін, Міцкевич).

Українська балада бере початок з творів П.Гулака-Артемівського («Пані Твардовська», «Рибалка»), Л.Боровиковського («Маруся»), М.Шашкевича («Погоня»), І.Вагилевича («Жулин і Калина»). У другій половині XIX століття до цього жанру зверталися С. Руданський («Верба»), Я.Щоголев («Чумак»), Ю. Федькович («Рекрут»). Значні успіхи в розвитку жанру належать І. Франкові («Керманіч», «Князь Олег»), Лесі Українці («Калина», «Королівна»). Не цуралися баладного жанру на рубежі XIX-XX ст. М.Старицький, П. Грабовський, Б. Грінченко, Дніпрова Чайка, М.Чернявський. У літературі нинішнього сторіччя українська балада представлена у творчості М.Йогансена, Є. Плужника, В. Сосюри, Л. Первомайського, А. Малишка, Б.І.Антонима, О. Олесья, П. Тичини, Є. Маланюка, В. Симоненка. У поезії останніх десятиліть до балади зверталися І. Драч, Л. Костенко, Б. Олійник, І.Жиленко.

Жанр балади у світовій літературі ввібрав у себе ознаки всіх трьох її родів – епосу, лірики та драми. Національною особливістю сучасної української

балади є домінуючий ліризм, оповідні елементи в ній відійшли на задній план, і вже не хід подій, а драматизм (часом трагізм) внутрішнього світу героя визначають її жанрові особливості.

Поема (грец. ποίημα, від ποιέω – творю) – один із жанрів ліро-епосу. Це великий віршований твір, у якому порушуються важливі проблеми минулого, сучасного чи майбутнього. У поемі зливаються воєдино епічні (події, сюжетність, характери) і ліричні елементи (авторські переживання, ліричні відступи, образ ліричного героя або оповідача).

Поема часто має ще й елементи драми (наскрізна напружена дія, монологи та діалоги). Залежно від того, які елементи домінують у поемі, виділяються такі її жанрові різновиди: *епічна, лірична, драматична*. Епічну (класичну) поему більшість літературознавців розглядає як, власне, епопею, якій найбільш чітко, на їхню думку, протиставляє себе, починаючи з першої половини ХІХ ст., романтична поема байронівського зразка, яку найчастіше визначають як ліро-епічну. Перше теоретичне осмислення цього жанру знаходимо у Платона та Арістотеля. Вони вважали поемами «Іліаду» та «Одіссею» Гомера, і це поняття в них було синонімічним до епосу. Хоча самого визначення поеми давньогрецькі мислителі не залишили, але їхні роздуми про епос дають уявлення і про поему як провідну жанрову форму епічного роду літератури. Подібний характер мали «Енеїда» Вергілія, давньоіндійські твори «Махабхарата» та «Рамаєна», стародавні персо-таджицькі оповідання «Шахнаме» в обробці Фірдоусі, західноєвропейські «Пісня про Роланда» та «Пісня про Нібелунгів», грузинська поема «Витязь у тигровій шкурі» Ш.Руставелі, фінська «Калевала», пам'ятка часів Київської Русі «Слово о полку Ігоревім», українські народні думи.

Починаючи з ХІХ століття в поемі відбуваються значні жанрові зміни. Вони помітні також у розвитку української поеми. Спочатку в українській літературі з'являється бурлескно-трагедійна поема І. Котляревського «Енеїда». Потім розвивається ліро-епічна поема, представлена кількома жанровими різновидами: романтична («Гайдамаки» Т.Шевченка), реалістична («Катерина», «Наймичка», «Варнак») та сатирична («Сон», «Кавказ»). Біля витоків російської ліро-епічної поеми стоять О. Пушкін («Руслан і Людмила», «Цигани») та М.Лермонтов («Мцирі», «Демон»). Вагомий внесок у розвиток жанру поеми зробив І. Франко, який створив блискучі зразки психолого-філософської поеми («Іван Вишенський») та соціально-філософської поеми («Мойсей»), йому ж належить цикл філософсько-етичних поем («Ех nihilo», «Рубач»). З другої половини ХІХ століття розвивається історична поема («На Святоюрській горі» І.Франка, «Грицько Сковорода» П. Куліша), лірико-філософська поема («Герострат» В. Самійленка). Творцем драматичної поеми на початку ХХ століття стає Леся Українка («Осінь казка», «Роберт Брюс...»).

Помітне місце жанр поеми посідає в сучасній українській літературі. У творах провідних ліриків ХХ століття відбито драматизм, протиріччя і складності історичного розвитку України, розкрито велич душі її народу, різні

сторони його національного характеру. Поряд із представниками старших поколінь письменників (П. Тичина, М. Хвильовий, М. Рильський, Ю. Клен, М.Бажан, В. Мисик) значний внесок у розвиток поемного жанру зробили І.Драч, Ліна Костенко, Б. Олійник, Д. Павличко, М. Вінграновський, В.Коротич.

Драматична поема – великий за обсягом віршований твір, в якому поєднано жанрові форми драми та ліро-епічної поеми, в основу покладено внутрішній динамічний сюжет, драматизм світоглядних та моральних принципів – за відсутності панорамного тла зовнішніх подій. Драматична поема нехтує побутовими деталями, тяжіє до розкутої уяви, в ній переважають ліричні чинники над епічними та драматичними, що потребує оригінального сценічного втілення. До драматичної поеми зверталися М.Костомаров («Переяславська ніч»), І. Франко («Сон князя Святослава»), Леся Українка («Одержима», «Оргія», «Осінь казка»), О. Олесь («Над Дніпром», «Ніч на полонині»), С. Черкасенко («Казка старого млина»), М.Семенко («Маруся Богуславка»), І. Драч («Соловейко Сольвейг») та інші. Менші за обсягом твори з невеликою кількістю дійових осіб називаються драматичними етюдами.

Роман у віршах – синтетичний, ліро-епічний жанр, в якому виклад розгортається у певній віршовій формі. Жанр роману у віршах був започаткований за доби середньовіччя, але вповні розвинувся за доби романтизму («Дон Жуан» Байрона, «Пан Тадеуш» Міцкевича, «Євгеній Онегін» Пушкіна). Головною вимогою роману у віршах є наявність образу автора, іноді об'єднаного з головним персонажем. Цей персонаж-оповідач зумовлює специфіку згаданого жанру, збагаченого епічними характеристиками. Такий твір близький до поеми, але відрізняються від неї ширшою проблематикою і розгорнутою композицією. Варіативність цього жанру привертала увагу багатьох митців, таких як І. Багряний («Скелька»), М.Рильський («Марина»), Л.Костенко («Берестечко»).

Поезія в прозі (або: вірш прозою, вірш у прозі) – короткий ліричний настроєвий твір, наближений за формою представлення до прози, а за мелодикою, підвищеною емоційністю та ліричним сюжетом з елементами спорадичного римування – до поезії, але без розміру, регулярного римування, рим. У цьому синтетичному жанрі використовують запозичені з поезії стилістичні фігури, є тенденція до фонетичної впорядкованості мовлення, медитативності, філософічності, етюдності. У вірші в прозі відсутня композиція, натомість домінує настанова на вираження суб'єктивного переживання у вигляді внутрішнього монологу, що впливає на особливості образної, тематичної структури. Вірш у прозі значно ближчий до ритмізованої прози, аніж до верлібру. Цей жанр привертав багатьох письменників, зокрема представників символізму (Ш. Бодлер, А.Рембо). В українській літературі до нього зверталися В.Стефанік, М.Коцюбинський, М.Черемшина, О.Кобилянська, Г. Хоткевич, а в сучасній літературі – Є. Гуцало, Т. Прохасько.

Кіноповість, кінороман, кінопоема – синтетичні жанри кінематографії, сюжети яких достатньо складні, будуються на низці подій. Епічність кінороману значно глибша, у порівнянні із кіноповістю чи кіноновелою, і тим більше, кінопоемою (в якій домінуватиме ліричний компонент). Згадані жанри постають в 1930-х рр., коли німе кіно поступається місцем звуковому, й інтегрують як суто епічні (у кінопоемі – також ліричні) принципи поетики, так і принципи кіно (техніка монтажу, фрагментарність, прийом «плаваючої точки зору», чергування планів зображення тощо). В українській літературі значний внесок у розвиток цих жанрів зробили О.Довженко (кіноповісті «Україна в огні», «Зачарована Десна»), Л.Скрипник (кінороман «Інтелігент»), М.Вінграновський (кіноповість «Сіроманець»).

Контрольні запитання і завдання

1. Поясніть, чому теорія літературних родів і жанрів, попри численні наукові праці та розвідки, досі не має вичерпних наукових визначень?
2. Чи можна вважати, що епос як літературний рід походить виключно з первинного синкретизму обрядової дії?
3. Визначте основні особливості усної народної творчості.
4. Чому епопею відносять до великих епічних жанрів?
5. Охарактеризуйте етапи теоретичного вивчення жанру роману. Наведіть відомі вам різновиди роману.
6. Поясніть, чому повість називають проміжним жанром між романом і оповіданням?
7. Простежте характер становлення новели як малого епічного жанру. У чому принципова відмінність між жанром новели і оповідання? Наведіть власні приклади.
8. Чи можна погодитися з думкою Ю. Тинянова, що в оповіданні обов'язково є оповідач? Проілюструйте на прикладах.
9. Видатні науковці минулого неодноразово наголошували, що драма має найкращі умови для втілення можливостей художньої творчості. Як ви вважаєте, чому?
10. Керуючись алгоритмом аналізу епіки, наведеним у Додатках, проаналізуйте комедію І. Карпенка-Карого «Хазяїн».
11. Визначте жанр «Наталки-Полтавки» І. Котляревського і обґрунтуйте свою думку.
12. З'ясуйте роль інтермедій у формуванні української драматургії.
13. Хто вперше дав теоретичне обґрунтування жанру оди і ким було введено термін «ода» в російській літературі?
14. У чому полягає своєрідність української оди?
15. Визначте жанр твору «І мертвим, і живим...» Т. Шевченка. Вмотивуйте свою думку.
16. Поясніть, який з цих віршів належить до громадянської, інтимної чи пейзажної лірики.

А) Встала й весна. Чорну землю
Сонну розбудила,
Уквітчала її рясом,
Барвінком укрила...

(Т. Шевченко)

Б) О слово! Будь мечем моїм!
Ні, сонцем стань! Вгорі спинися,
Осяй мій край і розлетися
Дощами судними над ним.

(О. Олесь)

В) Я не знаю, коли ще побачу,
Як сьогодні покину я вас.
Та дрібними сльозами заплачу
На чужині за вами не раз.

(Д. Загул)

17. У чому своєрідність жанрів романсу та медитації?
18. У чому спільні і чим різняться між собою співомовка та байка? За допомогою табл. 10 Додатків проаналізуйте одну зі співомовок С.Руданського.
19. Яке з суміжних та міжродових утворень поєднує в собі ознаки лірики, епосу та драми? Проілюструйте на власному прикладі.
20. Для якого ліро-епічного жанру характерне зображення подій і характерів переважно високого змісту, єдність епічної розповіді та глибокої ліричності, наявність ліричного героя, докладність зображення подій та персонажів, віршова форма? Відповідь проілюструйте на прикладі самостійно дібраного художнього твору.
21. Визначте жанр твору Лесі Українки “Осіння казка”. Доведіть свою думку.
22. Визначте жанрову приналежність твору Л. Костенко “Маруся Чурай”.
23. Чому кіноповість, кінороман та кінопоема є синтетичними жанрами? Проілюструйте власну відповідь на прикладі розгляду творів О.Довженка.

ЧАСТИНА 3. ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС ТА ЙОГО СПЕЦИФІКА

Поступальний розвиток світової літератури, або літературний процес, зумовлений соціально-економічними причинами і внутрішніми закономірностями руху мистецтва в часі та просторі. Одним із провідних факторів, що стимулює літературний процес, є соціальна дійсність, яка перебуває в постійному русі, змінах, суперечностях. Літературний розвиток, безперечно, залежить від економічного стану держави, рівня її матеріального виробництва, однак історія світової літератури засвідчує, що звести всі важелі, які стимулюють художній розвиток, лише до економіки, означає вульгаризувати і спрощувати цей процес.

У літературному розвитку економічні відносини, суспільно-політичні процеси є зовнішніми факторами руху. Суперечності, закладені в самій літературі, її традиції й новаторство, які є відгуком на вимоги життя, складають внутрішні фактори розвитку літератури. Діалектичне поєднання зовнішніх і внутрішніх факторів є визначальним у художньому розвитку. На літературний процес також впливають певні форми суспільної свідомості, а саме: філософія, релігія, політика, право, наука й мораль. Впровадження християнства великою мірою визначило розвиток давньоруської літератури. Взаємодія літературного процесу та філософії яскраво помітна у випадку впливу екзистенціалістських ідей на художню творчість Сартра і Камю. Впливають на еволюцію літератури також міфологія, ритуали та обряди, усна народна творчість, етнографія та менталітет народу; види мистецтва – музика, театр, живопис, архітектура, скульптура, хореографія, а в новітню добу – кіно й телебачення. Вплив різнопланових естетичних і культурних типів діяльності на літературу, що поєднувалися з тиском на неї власних традицій, сприяє саморозвиткові літературної творчості. Д.Чижевський запропонував розглядати розвиток художніх стилів і напрямів з погляду почергової зміни статичних систем – динамічними, наполягаючи на внутрішньому, іманентному розвитку літератури і мистецтва.

Літературний процес – складне і багатопланове явище, яке обіймає літературні напрями, методи, стилі.

Художній метод – це сукупність принципів ідейно-художнього пізнання та образного відтворення світу, спосіб осягнення дійсності засобами мистецтва. В історії літератури виділяють такі художні методи: бароко, класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм, модернізм. Кожний художній метод (за винятком модернізму) має відповідний літературний напрям. Напрямок користується певним методом, що на ньому ґрунтується.

Літературний напрям – це конкретно-історичне втілення художнього методу, що проявляє себе в ідейно-естетичній спільності групи письменників у певний період часу. Літературний напрям є своєрідним синтезом (поєднанням) художнього методу та індивідуального стилю письменника. Категорія напрямку передбачає об'єднання митців на основі єдиного методу, а також певну

схожість індивідуальних стилів. Кожному літературному напрямку відповідає сукупність творів, які мають спільні, характерні риси. У межах одного літературного періоду може виступати кілька літературних напрямів, наприклад, у Просвітництві – класицизм, рококо, сентименталізм. Назва домінуючого (провідного) напрямку нерідко стає назвою цілого періоду, а його часові межі – межами періоду (бароко, романтизм, модернізм).

Основні літературні напрями:

- бароко (XVII - XVIII ст.);
- класицизм (XVIII - початок XIX ст.);
- сентименталізм (друга половина XVIII - початок XIX ст.);
- романтизм (кінець XVIII - початок XIX ст.);
- реалізм (друга половина XIX ст.);
- модернізм і авангард (кінець XIX-XX ст.), у межах яких розглядають: імпресіонізм, символізм, неоромантизм, імажинізм, футуризм, акмеїзм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм, екзистенціалізм тощо;
- постмодернізм (друга половина XX ст.).

Літературні напрями можуть мати свої складові частини. Ці розгалуження напрямів називають течіями, чи школами. Треба зазначити, що поняття «напрямок», «течія», «школа» не є уніфікованими в сучасному літературознавстві. В одних дослідників напрям і течія виступають як синонімічні поняття, в інших – напрям є складовою частиною течії, у третіх – навпаки, течія є вужчим поняттям, ніж напрям. Пропонується іменувати течією різновид, розгалуження, зміну літературного напрямку. Російська «натуральна школа» та французька група Шанфлері є течіями реалізму. Іноді виділяють вужчу категорію літературної течії – літературну школу, що об'єднує послідовників якогось видатного письменника (має єдність стилю і культуртрегера – тобто керівника такої школи). Так, «школою Золя» нерідко іменують натуралізм, український футуризм можна до певної міри розглядати як стильову школу Михайля Семенка.

Аналізуючи закономірності літературного розвитку, слід враховувати національні варіанти літературного напрямку. Адже кожен з них – англійський сентименталізм чи американський романтизм, французький реалізм чи німецький натуралізм, при загальній спільності з іншими національними варіантами напрямку, має свої часові рамки, художні особливості. Так, розглядаючи українські бароко та класицизм, необхідно аналізувати їх у загальноєвропейському контексті, але й вбачати їхню національну специфіку, зумовлену як суто літературними, так і історичними й політичними факторами.

А. Гуревич справедливо зазначає, що «належність до течії та напрямку (як і прагнення залишитися поза існуючими напрямками) передбачає вільне – особисте і творче – самовизначення письменника». Видатним митцям завжди тісно в межах встановлених канонів, регламентованих принципів, вимог літературних маніфестів. Творчість великих письменників не вміщується в межі

того чи іншого напрямку. Драматургія Мольєра ширша за канони класицизму. Фантастика Гоголя не завжди вписується в чіткі рамки реалістичного мистецтва. Творчість М.Куліша чи М.Хвильового не вдалося підкорити ідеологічним настановам соціалістичного реалізму. Одні твори видатних письменників можна віднести до одного літературного напрямку, інші – до другого. О. Пушкін і Т. Шевченко в різні періоди творчості належали до романтизму й реалізму. До складної проблеми взаємостосунків творчої індивідуальності й літературного напрямку доречним було б застосувати слова академіка Д. Лихачова, сказані ним про «стиль доби»: «Стиль – до певної міри нівелювання, це “доля”, яка намагається скувати мистецтво свого часу й позбавити добу її індивідуальності. І тільки посередній митець повністю підкоряється вимогам стилю». Думка Д. Лихачова є правомірною і щодо літературних напрямів.

Стиль – сукупність ознак, які характеризують твори певного часу, напрямку, індивідуальну манеру письменника. Поняття стилю сьогодні є багатогранним. У літературознавстві також спостерігається багатозначність цього поняття. Дослідники розглядають:

- стиль доби;
- стиль напрямку й течії;
- стиль письменника і стиль певного періоду його творчості;
- стиль твору і стиль його окремого елемента.

Найпоширенішим у науці про літературу є розуміння стилю як індивідуальної творчої манери, «творчого обличчя» окремого письменника. Отже, *індивідуальний стиль* – це прояв сукупності особливих істотних ознак таланту письменника в конкретному художньому творі чи у всій його творчості, індивідуальне втілення художнього методу.

Розглянемо *основні літературні напрями*, наявні в українській словесності, відповідно до основних етапів її розвитку.

Українська література пройшла складний і тривалий процес становлення. Література XI-XIII століть традиційно поділяється дослідниками на періоди раннього, зрілого *Середньовіччя* та пізнього Середньовіччя (середина XIII – середина XV ст.).

Середньовічна література – це етап розвитку світової літератури, який характеризується постанням єдності культур Старого світу на основі християнської та інших світових релігій, які тяжіли до монотеїзму. Слід наголосити, що європейські літератури переживають етап раннього Середньовіччя між III і VIII століттями, а зрілого – між IX і XIV століттями, що свідчить про певне «відставання» України-Русі у загальноєвропейській перспективі.

Д. Чижевський запропонував розглядати середньовічну українську літературу за стильовим принципом. Дослідник визначає *добу монументального стилю*, або стилю монументального історизму (часу єдності

Київської Русі, тобто XI ст.), для ідеології якого характерна гармонія між «світом» і церквою. У зовнішніх ознаках це проявляється як одностайність, монументальність, тенденційність, наявність тематичного осередку у творі, простота побудови; і *добу орнаментального стилю* (XII-XIII ст. – період феодалного роздроблення, коли замість Київської держави функціонують кілька дрібних князівств), для ідеології якого характерне порушення гармонії між «світом» і церквою, різноманітність орнаментальних прикрас, які іноді закривають основну думку твору, мозаїчність побудови, творче використання попередньої традиції, посилений символізм.

XVI-XVIII ст. був виключно складним і важливим періодом у житті українського народу. У політичній історії він охоплює такі процеси, як перехід всіх українських земель під владу Речі Посполитої, наростання визвольної боротьби, створення національної державності в ході Хмельниччини, подальша втрата завоювань. У вітчизняній культурі це була яскрава, плідна епоха, принципова для подальшого розвитку. Значну роль у цей час відіграв вплив західноєвропейського **Відродження та Реформації**.

У Західній Європі Відродження як культурна та ідеологічна епоха реалізувалося в період XIV-XVI ст. і мало такі принципові риси: піднесення цінності людського існування, зростання індивідуалізму (на противагу Середньовіччю, де домінував теоцентризм і колективне начало), центральне місце людини у системі координат світу і мистецтва. Ренесансний рух був позначений інтенсивним розквітом культури і мистецтва, супроводжувався зміною середньовічної моделі світу інтересом до людської індивідуальності, до творчості конкретного автора. Спроба інтелектуалів відновити традицію античності тут поєднувалась із критичним осмисленням християнства. Центральна постать епохи Відродження – митець – намагався вичерпно розкрити свій талант, обстоював власне право змінювати світ за законами естетики.

Європейське Відродження сформувало новий тип культури, з пріоритетом раціоналістичного світосприйняття (адже саме в цей час були зроблені численні науково-технічні та географічні відкриття, і людина повірила у свою справді божественну силу). Саме в цей час розвинувся принцип європоцентризму, згідно з яким одні народи Європи визначалися як повновартісні, а інші – як приречені на асиміляцію. Досліджуючи Відродження у різних країнах, М.Конрад висунув гіпотезу про дискретні (переривчасті) ренесанси, які хвилями прокотилися від Сходу до Заходу.

Україна, як і Білорусь, наприкінці XVI – початку XVII ст. була не лише межею європейського Відродження, але й брала у ньому участь, що засвідчила творчість новолатинських поетів – митців, що писали латиною (Юрій Котермак, Павло Русин з Кросна, Себастьян Кльонович). В українській культурі поширилися волелюбні ідеї, постало прагнення гармонійно поєднати земне і небесне начала, але без спалахів титанізму і пафосу експансії. Традиція Відродження синтезувалась з естетикою бароко, вплинула на національне відродження XVII-XVIII ст. Література доби Відродження опанувала жанрами

релігійного послання (памфлету), розвинула ліричні жанри (ода, медитація), ліро-епічні (поема).

Бароко – напрям у мистецтві та літературі XVII-XVIII ст., який прийшов на зміну Відродженню, але не був його запереченням. Бароко синтезувало мистецтво готики й ренесансу. Визначальні риси бароко: посилення ролі церкви і держави, поєднання релігійних і світських мотивів, образів; мінливість, поліфонічність, ускладнена форма; тяжіння до різких контрастів, складної метафоричності, алегоризму; прагнення вразити читача пишним, барвистим стилем, риторичним оздобленням твору; трагічна напруженість і трагічне світосприймання; настрої песимізму, скепсису, розчарування.

Бароко в перекладі з італійської означає *химерний, чудернацький*. Так називають мистецький стиль, який панував у Європі від кінця XVI майже до кінця XVIII ст. Найяскравіше він втілювався в архітектурі: бароковим спорудам притаманні нагромадження розкішних оздоб, підкреслена декоративність, грандіозність. Прикметні риси європейського бароко в українській архітектурі набули яскравої своєрідності. Тому дослідники українських барокових споруд послуговуються терміном *українське, або козацьке, бароко*. Найбільшою самобутністю відзначаються барокові споруди на землях Гетьманщини й Слобідської України за часів гетьмана Івана Мазепи. Проте пам'ятки української барокової архітектури збереглися в дерев'яному народному будівництві всіх українських земель. Справжніми шедеврами світової архітектури є українські барокові споруди – Софійський та Михайлівський Золотоверхий собор у Києві, Хрестовоздвиженський у Полтаві, Покровський у Харкові, Георгіївський собор Видубицького монастиря в Києві, церква Всіх святих над Економічною брамою Києво-Печерської лаври, церква Катерини в Чернігові, Преображенська церква у Великих Сорочинцях, собор св. Юра у Львові. Найвідоміший архітектор українського бароко – Іван Григорович-Барський. Він спорудив, зокрема, дзвіницю Кирилівського монастиря, Покровську церкву й церкву Миколи Набережного на Подолі в Києві.

Українське бароко виникло у першій чверті XVII ст. і розвивалося протягом двох віків в усіх жанрах тодішньої літератури, зокрема в проповідях І.Галятовського, А. Радивиловського, в поезії Л. Барановича, І. Величковського, Г.Сковороди та інших. Найвідомішим жанром барокової поезії була духовна пісня, але й світська поезія також мала різноманітні жанрові форми: філософська й еротична лірика, панегірик та епіграма, пейзажні та емблематичні вірші тощо. Серед найоригінальніших творів українського бароко виділяють «віршові іграшки»: акростих (коли початкові літери кожного рядка утворювали ім'я автора) і мезостих (коли потрібні слова склалися з літер, що знаходилися посередині вірша), кабалістичні вірші (числове значення слов'янської абетки давало можливість підрахувати рік написання твору), фігурні вірші (друкувались у формі серця, хреста, яйця тощо), «раки

літеральні», або паліндроми, І. Величковського – вірші, рядки яких можна читати однаково як справа наліво, так і зліва направо тощо.

Класицизм – напрям у європейській літературі та мистецтві, який уперше з'явився в італійській культурі XVI ст., а найбільшого розквіту досяг у Франції XVII ст. Цей напрям певною мірою притаманний усім європейським літературам, а в деяких зберігав свої позиції аж до першої чверті XIX ст. Для класицизму характерна орієнтація на античну літературу, яка проголошувалася ідеальною, класичною, гідною наслідування. Теоретичним підґрунтям класицизму була антична теорія поетики і, в першу чергу, «Поетика» Арістотеля, теоретичні засади якого втілював французький осередок «Плеяда» (XVII ст.). У виробленні своїх загальнотеоретичних програм, особливо в галузі жанру і стилю, класицизм спирався на філософію раціоналізму. Найґрунтовніший теоретичний трактат доби класицизму – розвідка Н. Буало «Мистецтво поетичне» (1674).

Визначальні риси класицизму: раціоналізм (прагнення будувати художні твори на засадах розуму, зречення особистих почуттів на користь суспільного обов'язку); наслідування зразків античного мистецтва; нормативність, встановлення вічних та непорушних правил і законів (для драматургії – це закон «трьох єдностей» (дії, часу й місця); обов'язкове дотримання канонічних правил написання творів (зображення героя тільки при виконанні державного обов'язку, різкий поділ дійових осіб на позитивних та негативних, суворе дотримання пропорційності всіх частин твору, стрункність композиції тощо); в аспекті мови класицизм ставив вимоги ясності та чистоти, ідеалом була мова афористична, понятійна, яка відповідала б засадам теорії трьох стилів; аристократизм, орієнтування на вимоги, смаки вищої суспільної верстви; встановлення ієрархії жанрів, серед яких найважливішими вважалися античні; поділ жанрів на «серйозні», «високі» (трагедія, епопея, роман, елегія, ідилія) та «низькі», «розважальні» (травестійна поема, комедія, байка, епіграма). Класицисти вважали, що призначення літератури – виховувати людину, але не шляхом читання моралей чи нотацій, а насолодою, яку мусить давати мистецтво.

Розвиткові класицизму в Україні не сприяли ні політичні, ні загальнокультурні умови (адже класицизм – напрям, який знаходить плідний розвиток у культурі державних націй). Поширення набули переважно тільки «низькі» жанри – травестійна поема, комедія, байка. Але саме завдяки цій неповноті класицизму в українській літературі відбувається епохальний перехід від українізованої книжно-слов'янської до живої народної мови. Так започатковується нове відродження українського письменства, а згодом і нації в цілому. Представники українського класицизму – Ф.Прокопович, І.Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Гулак-Артемовський, П. Білецький-Носенко.

Сентименталізм – напрям у європейській літературі другої половини XVIII – початку XIX ст., що характеризується прагненням відтворити світ почуттів простої людини й викликати співчуття читача до героїв твору. Сентименталізм розвивався як утвердження чуттєвої, ірраціональної стихії в художній творчості на протипагу жорстким, раціоналістичним нормативам класицизму та властивому добі Просвітництва культу абсолютизованого розуму. Сентименталізм дістав свою назву від роману англійського письменника Л.Стерна «Сентиментальна подорож Францією та Італією» (1768). Поступово сентименталізм запанував і в інших жанрах, змінивши жанрову систему сучасної йому літератури. Сентименталізм відкидає класицистичний поділ жанрів на «високі» і «низькі», усі вони стають рівноправними. Письменники-сентименталісти відкрили здатність простої людини, не зіпсованої цивілізацією, передовсім ідеалізованого селянина, до тонких чуттєвих переживань.

Визначальні риси сентименталізму: відтворення почуттів і пристрастей людини як основний предмет зображення; позитивні герої – представники середніх і нижчих верств суспільства; вільна побудова твору; підвищена емоційність зображення подій та характерів, їх нетиповість; мальовничі сільські пейзажі; розробка переважно епічних форм, виникнення ліро-епосу; інтенсивне використання пестливої форми та слів, що означають почуття й настрої.

Видатними представниками цього напрямку є Ж.-Ж.Руссо (Франція), С.Річардсон (Англія), Й.-В. Гете (Німеччина). В Україні сентименталізм найяскравіше проявився у творчості І. Котляревського («Наталка-Полтавка») та Г. Квітки-Основ'яненка («Маруся», «Сердешна Оксана», «Козир-дівка», «Щира любов» тощо).

Романтизм – один із провідних напрямів у літературі, науці й мистецтві, що виник наприкінці XVIII ст. у Німеччині та існував у літературі Європи й Америки в першій половині XIX ст. Романтики виступали проти нормативності класицистичного мистецтва, проти його канонів та обмежень. Як новий тип свідомості та ідеології, що охопив різні напрями людської діяльності (історію, філософію, право, політичну економію, психологію, мистецтво), романтизм був пов'язаний із докорінною зміною всієї системи світоглядних орієнтацій і цінностей.

Визначальні риси романтизму: заперечення раціоналізму доби Просвітництва; ідеалізм у філософії; вільна побудова творів; апологія (захист) особистості; звеличення «життя духу» (найвищими виявами його були образотворче мистецтво, релігія, музика, філософія); культ почуттів; ліричні та ліро-епічні форми; захоплення фольклором, інтенсивне використання фольклорних сюжетів, образів, жанрів, художньо-технічних прийомів; інтерес до фантастики, екзотичних картин природи тощо.

Романтизм іноді вдається до смішного, гумористичного, чудернацького. Своєрідним явищем поезики романтизму стає так звана «романтична іронія». Ще одним засобом романтичного пізнання Всесвіту стає гротеск, поряд з яким

використовуються й інші форми умовної образності. Митець-романтик не відтворює дійсність, а перетворює, «романтизує» її. І цей новий умовний світ для романтика є прекраснішим за реальний. Хоча ці «два світи» далеко не завжди співіснують у гармонійній єдності, митці відчують категоричний розрив між мрією та дійсністю, що спричиняє настроям безнадії та відчаю. Такий романтичний умонастрій дістав назву «світової скорботи». Загальнолюдського значення набула творчість таких представників романтизму, як Д. Байрон, В. Скотт (Англія); Г. Гейне, Ф. Шіллер (Німеччина); В. Гюго (Франція) та ін.

Український романтизм охоплює період 20-60-х років ХІХ століття. Виникнення цього літературного напрямку в Україні пов'язане з публікацією в 1827-1828 рр. творів П. Гулака-Артемівського «Твардовський» і «Рибалка», з появою «Малоросійських пісень», упорядкованих М.Максимовичем у 1827 р., а також створенням літературного гуртка І.Срезневського в Харківському університеті наприкінці 20-х рр. цього ж століття. Українські романтики мали кілька своїх осередків: у Харкові діяли Л. Боровиковський, А. Метлинський, М.Костомаров; у Львові – М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький («Руська трійця»), М.Устиянович; у Києві – кирило-мефодіївці М. Костомаров (який переїздить з Харкова), Т. Шевченко, П. Куліш.

Реалізм – літературний напрям, який характеризується правдивим і всебічним відображенням дійсності на основі типізації життєвих явищ. Починаючи з 30-х рр. ХІХ ст. набуває розвитку у Франції, а згодом в інших європейських літературах. На відміну від романтизму, який зосереджував увагу на внутрішньому світі людини, основною для реалізму стає проблема взаємин людини і середовища, впливу соціально-історичних обставин на формування духовного світу і характеру особистості. Замість інтуїтивно-почуттєвого світосприйняття на перше місце в літературі висувається пізнавально-аналітичне начало, а типізація дійсності утверджується як універсальний спосіб художнього узагальнення. Першим теоретиком реалізму вважається художник Ж.-Д.-Г.Курбе, який у передмові до каталогу виставки своїх творів під назвою «Реалізм» (1855) обґрунтував програмові засади напрямку. Розробку теоретичної бази продовжили письменники Шанфлорі та Л.-Е.Дюранті, які виступили з деклараціями на сторінках журналу «Реалізм» (1856-1857).

Визначальні риси реалізму: раціоналізм, раціоцентричний психологізм (отождошення психіки і свідомості, недооцінка позасвідомих процесів); правдиве, конкретно-історичне, всебічне зображення типових подій і характерів у типових обставинах, правдивість деталей; принцип точної відповідності реальній дійсності усвідомлюється як критерій художності, як сама художність; характер і вчинки героя пояснюються його соціальним походженням та становищем, умовами повсякденного життя; конфліктність (драматизація) як сюжетно-композиційний спосіб формування художньої правди; вільна побудова творів; перевага епічних, прозових жанрів у літературі, послаблення

ліричного струменя у мистецтві; розв'язання проблем на основі загальнолюдських цінностей.

XIX ст. подарувало світовій літературі таких видатних письменників-реалістів, як Стендаль, П. Меріме, О.Бальзак (Франція); Ч.Діккенс, У.Теккерей, Т. Гарді, Ш.Бронте (Англія); Ф.Достоевський, Л.Толстой, А.Чехов (Росія). Серед українських реалістів – Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, П.Мирний, І.Франко.

В українській літературі можна побачити побутово-просвітницький і класичний реалізм. Поняття «реалізм» поширилось в українському літературно-критичному просторі в 1870-х рр., проте сам напрям утвердився у 1850-х рр. у багатоплановій поезії Т. Шевченка, прозі М. Вовчка, П. Куліша. Проза цього періоду (1850-1860-х рр.) продемонструвала соціально-побутову проблематику, пафос незгоди із політикою уряду і моральним звироднінням верхівки суспільства. Подеколи твори О.Стороженка і М.Вовчка (які належать до школи побутового реалізму) були надміру зосереджені на зображенні побутових аспектів життя селянства.

У 1870-х рр. відбулась широка полеміка з проблем реалізму в українській літературі, в якій взяли участь чільні представники цього напрямку: І. Білик, П.Мирний, І.Франко, І.Нечуй-Левицький, М.Драгоманов. Вичерпним визначенням нового етапу реалізму була творчість І.Франка. Реалізм у працях письменника постав як науковий метод, який вимагає збирати, аналізувати факти народного життя і синтезувати їх. За допомогою цього методу будь-яке суспільне явище осмислюється в розвитку, від свого зародження до занепаду. Реалістична література, вважає митець, не може і не повинна опуститися до рівня змалювання народного побуту, вона змалює всі суспільні верстви: «література повина бути робітницею на полі людського поступу», оскільки вона виховує громадян, будить «певні сили до ділання в жаданім напрямі». Загадана полеміка мала важливе значення для розвитку прози класичного реалізму. Твори П.Мирного, І.Франка, І.Нечуя-Левицького відображають образи-типи представників різних верств суспільства, характери персонажів подані в динаміці, ускладнюються засоби художнього зображення, розширюється проблематика (від побутової – до соціально-психологічної), письменник наближається до науковця в його копіткому і всеохопному вивченні народного життя.

Модернізм – загальна назва літературних напрямів та шкіл ХХ ст., яким притаманні формотворчість, експериментаторство, тяжіння до умовних засобів, антиреалістична спрямованість. Модерністські напрями виникли як заперечення натуралістичної практики в художній царині, обґрунтованої філософією позитивізму. Модерністи, на відміну від раціоналізму попередників, на перше місце ставили творчу інтуїцію, втаємничення у трансцендентну (ту, що лежить поза межами свідомості і пізнання, тобто не може бути пізнаною) сутність буття. Вищим знанням проголошувалася не наука, а поезія, зважаючи на її феноменальну здатність одуховнювати світ,

проникати в найінтимніші глибини буття. Модерністи свідомо роблять свою творчість антидемократичною, елітарною, мистецтвом для вибраних.

Визначальні риси модернізму: новизна та антитрадиціоналізм (хоча модерністи ніколи не поривають із літературною традицією цілком); у творах затверджується перевага форми над змістом; заперечення матеріалістичного детермінізму, визнання інтуїтивного поруч із логічним шляхом пізнання; індивідуалізм, зосередження на «Я» автора, героя, читача; психологізм, пильна увага до позасвідомих сфер психіки, до внутрішньої боротьби роздвоєного людського «Я»; широко використовуються такі художні прийоми, як «потік свідомості» та монтаж, що прийшов у літературу з кіномистецтва; використання символу як засобу пізнання і відтворення світу; ліризм (навіть у прозі, драматургії, публіцистиці); естетизм. Окремі напрями модерністської літератури сьогодні стали класикою. Серед найвизначніших – імпресіонізм, неоромантизм, символізм, імажинізм, акмеїзм, «театр абсурду», «новий роман» тощо. Окремі дослідники розрізняють модерністські та авангардистські напрями, зокрема останні є складником ідеологічно-естетичного руху і тяжіють до заперечення традиції, будучи позначені більшим формальним радикалізмом, націленістю у майбутнє, бажанням реформувати людину і суспільство завдяки мистецькій практиці (це напрями, які постали перед Першою світовою війною і розвинулись у міжвоєнний час: експресіонізм, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм; а також повоєнний неоавангард – «антироман», «антидрама»).

Одним з найперших виявів модернізму, точніше його провісником в Україні був декаданс.

Декаданс – це не напрям, а стильова мода, тенденція у мистецтві кінця XIX ст., назва в перекладі означає «занепадництво, згасання». Літературознавець В.Щурат (той самий, який назвав збірку І. Франка «Зів'яле листя» декадентською і якому Франко відповів своїм віршем-запереченням «Декадент») трактував декаданс як темне натхнення, як примарну нічну красу, а поета-декадента як людину, яка здатна пережити самотійну, «безпредметну» тугу і піднятися «в ідеалу світ», забувши про так звану громадянську тему і суспільні проблеми.

Уперше декадентами стали називати у Франції символістів, які відійшли від існуючої літературної традиції. Пов'язано це було з тим, що в 80-х рр. XIX ст. французька молодь демонстративно відійшла від політики і повністю віддалась науці, філософії, естетиці. Декаданс синтезував критичний, гостроіронічний інтелект із романтичною чуттєвістю, відкрив іманентну еkleктичність життя і, перебуваючи в ситуації постійної переоцінки цінностей, звернувся до руйнування закону, моралі (творчість О.Вайлда, С.Пшибишевського, А.Стріндберга, в українській літературі – А.Кримського, Г.Хоткевича, М.Яцківа). Тривалий час в Україні декадентство вживалось як синонім модернізму, а в поезії розчинилось у символізмі, який став найпотужнішою культурно-стильовою течією в період раннього модернізму.

В українській літературі модернізм набував специфічних рис. Перші спроби «модернізувати» українську літературу роблять М.Вороний, М.Коцюбинський та М.Чернявський, видаючи альманахи «З-над хмар і з долин» (1903), «З потоку життя» (1905), а також представники «Молодої музи» (П.Карманський, В. Пачовський, С.Твердохліб, О.Луцький), «Української хати» (М.Євшан, М.Сріблянський, А.Товкачевський, Г.Чупринка, О.Олесь, М.Жук).

Неоромантизм – стильова течія модернізму, що виникла в українській літературі на початку ХХ ст., названа Лесею Українкою «новоромантизмом». Зі «старим» романтизмом його ріднить поривання до ідеального, виняткового, конфлікт між виключною особистістю і юрбою. Відкинувши раціоцентризм, неоромантики на перше місце поставили чуттєву сферу людини, емоційно-інтуїтивне пізнання.

Визначальні риси неоромантизму: неоромантики змальовували переважно не масу, а яскраву, неповторну індивідуальність, що вирізняється з маси, бореться, часом попри безнадійну ситуацію, зі злом, зашкарублістю, сірістю повсякденна; герої неоромантиків переймаються тугою за високою досконалістю у всьому, характеризуються внутрішнім аристократизмом, бажанням жити за критеріями ідеалу, а не буднів; головна увага зосереджувалася на дослідженні внутрішнього світу людини, через який неоромантики намагалися зазирнути у світ духовний; зовнішні події (також і соціальні) у творах неоромантиків відступають на задній план; неоромантики часто вдаються до умовних, фантастичних образів, ситуацій, сюжетів; відмова від типізації, натомість застосування символізму.

Неоромантизм в українській літературі започаткувала О. Кобилянська новелами та повістями «Людина», «Царівна». У цьому стилі працювали також Леся Українка, О. Олесь, М. Вороний та інші.

Імпресіонізм – художній напрям, заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань. Сформувався у Франції в другій половині ХІХ ст., насамперед у малярстві. Визначення походить від назви картини Клода Моне «Враження. Схід сонця» (1873). Наприкінці ХІХ ст. імпресіонізм поширився в європейському письменстві. Засновниками літературного імпресіонізму вважаються брати Гонкури. Виявився він також у творчості Гі де Мопассана, М.Пруста, К. Гамсуна, О.Вайлда, Стівенсона, А. Шніцлера, А. Чехова, І.Буніна, І.Анненського та ін.

Визначальні риси імпресіонізму: зображується не сам предмет, а враження від нього («Бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво», – проголошували Едмонд і Жуль Гонкури); імпресіоністи орієнтуються на почуття, а не на розум; відмова від ідеалізації: ставлячи перед собою завдання зафіксувати реальні моменти, імпресіоністи найчастіше заперечували поняття ідеалізації й ідеалу, адже ідеал відсутній у конкретній реальності; часопростір ущільнюється і подрібнюється, предметом мистецької зацікавленості стає не послідовна зміна подій і явищ (фабула), не соціальний, логічно впорядкований

історичний відрізок або період життя героя, а уривчасті фрагменти, відбиті у свідомості персонажа; герой імпресіоністичного твору цікавий не так своєю активністю, спрямованою на перетворення зовнішнього світу, як «пасивною» здатністю сприймати, реагувати на зовнішні збудники, бути носієм, навіть колекціонером вражень; найпоширенішим жанром імпресіонізму стає новела. Визначення місця імпресіонізму є проблематичним: одні дослідники вважають його явищем модернізму, інші – інерцією класичного реалізму.

Український імпресіонізм на тлі західноєвропейського мав яскравіше лірико-романтичне забарвлення, що зближувало його (а нерідко й змішувало зовсім) з неоромантизмом та символізмом. Поетика імпресіонізму відбилася у творчості М.Коцюбинського, В.Стефаніка, М.Черемшини, частково О.Кобилянської, а також Г. Михайличенка, М. Хвильового, Є. Плужника.

Символізм – одна зі стильових течій модернізму, що виникла у Франції в 70-х рр. ХІХ ст., а в українській літературі поширилася на початку ХХ ст. Основною рисою символізму є те, що конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ. Теоретиком символізму вважається Ш.Бодлер. Він висунув теорію «системи відповідностей», за якою всі предмети і явища, всі чуття і почуття невидимо зв'язані в одну невиразну, містичну цілість. Завдання митця – побачити ці зв'язки, розплутати їх, показати таємничу залежність усіх елементів світу. У 1880-1890-х рр. у Франції з'являється ряд послідовників Бодлера – символістів. Найталановитішими його продовжувачами були П.Верлен, А.Рембо, С.Малларме. Символізм поширювався також в Італії (Г.д'Аннунціо), Бельгії (Е.Верхарн, М.Метерлінк), Німеччині (С.Георге, Ф.Ніцше), Англії (О.Вайлд), Польщі (С. Пшибишевський, К. Пшерва-Тетмаєр), Росії (Д. Мережковський, О.Блок, А.Белый, В.Іванов).

Визначальні риси символізму: войовничий бунт проти надто консервативної і регламентованої суспільної моралі; підкреслене естетство (захоплення витонченою поетичною формою); культ екзотичних і заборонених тем, хвороблива увага до позасвідомого, подеколи садомазохістських проявів та інших психічних відхилень; спроби вирватися за рамки повсякденного, прив'язаного до матеріальності буття, зазирнути у «світ у собі».

В українську літературу символізм прийшов через австро-німецьку та польську літератури. Засновницею цього стилю у вітчизняному письменстві стала О. Кобилянська. Серед помітних українських символістів можна назвати П.Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого, М. Яцківа, Д. Загула, Я.Савченка, О.Слісаренка, Т.Осьмачку (у ранній поезії), М.Євшана, М.Сріблянського, Г.Чупринку. Водночас слід наголосити, що український символізм міцно переплетений з неоромантизмом, практично неможливо визначити, який з двох стилів домінує у тому чи іншому творі.

Неокласицизм. Європейський неокласицизм ХІХ ст. поставив завданням покласти в основу творчості певні канони, витворені на основі естетизму, що мав тривалий досвід, починаючи від античності, гармонійно

поєднувати чуттєву красу і культурно-мистецькі ідеали. Неокласицизм заперечував модне, злободенне, мелодраматично-сентиментальне, бунтарське, примітивно-побутове. Французький неокласик А.Шеньє висунув гасло: «На теми, що нові, античний вірш складаймо!» Це стало нормою для французьких неокласиків ХІХ ст., які відомі більше під назвою «парнаської школи» (Ш.Леконт де Ліль, Т. де Бонвіль, Л. Дьєрке, Ф. Сюллі-Прюдом та інші).

Визначальні риси неокласицизму: використання античних тем і сюжетів, міфологічних образів і мотивів; проголошення гасел «чистого» мистецтва та культу позбавленої суспільного змісту художньої форми; оспівування земних насолод; прагнення наслідувати мистецтво минулих епох; віддання переваги історико-культурній та морально-психологічній проблематиці.

До українських неокласиків традиційно відносять М. Зерова, М. Драй-Хмару, П. Филиповича, Юрія Клена (О.Бургардта), М. Рильського. Окрім того, В.Домонтовича (В. Петрова), М. Могілянського, А. Ніковського.

Футуризм – напрям авангарду, назва якого в перекладі з латини – «націлений у майбутнє». Виник у літературі на початку ХХ ст. Як художньо-стильовий напрям уперше заявив про себе різновидом італійського авангардизму. Теоретиком футуризму став поет Т. Марінетті, який пропагував радикальний розрив із усією культурною традицією: «Ми підриваємо традиції, як поточені червою мости». Декларації українських футуристів були змістово близькими: «Те, що називають мистецтвом, є для нас предмет ліквідації... Ліквідація мистецтва є наше мистецтво... Мистецтво є пережиток минулого... Смерть мистецтву!.. Хай живе метамистецтво – «мистецтво комуністичного суспільства»!..».

Визначальні риси футуризму: заперечення традиційної культури; прагнення до новацій, бунтівливість, епатаж, порушення традицій; культивування урбанізму (естетика машинної індустрії і великого міста); пошуки синтетичних жанрів (роман-репортаж, кінороман, «поезомалярство»); документалізм; у поезії – руйнування загальноприйнятої мови, використання «слів на свободі» (заум); лексичний, синтаксичний, графічний експерименти. Ознаки футуризму спостерігаємо у творчості М.Семенка, В.Поліщука, Я.Савченка, раннього М.Бажана, Г.Шкурупія.

Неореалізм – стильова течія в українській літературі початку ХХ ст. (її ще називають соціально-психологічним, романтичним, імпресіоністичним або лірико-психологічним реалізмом), яка розвинулася з класичного реалізму. Не сприйнявши наслідувального (міметичного) принципу «зображення життя у формах життя», неореалісти визначали свій концептуальний принцип між документальною достовірністю, філософсько-аналітичним заглибленням у дійсність та ліричною стихією. Часто промовиста деталь для них значить більше, ніж розгорнутий за всіма правилами реалістичного письма сюжет.

Визначальні риси неореалізму: у творах поглиблений психологізм, на який скеровується вся увага; неореаліст заглиблюється у внутрішній світ персонажа для самодостатнього осмислення його як людини, пізнання її ірраціональної сутності незалежно від суспільного оточення; внутрішні психологічні чи зовнішні соціальні суперечності у творах цього стилю виступають (переважно на підтекстовому рівні) як вияви понадчасового, метафізичного конфлікту добра і зла, світла і темряви; зазвичай автори не пропонують читачам простих, однозначних вирішень психологічних колізій, намагаються зрозуміти і об'єктивно подати позицію кожної зі сторін досліджуваного конфлікту. Неореалізм виявився у творчості В.Винниченка, В.Підмогильного, Б.Антоненка-Давидовича, І.Сенченка, В.Домонтовича (В.Петрова) та інших митців.

Екзистенціалізм – течія в літературі, що сформувалася в Європі у 1930-1940-ті рр., а найбільшого розвитку досягла в 1950-1960-ті рр. Паростки екзистенціалізму постали в працях данського філософа ХІХ ст. С.К'еркегора. У ХХ ст. екзистенціалізм розвивали німецькі (М.Гайдеггер, К.Ясперс) та французькі (Г. Марсель, А.Камю, Ж.-П.Сартр) філософи та письменники. Основним положенням екзистенціалізму є постулат: екзистенція (існування) передує есенції (сутності). У художніх творах екзистенціалісти прагнуть збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя.

Визначальні риси екзистенціалізму: на перше місце висувуються категорії абсурдності буття страху, відчаю, самотності, страждання, смерті; особистість має протидіяти суспільству, державі, середовищу, ворожому «іншому», адже всі вони нав'язують їй свою волю, мораль, свої інтереси й ідеали; поняття відчуженості й абсурдності є взаємопов'язаними та взаємозумовленими в літературних творах екзистенціалістів; вищу життєву цінність екзистенціалісти вбачають у свободі особистості; існування людини тлумачиться як драма свободи; найчастіше в художніх творах застосовується прийом розповіді від першої особи.

Екзистенціалізм розглядають і в більш широкому значенні: як умонастрій з притаманними йому спільними світоглядними мотивами. Ним переймається значна частина філософів та письменників ХХ ст., зокрема, французи А. Жід, А. Мальро, Ж. Ануй, Б. Віан, англійці В. Голдінг, А. Мердок, Дж.Фаулз, німці Г. Е. Носсак, А. Дьоблін, американці Н. Мейлер, Дж.Болдуїн, іспанець М. де Унамуно, італієць Д. Буццаті, японець Кобо Абе. Характерні для екзистенціалізму умонастрої та мотиви спостерігаються також у творчості Ф.Достоевського, Ф. Кафки, Р.-М. Рільке, Т.С. Еліота, Р. Музіля та ін.

В українській літературі ознаки екзистенціалізму можна побачити у творчості В. Підмогильного, І. Багряного, Т. Осьмачки, В. Барки, В. Шевчука, в поезії представників «ню-йоркської групи», в ліриці В. Стуса. Нерідко межі екзистенціалізму як світоглядної структури є досить примарними, а зарахування до нього окремих митців – дискусійним.

Постмодернізм – світоглядно-мистецький напрям, що в останні десятиліття ХХ ст. приходить на зміну модернізму. Цей напрям є продуктом постіндустріальної епохи, епохи розпаду цілісного погляду на світ, руйнування систем – світоглядно-філософських, економічних, політичних. Уперше термін «постмодернізм» згадується у 1917 р., але поширився він лише наприкінці 1960-х рр. спершу для означення стильових тенденцій в архітектурі, спрямованих проти безликої стандартизації, а невдовзі – у літературі та малярстві (поп-арт, «новий реалізм», гепенінг та ін.).

Популярності постмодернізму сприяли міркування філософів Ж.Дерріди, Ж.-Ф.Ліотара, М.Фуко. Постмодерністи, завдяки гіркому історичному досвіду, переконалися у марноті спроб поліпшити світ, втратили ідеологічні ілюзії, вважаючи, що людина позбавлена змоги не лише змінити світ (як вважали представники авангарду), а навіть осягнути, систематизувати його. Прогрес визнається ними лише ілюзією, з'являється відчуття вичерпності історії, естетики, мистецтва. Реальним вважається варіювання та співіснування усіх (і найдавніших, і новітніх) форм буття. Принципи повторюваності та сумісності перетворюються на стиль художнього мислення з притаманними йому рисами еkleктики, тяжінням до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції, алюзії. Митець має справу не з «чистим» матеріалом, а з культурно освоєним, багато разів переповтореним, адже в постіндустріальному суспільстві, з його необмеженим серійним відтворенням, унеможливлене існування мистецтва у попередніх класичних формах.

Визначальні риси постмодернізму: культ незалежної особистості; потяг до архаїки, міфу, колективного позасвідомого; прагнення поєднати, взаємодоповнити істини (часом полярно протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій; бачення повсякденного реального життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу; використання підкреслено ігрового стилю, щоб акцентувати на ненормальності, несправжності, протиприродності панівного в реальності способу життя; зумисне химерне переплетення різних стилів оповіді (високий класицистичний і сентиментальний чи грубо натуралістичний і казковий та ін.; у стиль художній нерідко вплітаються стилі науковий, публіцистичний, діловий тощо); суміш багатьох традиційних жанрових різновидів; сюжети творів – це легко замасковані алюзії (натяки) на відомі сюжети літератури попередніх епох; запозичення, перегуки спостерігаються не лише на сюжетно-композиційному, а й на образному, мовному рівнях; як правило, у постмодерністському творі присутній образ оповідача; іронічність та пародійність.

Серед перших виразно постмодерністських творів – романи У. Еко «Ім'я рози» (1980), П. Зюскінда «Запахи» (1985), Д.Апдайка «Версія Роджерса» (1985). Постмодернізм у сучасній українській літературі виявляється в творчості Ю. Андруховича, Ю.Іздрика, О.Ульяненка, О.Забужко.

Література 1980-2000-х років відзначається розмаїттям стильових і жанрових форм. Так, період 1980-х позначений домінуванням карнавальних тенденцій (угруповання Бу-Ба-Бу, «Нова література», «Пропала грамота»), що

можна розглядати як мистецький спротив імперії. Також у цей період розвинулась соціальна проза, що поглиблювала проблематику міста і села, «маленької людини» і багато в чому синтезувала досвід реалістичного роману і з модерністським (твори Є.Пашковського, В.Медведя, О.Ульяненка). Паралельно постає феміністична проза (О.Забужко, Є.Кононенко) як альтернативна щодо «чоловічого тексту» попередньої літературної традиції. У пізніх 1980-х і 1990-х рр. розвивається соц-арт і концептуалізм, «філологічна» проза і поезія, що передбачає інтелектуального, підготовленого читача. Поруч із елітарною гілкою літератури з'являється література масового типу (жіночий роман, детектив, роман жахів, фентезі, «альтернативна історія»), поява якої знаменує посилення комерціалізації і, подеколи, зниження естетичного рівня. Поруч із власне літературними творами виникає електронна література – мистецтво Інтернету, що створюється з іншими настановами, має відмінні функції і засоби художнього вираження.

Закріпити опрацьований матеріал можна за допомогою таблиць 11-12, вміщених у Додатку.

Контрольні запитання і завдання

1. Які чинники впливають на розвиток літературного процесу?
2. Що таке індивідуальний стиль письменника? Проаналізуйте індивідуальний стиль обраного вами митця.
3. Дайте характеристику українській літературі XI-XIII століть.
4. Назвіть визначальні риси культурної доби Відродження в Західній Європі.
5. Назвіть найвідоміші жанри української літератури бароко.
6. Сформулюйте визначальні риси класицизму, простежте риси класицизму в бурлескно-травестійній поемі І.Котляревського «Енеїда».
7. У чому полягає естетичний ідеал письменників-сентименталістів? Проілюструйте наприкладі повісті «Маруся» Г.Квітки-Основ'яненка.
8. Назвіть осередки та представників українського романтизму.
9. Які реалістичні школи вам відомі? Назвіть представників і їхні твори.
10. Охарактеризуйте за допомогою алгоритму аналізу епіки, вміщеному у Додатках, повість М. Вовчка «Інститутка». Визначте особливості стилю творчості письменниці:
11. Дайте сучасне тлумачення понять “декаданс” і “модернізм”.
12. Які українські письменники були попередниками становлення соціально-побутової повісті і в чому виявляється новаторство І. Нечуя-Левицького?
13. Поміркуйте, чому М. Грушевський називав О. Олеса “поетом напівтонів” і “найсильнішим представником українського символізму”.
14. Керуючись алгоритмом аналізу епіки у Додатках, зробіть порівняльний аналіз поезій О. Олеса “Айстри” та Л. Глібова “Журба”.
15. Прокоментуйте рядки М. Рильського-неокласика з поезії “Поетичне мистецтво”:

Лише дійшовши схилу віку,
Поезію я зрозумів

Як простоту таку велику,
Таке єднання точних слів,
Коли ні марній позолоті,
Ні всяким викрутам тонким
Немає місця, як підлоті
У серці чистім і палкім.

16. В. Стефаник у своїх новелах основну увагу приділяв не розгортанню дії, а розкриттю складних переживань героїв у важкі хвилини їхнього життя. Проілюструйте цю специфічну рису творчості письменника прикладами з його новел і поясніть засоби художньої виразності.
17. Доведіть на прикладах творів О. Кобилянської, що її художній стиль, якому властивий глибокий психологізм, ритмічна організованість окремих частин тексту, малярська живописність у зображенні людини й природи, засвідчив, за оцінкою І. Франка, новий етап у розвитку українського письменства (міні-твір).
18. Подумайте, чи вплинули (і якщо так – чому?) поезії П. Верлена на творчість М. Вороного, якому останній присвятив рядки:

Двох різних націй ми сини,
Але ми рідні.
На нас обох лежить один Сатурнів знак...
19. Проаналізуйте за допомогою алгоритму, вміщеному у Додатках, оповідання В. Винниченка “Кумедія з Костем”. Якими засобами психологізму керується автор у творі?
20. Підготуйте повідомлення на тему: “Джерела екзистенціалізму й основні положення напряму”.
21. Підготуйте доповідь на тему “Ознаки постмодернізму в творчості Ю. Андруховича”.
22. Підготуйте повідомлення на тему “Образний світ творів О. Забужко”.

ЧАСТИНА 4. ЗАКРИТІ ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

Структурні особливості художнього твору

1. Змістом літературного твору є:
 - а) тема твору;
 - б) внутрішня організація твору;
 - в) ідея твору;
 - г) єдність теми й ідеї.
2. Формою літературного твору є:
 - а) засіб організації тексту;
 - б) предмет зображення у творі;
 - в) мовний художній засіб;
 - г) внутрішня суть твору.
3. Прообраз- це:
 - а) образ-пейзаж;
 - б) прототип;
 - в) образ інтер'єру;
 - г) внутрішня суть твору.
4. Темою твору є:
 - а) історична основа;
 - б) ідейна суть;
 - в) основне питання, якому присвячено твір;
 - г) фабула.
5. Ідея твору – це:
 - а) коло проблем, порушених у творі;
 - б) основна думка твору;
 - в) заключна частина твору;
 - г) задум автора.
6. Експозицією повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма» є:
 - а) повідомлення про лихо, яке спіткало сотника Забрюху;
 - б) зображення побуту відьми Зубихи;
 - в) поховання Зубихи;
 - г) задум писаря Пістряка скинути Забрюху з сотникування.
7. Зав'язкою повісті М. Вовчка «Інститутка» є:
 - а) переїзд Устини до міста;
 - б) бійка в панському саду;
 - в) приїзд панночки;
 - г) одруження панночки.
8. Яка сцена в повісті М. Вовчка «Інститутка» є кульмінаційною:
 - а) одруження панночки з полковим лікарем;
 - б) сутичка панночки з кріпаками у саду;
 - в) віддання Прокопа у некрути;

- г) приїзд панночки до села.
9. Головним конфліктом роману П. Куліша «Чорна рада» є:
- а) перипетії на шляху до щастя Лесі Череванівни та Петра Шраменка;
 - б) боротьба за гетьманську булаву між Сомком та Брюховецьким;
 - в) конфлікт старшого й молодшого поколінь в образах батька та сина Шрамів;
 - г) внутрішній конфлікт полковника Шрама – козака і священника водночас.
10. Що є основою сюжету роману П. Куліша «Чорна рада»:
- а) Чорна рада у Ніжині 27-28 червня 1663р.;
 - б) доля родини Шрамів – головних дійових осіб роману;
 - в) образ дороги, впродовж якої бачиться вся тогочасна Україна;
 - г) хутір Череванів, звідки починається дорога і куди повертаються Леся і Петро.
11. Вкажіть композиційний прийом, використаний М.Стельмахом у повісті «Гуси-лебеді летять»:
- а) вставна новела;
 - б) обрамлення;
 - в) зміщення часів;
 - г) прийом сну.
12. Розв'язка твору – це:
- а) розвиток дії;
 - б) вихідні відомості про героїв;
 - в) подія, що розв'язує конфлікт;
 - г) епілог.
13. Який позасюжетний елемент композиції ілюструє початок твору Т. Шевченка «Катерина»:
- а) ліричний відступ;
 - б) вставний епізод;
 - в) пейзаж;
 - г) портрет.
14. Вкажіть на зв'язок між поняттями «персонаж» та «герой літературного твору»:
- а) поняття «герой» акцентує моральні чесноти, а «персонаж» – експресивно нейтральне поняття, яке означає постать літературного твору з будь-якими особистісними якостями;
 - б) це поняття тотожні, кожен герой по-своєму є героїчним;
 - в) це протилежні поняття, оскільки герой втілює відвагу, а персонаж є носієм негативних моральних якостей людини;
 - г) поняття «герой» властиве усній народній творчості, а «персонаж» – писаній літературі.

Тропи

1. Який троп представлено у «Сонеті» Є. Маланюка:
Не трубадур, а вічний яничар,

Невільником в солодкому полоні
Нічних очей, –я п'ю їх синій чар
Закоханий в розквітлій долоні:

- а) епітет;
- б) метафору;
- в) порівняння;
- г) персоніфікацію.

2. Який троп представлено в поезії Б. Олійника «Краще померти стоячи...»:

...Ой зросла у полі
червона калина,
А над нею – синє небо...:

- а) епітет;
- б) постійний епітет;
- в) метафору;
- г) персоніфікацію.

3. Яким тропом послуговується в оповіданні «Гармонія» Г. Косинка:

Вулиця тихо, ніби казки страшної слухаючи, бубонить під
вербами, муликає знічев'я, а вряди-годи позіхає...:

- а) метафорою;
- б) метонімією;
- в) літотою;
- г) синекдохою.

4. В основу рядків О. Олеся

В золотій смушевій шапці
Циган-вечір сходив з гір,
Ніс він ніченьці-циганці
З срібла кований набір...

покладено:

- а) алегорію;
- б) метонімію;
- в) оксиморон;
- г) персоніфікацію.

5. У строфі з поезії Є. Маланюка виділено:

Вже кров'ю кленів перші рани
Позначив вересень в лісах...:

- а) метонімію;
- б) порівняння;
- в) метафору;
- г) літоту.

6. В основу уривка з роману В. Підмогильного «Місто»

Листопад. Осінь переходила в стадію старечої щуплості, дні її були вже обчислені, її сльози вже вичерпувались перед неминучим кінцем...

покладено:

- а) персоніфікацію;
- б) метафору;
- в) метонімію;
- г) синекдоху.

7. Складний троп, який зображує реальних осіб, явища, події приховано під конкретними образами з відповідними асоціаціями до приховуваного, це:

- а) символ;
- б) алегорія;
- в) персоніфікація;
- г) метонімія.

8. «З'їсти тарілку каші», «читати Франка», «комітет ухвалив рішення» – усе це зразки:

- а) метафори;
- б) метонімії;
- в) синекдохи;
- г) літоти.

9. В основу уривка з поезії Т.Шевченка «А тим часом перевертні нехай підростають, та допоможуть *москалеві* господарювати» (Т.Шевченко) покладено:

- а) метонімію;
- б) метафору;
- в) синекдоху;
- г) літоту.

10. У поетичних рядках

Так ніхто не кохав. Через тисячі літ
Лиш приходить подібне кохання.
В день такий розцвітає весна на землі
І земля убирається зрання...

В. Сосюра використав такий художній засіб:

- а) гіперболу;
- б) літоту;
- в) метонімію;
- г) паралелізм.

11. У першому реченні роману М. Стельмаха «Правда і кривда»

Вогонь був таким, що в повітрі снаряди стрічались з снарядами,
міни з мінами, гранати з гранатами

наявний художній засіб:

- а) гіпербола;
- б) літота;
- в) метафора;
- г) метонімія.

12. Яким тропом послуговується М. Вовчок в оповіданні «Сестра»? Бабуся «маленька, ледве од землі видно»:

- а) гіперболою;
- б) літотою;
- в) синекдохою;
- г) метафорою.

13. В уривку із роману Ю. Яновського «Майстер корабля»

Я вмію заварювати маленьку чашку турецької кави – міцної й гіркої, як *гірка солодкість* життя.

виділено:

- а) оксиморон;
- б) метафору;
- в) метонімію;
- г) літоту.

14. Тропи «в солодкім полоні», «п'ю солодкий біль я» з поезії Є. Маланюка «Один вечір» - це:

- а) метафора;
- б) метонімія;
- в) порівняння;
- г) оксиморон.

15. З'ясуйте зміст образу черепахи у трактаті Г. Сковороди «Розмова, звана Алфавіт, чи Буквар світу», беручи до уваги силу байки «Орел і Черепаха»

Не через те загинула премудра твоя прабаба, що літала, але тим, що взялася за те не по природі...:

- а) алегорія людини, яка прагне займатися «несродною» працею;
- б) алегорія морально слабкої, беззахисної людини;
- в) символ уповільненого руху як духовно-мислительного начала людини, так і фізичного;
- г) символ чужого, іншого світу для слов'янської ментальності.

16. «Священний град» у пісні 20-ій «Чистий можеш бути собою...»

Г. Сковорода зображує як дивне місто на горі:

Непорочність – ось його броня,
А невинність – діамант-стіна.
Бомб цей город не боїться,
Ні обстріхувальних стріл,
Хитрих мін не застрашиться,
Завжди цілий – не горів...

Цей образ символізує:

- а) місто, яке бачив Г. Сковорода під час своїх мандрів як Західною Європою, так і Україною;
- б) ідеальне місто ідеальних людей, глибина духовного життя і моральності яких здатна перемогти будь-яких ворогів;
- в) утопічне місто-мрію, описане за традиціями тогочасної європейської літератури;

г) довільну фантазію.

Поетичний синтаксис

1. Стилiстична фiгура поетичного мовлення, яка полягає в незвичному розташуванні слiв у реченні з очевидним порушенням синтаксичної конструкції задля емоційно-смиислового увиразнення певного вислову:

- а) iнверсія;
- б) анафора;
- в) епiфора;
- г) тавтологiя.

2. Яка стилiстична фiгура вiдображена в поезії Б.-І. Антонича:

Наче весни усмiх перший є вiрш i дiвчина перша;

Спомин – роса весняна, щастя забутого сон...

- а) антитеза;
- б) iнверсія;
- в) анафора;
- г) епiфора.

3. Спецiальне або непередбачене повторення однакових, спiльнокореневих чи близьких за значенням слiв – це:

- а) анафора;
- б) епiфора;
- в) тавтологiя;
- г) антитеза.

4. Яку стилiстичну фiгуру вiдображають iдiоми «на вiйні, як на вiйні», «дружба дружбою, а служба службою»:

- а) анафору;
- б) тавтологiю;
- в) iнверсію;
- г) паралелiзм.

5. Стилiстична фiгура, що полягає у драматичному запереченні певної тези чи у вмотивованому контрастуванні образiв:

- а) iнверсія;
- б) елiпсис;
- в) паралелiзм;
- г) антитеза.

6. Назви творiв М. Стельмаха «Правда i кривда», «Кров людська – не водиця» побудовані на стилiстичній фiгурі:

- а) антитезі;
- б) епiфорі;
- в) тавтологiї;
- г) паралелiзмі.

7. Повтор синтаксичних, строфiчних структур на початку вiршових рядкiв – це:

- а) риторичне звертання;
- б) риторичне запитання;

- в) епіфора;
- г) анафора.

8. В уривку з роману І. Багряного «Тигролови»

Хтось з'їхав з глузду в цій країні. Один етап ішов на схід, другий – на захід...

Хтось з'їхав з глузду в цій країні. З одного кінця землі гнав етапи в другий, а їм назустріч гнав такі ж етапи...

використано стилістичний прийом:

- а) епіфору;
- б) анафору;
- в) паралелізм;
- г) інверсію.

9. Повторення однакових слів, словосполучень наприкінці віршових рядків:

- а) анафора;
- б) епіфора;
- в) тавтологія;
- г) інверсія.

10. У поетичних рядках

Осінній день березами почавсь.
Різьбить печаль свої дереворити
Я думаю про тебе весь мій час.
Але про це не треба говорити.

Ти прийдеш знов. Ми будемо на «ви»
Чи неповторне можна повторити?
В моїх очах свій сум перепливи.
Але про це не треба говорити...

Л. Костенко використала:

- а) анаколуп;
- б) анафору;
- в) епіфору;
- г) паралелізм.

11. Стилiстична фiгура, що полягає в опущеннi певного члена речення чи словосполучення, якi легко відновлюються за змістом:

- а) анафора;
- б) епіфора;
- в) паралелізм;
- г) еліпсис.

12. Яку стилістичну фігуру відображає уривок з поеми Т. Шевченка «Перебендя»:

Орлом сизокрилим літає, ширяє,
Аж небо блакитне широкими б'є...

- а) паралелізм;
- б) анафору;

- в) антитезу;
- г) еліпсис.

13. Якою стилістичною фігурою послуговується Л. Костенко:

Як ми кохалися, як зерно в горісі,
Тепер розійшлися, як туман по лісі!
Як ми кохалися, як голубів пара,
Тепер розійшлися, як чорная хмара!

- а) епіфорою;
- б) паралелізмом;
- в) риторичним запитанням;
- г) еліпсисом.

14. У композиції поезії «Ой ти, дівчино, з горіха зерня...» І. Франком використано художній прийом:

- а) паралелізм;
- б) алегорію;
- в) еліпсис;
- г) риторичне запитання.

15. У рядках поезії Б. Олійника «Діти, читайте історію...» використано художній прийом:

- а) риторичне звертання;
- б) риторичне запитання;
- в) інверсію;
- г) антитезу.

Теорія віршування

1. Система віршування, що спирається на розташування довгих і коротких складів, що була притаманна античній поезії:

- а) метрична;
- б) тонічна;
- в) силабічна;
- г) силабо-тонічна.

2. Система віршування, в основу якої покладена рівна кількість складів при невпорядкованому вільному розташуванні наголошених і ненаголошених; притаманна мовам з постійним наголосом:

- а) метрична;
- б) тонічна;
- в) силабічна;
- г) силабо-тонічна.

3. Система віршування, яка ґрунтується на сумірності наголосів у віршорядках, а також на їх варіативній рівномірності – впорядкованій чи невпорядкованій:

- а) метрична;
- б) тонічна;
- в) силабічна;

г) силабо-тонічна.

4. Система віршування, основою якої є принцип вирівнювання наголошених та ненаголошених складів, їх чергування, кількість та місце розташування ритмічних акцентів у віршовому рядку:

а) метрична;

б) тонічна;

в) силабічна;

г) силабо-тонічна.

5. Найкоротший відрізок певного віршового метра, сконцентрованого у групі складів з відносно незмінним наголосом:

а) склад;

б) рядок;

в) строфа;

г) стопа.

6. Визначте розмір строфи з поеми «Смерть Шевченка» Т. Шевченка:

Вишневий цвіт

З вишневих віт

Вишневий вітер

Звіває з віт...

а) двостопний ямб;

б) двостопний хорей;

в) двостопний дактиль;

г) двостопний анапест.

7. Визначте розмір поезії В. Чумака:

Заквіт осінній сум,

Осінній сум заквіт.

На віях я несу

Гаптований привіт...

а) двостопний ямб;

б) тристопний ямб;

в) тристопний хорей;

г) двостопний амфібрахій.

8. Визначте розмір поезії І. Світличного:

Яких іще зазнаю кар?

Якими нетрями ітиму

Шляхами з Риму і до Криму

Під гвалт і крики яничар?

а) тристопний ямб;

б) тристопний хорей;

в) чотиристопний ямб;

г) чотиристопний хорей.

9. За уривком із поезії М. Рильського

Запахла осінь в'ялим тютюном,

Та яблуками, та тонким туманом,

І свіжі айстри над піском рум'яним
Зоріють за одчиненим вікном.

визначте її віршовий розмір:

- а) п'ятистопний хорей;
- б) тристопний хорей;
- в) чотиристопний дактиль;
- г) п'ятистопний ямб.

10. Визначте віршовий розмір поезії Г. Чупринки:

З жалем, з болем
Понад полем
Крик розноситься чаїний,
Наче в давні
Дні безславні
Плач рабині
На чужині.

- а) двостопний ямб;
- б) двостопний хорей;
- в) двостопний дактиль;
- г) двостопний анапест.

11. Визначте віршовий розмір поезії М. Рильського:

Піднялися крила
Сонних вітряків,
І черешню білу
Вітер розбудив.

- а) двостопний ямб;
- б) тристопний ямб;
- в) тристопний хорей;
- г) двостопний амфібрахій.

12. З'ясуйте віршовий розмір поезії П. Карманського:

Тихо. Зорі потопають
В океані хмар і ночі,
Понад хвилі грім гуркоче,
По каютах скрізь дрімають...

- а) тристопний ямб;
- б) тристопний хорей;
- в) чотиристопний ямб;
- г) чотиристопний хорей.

13. З'ясуйте віршовий розмір поезії О. Теліги:

В сотах мозку золотом прозорим
Мед думок розтоплених лежить,
А душа вклоняється просторам
І землі за світлу радість – жить!

- а) п'ятистопний хорей;
- б) тристопний хорей;

- в) чотиристопний дактиль;
- г) п'ятистопний ямб.

14. Визначте віршовий розмір поезії П. Филиповича:

Лезами слів
Значте скарби.
Воля і гнів –
Голос доби.

- а) двостопний дактиль;
- б) двостопний анапест;
- в) двостопний амфібрахій;
- г) тристопний хорей.

15. З'ясуйте віршовий розмір поезії Л. Первомайського:

В райдугу чайка летіла.
Хмара спливала на схід.
Може б, і ти захотіла
Чайці податися вслід?

- а) двостопний ямб;
- б) тристопний дактиль;
- в) тристопний хорей;
- г) двостопний амфібрахій.

16. Визначте віршовий розмір поезії І. Багряного:

Синіми спіралями, барвами-кольорами
Ходить-ходить хвилями втіха, як вино...

- а) тристопний ямб;
- б) чотиристопний дактиль;
- в) чотиристопний ямб;
- г) чотиристопний хорей.

17. З'ясуйте віршовий розмір поезії М. Вінграновського:

Ніжне творіння, тебе я не завжди докликую,
Наче в ту пару з небачених чаш із віків,
Вдень ти малою стаєш, і стаєш уночі ти великою,
Чом собі снишся вночі ти косулею серед вовків?

- а) чотиристопний ямб;
- б) чотиристопний хорей;
- в) п'ятистопний дактиль;
- г) п'ятистопний хорей.

18. Визначте віршовий розмір, яким послуговується О. Шарварок:

...ночами про подвиг
Я марив малим,
А подвиг – це побут
Без жару й золи...

- а) двостопний амфібрахій;
- б) двостопний дактиль;

- в) двостопний анапест;
- г) тристопний ямб.

19. З'ясуйте віршовий розмір поезії І. Крушельницького:

На гратах не місяць – корова,
Не сяйво – рапатий язик.
В залізних, вантажних оковах –
Життя божевільного лик.

- а) тристопний ямб;
- б) тристопний хорей;
- в) тристопний дактиль;
- г) тристопний амфібрахій.

20. За наведеним уривком визначте віршовий розмір поезії М. Бажана:

За обрієм вигнувсь крутою дугою
Трясучих куль нешвидкий вогнепад.
Метнулося полум'я. Над головою
Пронісся, клекочучи люття, снаряд,
Кудись у степи, за нічний Сталінград

- а) чотиристопний амфібрахій;
- б) тристопний амфібрахій;
- в) тристопний дактиль;
- г) чотиристопний анапест.

21. Визначте віршовий розмір поезії Л. Костенко:

Ти вчора поїхав, ти ж тільки поїхав учора,
а вже мені будень диктує дощі та дощі.
І де ж мені взяти для дум зрівноважені чола,
Для смутків сутулих – непродощимі плащі?

- а) п'ятистопний хорей;
- б) п'ятистопний ямб;
- в) чотиристопний дактиль;
- г) п'ятистопний амфібрахій.

22. Визначте віршовий розмір, яким послуговується О. Шарварок:

Я дійду на зорі
До найстаршої брами,
Де ключі? У Дніпрі.
А Дніпро – під валами

- а) тристопний хорей;
- б) тристопний ямб;
- в) двостопний амфібрахій;
- г) двостопний анапест.

23. З'ясуйте віршовий розмір поезії І. Драча:

Закигиче розлука над нами,
Розчахне двосистемно навскіс,

Замордується лихо ножами
Чи зависне в петлі твоїх кіс.

- а) тристопний амфібрахій;
- б) тристопний анапест;
- в) тристопний ямб;
- г) тристопний хорей.

24. Визначте віршовий розмір поезії В. Марочкіна:

Польовою стежиною з дальніх доріг
Йду в село і радію сподіваній стрічі.
Тільки ж каменем смуток на серце наліг:
Кладовище побільшало втричі.

- а) чотиристопний ямб;
- б) чотиристопний хорей;
- в) чотиристопний анапест;
- г) чотиристопний амфібрахій.

25. Друга частина поезії Є. Маланюка «Сучасники»

На межі двох епох, староруського золота повен,
Зазгучав сонценосно твій сонячно-ярий оркестр –
І під сурму архангела рушив воскреснувший човен,
Й над мощами народу хитнувсь кам'яний його хрест...

написана:

- а) п'ятистопним амфібрахієм;
- б) п'ятистопним анапестом;
- в) семистопним ямбом;
- г) п'ятистопним дактилем.

26. Визначте вид римування поезії О. Олеся:

Осріблені місяцем гори блищать,
Їм кедри і сосни казки шелестять,
І дивні пісні їм співають вітри,
Що нишком підслухали в моря з гори.

- а) кільцеве;
- б) перехресне;
- в) парне;
- г) монорима.

27. З'ясуйте тип римування поезії Є. Маланюка:

Все, що має статися, вже сталося.
День тверезий. Праця з-під ярма.
Чи ж почую, як щоденний галас
Перетне архангельська сурма?

- а) кільцеве;
- б) перехресне;
- в) парне;
- г) монорима.

28. Визначте вид римування поезії В. Стуса:

Нехай Дніпра уроча течія
Бодай у сні у маячні струмує,
і я гукну. І край мене почує,
Верни до мене, пам'яте моя.

- а) кільцеве;
- б) перехресне;
- в) парне;
- г) монорима.

29. Визначте вид строфи поезії Л. Костенко:

Що доля нелегка, – в цім корсть і своя є.
Блаженний сон душі мистецтву не сприяє.

- а) дистих;
- б) тривірш;
- в) катрен;
- г) терцина.

30. З'ясуйте вид строфи поезії Л. Первомайського:

Лежить солдат під лісом, на травах, на піску,
Над ним кує зозуля в зеленому ліску,
І що ж вона віщує, життя чи смерть близьку?
І став її питати солдат несамохіть:
– Хоч не солдатське діло тужить та ворожить,
Скажи мені, зозуле, чи довго буду жить?

- а) дистих;
- б) тривірш;
- в) катрен;
- г) терцина.

31. Строфа з чотирьох рядків із парним, перехресним чи кільцевим римуванням:

- а) дистих;
- б) тривірш;
- в) катрен;
- г) терцина.

32. Ліричний вірш, який складається з чотирнадцяти рядків п'ятистопного або шестистопного ямба – двох чотиривіршів з перехресним римуванням та двох тривіршів:

- а) секстина;
- б) октава;
- в) нонет;
- г) сонет.

33. Неримований нерівнонаголошений віршорядок (і вірш як жанр), що має версифікаційні джерела у фольклорі:

- а) верлібр;
- б) вільний вірш;
- в) білий вірш;

г) віреле.

Види комічного

1. Різновид комічного, що зображує життя у беззлобно-добродушному, жартівливому тоні, не заперечує зображуване, а піддає осміянню лише певні його сторони:
 - а) гумор;
 - б) сатира;
 - в) сарказм;
 - г) іронія.
2. Визначте специфічність гумору в повісті І. Нечуя-Левицького “Кайдашева сім’я”:
 - а) гумор з елементами іронії, наближеної до сатири;
 - б) викривальний сміх;
 - в) сміх крізь сльози співчуття;
 - г) гумор заради розваги.
3. Різновид комічного, прихована насмішка або стилістичний прийом, коли особа чи явище удавано схвалюються чи осуджуються з метою досягти протилежного ефекту:
 - а) гумор;
 - б) іронія;
 - в) сатира;
 - г) інвектива.
4. Шевченківський афоризм “Од молдованина до фінна / На всіх язиках все мовчить, / Бо благоденствує” за характером зображення комічного:
 - а) гумористичний;
 - б) сатиричний;
 - в) іронічний;
 - г) саркастичний.
5. Спосіб художнього відображення дійсності, який полягає в гострому осміянні негативного і спрямований проти соціально шкідливих явищ, що гальмують розвиток суспільства:
 - а) сатира;
 - б) буфонада;
 - в) сарказм;
 - г) гротеск.
6. Вид сатири, поширений в літературі та ораторському мистецтві в епоху античності, різке викривальне висміювання певної особи чи групи осіб:
 - а) інвектива;
 - б) гротеск;
 - в) бурлеск;
 - г) буфонада.
7. Зла, дошкульна іронія, відвертий вияв ненависті і презирства до зображуваних явищ чи осіб:

- а) сатира;
- б) інвектива;
- в) буфонада;
- г) сарказм.

8. Рядки поеми І. Франка “Похорон”

Ненавиджу вас всіх і бриджуєсь вами,
Ви перфумовані плебеї в фракю!
Ви паразити з водянистим мізком,
Ви неробучі, загребуці руки...

за характером зображення:

- а) іронічні;
- б) гумористичні;
- в) сатиричні;
- г) саркастичні.

9. Тип художньої образності, в основі якого лежить крайня міра умовності у відтворенні життя, коли зображувана дійсність постає аномальною, дивною:

- а) гротеск;
- б) бурлеск;
- в) буфонада;
- г) алегорія.

10 Вид комічної, пародійної поезії та драматургії, генетично пов'язаний із народною сміховою культурою, що характеризується свідомою невідповідністю між змістом і формою:

- а) гротеск;
- б) бурлеск;
- в) буфонада;
- г) травестія.

11. Вид гумору в театральних виставах, що ґрунтується на гротескових прийомах грубого комізму, окарікатурнення персонажів та ситуацій:

- а) бутафорія;
- б) бурлеск;
- в) буриме;
- г) буфонада.

Роди і види літератури

1. Визначте головні жанрові ознаки казки:

- а) традиційні формули початку і закінчення, настанова на вигадку і розважальність, повчальна мета, гіперболізація фізичних і духовних якостей персонажів;
- б) розлогий епічний сюжет, що переповідає події з багатьма деталями, велика кількість персонажів;
- в) повчальність, якій підпорядковані сюжет, система персонажів, художні засоби;

- г) відсутність традиційних образів і персонажів, динамічний і змінний сюжет, спрямована на реалістичне розкриття подій оповідь.
2. Вкажіть, які з названих особливостей характерні для народної легенди:
- а) оповідь про чудесну подію, що сприймається як достовірна; не має традиційних формул початку і закінчення; форма викладу довільна, зміст часом фантастичний, що трактується як диво, творене незвичайними людьми;
 - б) найпоширеніший жанр європейського середньовічного письменства; побутує переважно як життя святих і має віронавчальну спрямованість;
 - в) епічний, оповідний художній твір усного походження; захоплює розповідь про вигадані події та явища, які сприймаються як реальні;
 - г) невеликий прозовий твір, сюжет якого оснований на певному епізоді з життя одного персонажа; персонажі, як правило, реальні, історично достовірні; оповідь ведеться від першої особи.
3. Визначте головні жанрові ознаки переказу:
- а) розповідь про суспільні й побутові події; наявність фантастики; вільна побудова; малий обсяг;
 - б) фантастика, розповідь про подію; різке протиставлення добра злу;
 - в) значимість змісту; невелика кількість персонажів, своєрідність побудови;
 - г) розповідь про важливі суспільні події; намагання дотримуватися життєвих фактів, невелика кількість дійових осіб, вільна побудова.
4. Визначте головні жанрові ознаки народних пісень:
- а) великий обсяг, докладність поетичної розповіді;
 - б) правдивість життєвих фактів, виконання речитативом;
 - в) зображення важливих суспільних подій, своєрідність побудови;
 - г) вираження почуттів, переживань, варіантність тексту й мелодії.
5. Величають господаря та всю родину, висловлюють надії на добрий урожай:
- а) колядки і щедрівки;
 - б) веснянки;
 - в) жнивварські пісні;
 - г) коломийки.
6. Закликають тепло, оспівують пробудження природи:
- а) історичні пісні;
 - б) зажинкові пісні;
 - в) веснянки;
 - г) щедрівки.
7. Зображують важливі суспільні події та видатних людей, стисло розповідають про них:
- а) колядки;
 - б) історичні пісні;
 - в) коломийки;
 - г) думи.
8. Визначте жанровий різновид і назву:

Як повіє буйнесенький вітер з широких степів,
То прославить по всій Україні наших козаків.

А ми тую козацьку славу ізберемо,

А ми нашу славу Україну, гей, гей, розвеселимо!

- а) історична пісня, козацька – “Зажурилась Україна...”;
- б) історична пісня, козацька – “Ой на горі та й жінці жнуть”;
- в) ліро-епічна, дума – “Хмельницький і Барабаш”;
- г) історична пісня січових стрільців – “Гей, у лузі червона калина”.

9. Соціально-побутова пісня на довільну тему з 14-складовими рядками:

- а) коломийка;
- б) обжинкова пісня;
- в) історична пісня;
- г) дума.

10. Прислів'я, приказки та загадки представляють:

- а) народну лірику;
- б) народний епос;
- в) народну драму;
- г) “малі” жанри фольклору.

11. За способом зображення дійсності літературні твори поділяються:

- а) на роди;
- б) на жанри;
- в) на поезію та прозу;
- г) на комічні та драматичні.

12. Рід літератури, який широко змальовує дійсність у часі й просторі, глибоко розкриваючи внутрішній світ персонажів:

- а) лірика;
- б) епос;
- в) драма;
- г) ліро-епос.

13. Укажіть, якою специфічною ознакою новела відрізняється від оповідання:

- а) головні герої – сформовані особистості;
- б) увага письменника зосереджена переважно на художньому дослідженні внутрішнього світу героя;
- в) несподіваний фінал;
- г) сюжет ґрунтується на одному чи кількох епізодах із життя героя.

14. Жанр творів “Камінний хрест” В. Стефаніка, “Я(Романтика)”

М. Хвильового:

- а) роман;
- б) новела;
- в) оповідання;
- г) повість.

15. Невеликий розповідний твір, в якому зображується життя персонажа за короткий проміжок часу:

- а) есе;

- б) новела;
- в) оповідання;
- г) нарис.

16. Зразком середнього епічного жанру є:

- а) оповідання;
- б) новела;
- в) повість;
- г) нарис.

17. Епічний жанровий різновид, великий за обсягом, складний за будовою, у якому широко охоплені життєві події, глибоко розкривається історія формування характерів багатьох персонажів:

- а) повість;
- б) роман;
- в) поема;
- г) епопея.

18. Роман відрізняється від новели:

- а) ідейним змістом;
- б) належністю до ліро-епосу;
- в) несподіваним фіналом;
- г) значною кількістю персонажів.

19. Великий монументальний твір, присвячений значним подіям у житті народу як основної рушійної сили й творця історії:

- а) повість;
- б) роман;
- в) епопея;
- г) ода.

20. Виберіть значення слова “лірика”:

- а) лірний; твір, виконаний під акомпанемент ліри;
- б) словесний, словниковий;
- в) чуття, чуттєвий;
- г) замальовка, невелика віршова пісня.

21. Укажіть, в якому варіанті відповіді перелічено ліричні жанри:

- а) роман, повість, оповідання, новела;
- б) ліричний вірш, ода, елегія, пісня;
- в) поема, балада, байка;
- г) трагедія, комедія, драма, водевіль.

22. Носій прагнень, думок і почуттів, виражених у ліричному творі:

- а) ліричний герой;
- б) автор твору;
- в) прототип;
- г) читач.

23. Похвальний, урочисто-патетичний вірш, присвячений важливій події чи видатній особі:

- а) послання;
 - б) ода;
 - в) медитація;
 - г) романс.
24. Віршований літературний твір, написаний у формі звернення до певної особи чи групи людей:
- а) романс;
 - б) послання;
 - в) ода;
 - г) медитація.
25. Невелика пісня про кохання, що виконується в музичному супроводі:
- а) елегія;
 - б) медитація;
 - в) романс;
 - г) гімн.
26. Жанр ліричної поезії, в якому автор розмірковує над проблемами буття, схиляючись до філософських узагальнень:
- а) медитація;
 - б) послання;
 - в) ідилія;
 - г) балада.
27. Поезія, спрямована на філософське осмислення світу, людини, є виявом філософських поглядів ліричного героя:
- а) інтимна лірика;
 - б) філософська лірика;
 - в) громадянська лірика;
 - г) патріотична лірика.
28. Поезія, що оспівує рідну землю, її красу, велич і утверджує любов до неї як одну з невід'ємних складових духовності людини:
- а) громадянська лірика;
 - б) інтимна лірика;
 - в) філософська лірика;
 - г) патріотична лірика.
29. Поезія, у якій актуалізуються соціальні та національні мотиви, формує національну свідомість, сприяє розбудові націотворчих та державотворчих тенденцій, утвердженню моральних цінностей:
- а) громадянська лірика;
 - б) пейзажна лірика;
 - в) інтимна лірика;
 - г) філософська лірика.
30. Поезії А. Малишка “Бусел”, “Соняшники”, “Струмок”, “Ластівки щебечуть попід стріхою” є зразками:
- а) інтимної лірики;
 - б) пейзажної лірики;

- в) громадянської лірики;
- г) філософської лірики.

31. Поезія, у якій розкривається широкий діапазон душевних переживань, почуття ліричного героя постають найяскравішим художнім документом історії людського серця:

- а) громадянська лірика;
- б) пейзажна лірика;
- в) інтимна лірика;
- г) патріотична лірика.

32. Невеликий сюжетний гумористичний вірш, побудований на народному анекдоті:

- а) співомовка;
- б) байка;
- в) коломийка;
- г) скоромовка.

33. Коротке, переважно віршоване, алегоричне оповідання, в якому закладено дидактичний зміст; один з різновидів ліро-епічного жанру:

- а) співомовка;
- б) байка;
- в) коломийка;
- г) байківниця.

34. Жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного чи соціально-побутового змісту з драматично-напруженим сюжетом, у якому наявні елементи надзвичайного:

- а) дума;
- б) балада;
- в) лірична пісня;
- г) родинно-обрядова пісня.

35. Ліричний, епічний та ліро-епічний твір, переважно віршований, у якому зображені значні події і яскраві характери:

- а) поема;
- б) дума;
- в) балада;
- г) вірш у прозі.

36. Твір П. Тичини, що починається рядками

На ранній весні-провесні
Гей, на світанню гук.
Ой за горами, за високими,
Там за морями та за глибокими,
Ще й за шляхами несходимими –
Рано-пораненьку Ясне Сонечко сходило..,

за жанром:

- а) балада;
- б) казка;

- в) історична пісня;
- г) дума.

37. Твір “Маруся Чурай” Ліни Костенко за жанром:

- а) роман-щоденник;
- б) роман у віршах;
- в) історична поема;
- г) балада.

38. Народний театр, поширений в Україні за барокової доби, що являв собою скриньку у вигляді двоповерхового будиночка, на верхньому поверсі якого ставились інсценівки на релігійні теми, а на нижньому – на побутові:

- а) вертеп;
- б) шкільна драма;
- в) інтермедія;
- г) інтерлюдія.

39. Жанр церковної драматургії, що виник на межі XV – XVI ст. в країнах Європи при духовних школах, на історичну та релігійну тематику:

- а) вертеп;
- б) шкільна драма;
- в) інтермедія;
- г) інтерлюдія.

40. Драматичний жанр у середньовічному театрі, гумористична сценка з народного життя, яка виконувалася в антрактах між діями драми на серйозні релігійні теми:

- а) вертеп;
- б) шкільна драма;
- в) інтермедія;
- г) інтерлюдія.

41. Драма як рід літератури:

- а) зображує світ у формі дії, здебільшого призначений для сценічного втілення;
- б) виконується між актами вистави і має розважальний характер;
- в) ґрунтується на гострому непримиренному конфлікті особистості, що прагне максимально втілити свої творчі потенції, з об’єктивною неможливістю їх реалізації;
- г) одноактна п’єса з анекдотичним сюжетом, наповнена динамічними діалогами, піснями, танцями.

42. Драма як жанр драматичного твору:

- а) кількаактна п’єса, що ґрунтується на гострому непримиренному конфлікті особистості, що прагне максимально втілити свої творчі потенції, з об’єктивною неможливістю їх реалізації;
- б) одноактна п’єса з анекдотичним сюжетом, наповнена динамічними діалогами, піснями, танцями;

в) п'єса соціального чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається у постійній напрузі; герої – переважно звичайні люди; автор прагне розкрити їх психологію, характери;

г) твір, у якому засобами гумору та сатири розвінчуються негативні суспільні та побутові явища, розкривається смішне в навколишній дійсності чи людині.

43. Трагедія як жанр драматичного твору:

а) кількаактна п'єса, що ґрунтується на гострому непримиренному конфлікті особистості, що прагне максимально втілити свої творчі потенції, з об'єктивною неможливістю їх реалізації; конфлікт має глибокий філософський зміст;

б) одноактна п'єса з анекдотичним сюжетом, наповнена динамічними діалогами, піснями, танцями;

в) п'єса соціального чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається у постійній напрузі; герої – переважно звичайні люди; автор прагне розкрити їх психологію, характери;

г) твір, у якому засобами гумору та сатири розвінчуються негативні суспільні та побутові явища, розкривається смішне в навколишній дійсності чи людині.

44. Комедія як жанр драматичного твору:

а) кількаактна п'єса, що ґрунтується на гострому непримиренному конфлікті особистості, що прагне максимально втілити свої творчі потенції, з об'єктивною неможливістю їх реалізації; конфлікт має глибокий філософський зміст;

б) одноактна п'єса з анекдотичним сюжетом, наповнена динамічними діалогами, піснями, танцями;

в) п'єса соціального чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається у постійній напрузі; герої – переважно звичайні люди; автор прагне розкрити їх психологію, характери;

г) твір, у якому засобами гумору та сатири розвінчуються негативні суспільні та побутові явища, розкривається смішне в навколишній дійсності чи людині.

45. Невеликий за обсягом віршований твір, у якому поєднуються жанрові форми драми та ліро-епічної поеми. В основі – конфлікт світоглядних і моральних принципів за відсутності панорамного тла зовнішніх подій, переваги ліричних чинників над епічними та драматичними:

а) балада;

б) драматична поема;

в) сонет;

г) поема.

Літературні стилі та напрями

1. Культурно-історична доба, яка визначила розвиток української культури впродовж XVII-XVIII ст.:

- а) реалізм;
 - б) постмодернізм;
 - в) бароко;
 - г) романтизм.
2. Доба бароко для розвитку української культури та літератури знаменна:
- а) занепадом містобудівництва, літератури, іконопису через тривалі воєнні дії;
 - б) безперервними воєнними міжусобицями;
 - в) утвердженням української державності у формі автономії, всебічним піднесенням у розвитку всіх видів національного мистецтва, зокрема літератури;
 - г) утвердженням польської державності у формі колоніальної залежності, всебічним піднесенням у розвитку всіх видів польськомовного мистецтва, зокрема літератури.
3. Напрямок у європейській літературі та мистецтві XVII-XVIII ст., в основі якого – наслідування природи, античних зразків, відповідність вимогам раціонального:
- а) класицизм;
 - б) бароко;
 - в) просвітництво;
 - г) сентименталізм.
4. Вкажіть, які ідеї утверджувало Просвітництво в літературі:
- а) послідовного підпорядкування молодшого старшому, ствердження суспільної та державної ієрархії;
 - б) структурованості суспільства, ґрунтованої на чіткому поділі на багатих і бідних;
 - в) природної рівності людей незалежно від їхнього становища, критики моральних вад суспільства;
 - г) цілковитих анархічних свобод людини в усіх проявах її природного начала.
5. Який творчий метод вибрав Г. Квітка-Основ'яненко для написання першої української повісті “Маруся”:
- а) класицизм з орієнтацією на єдність часу, місця, дії;
 - б) романтизм, який передусім розкриває внутрішній конфлікт людини, неузгодженість душевних поривань із зовнішніми соціальними факторами;
 - в) сентименталізм, що зображує почуття простої людини, яка за своїми моральними якостями протистоїть існуванню представників вищих класів;
 - г) власний оригінальний художній стиль.
6. Вкажіть ідейно-художні та проблемно-тематичні особливості романтизму:
- а) підвищена увага до одиничного, неповторного; ствердження самоцінності людини, народу, нації; неординарні герої діють у небуденних обставинах; сильні, яскраві почуття;

- б) спрямованість на розкриття соціальних вад, які перешкоджають вільному розвитку людини, прояву її природних здібностей;
 - в) розвиток релігійно-християнської літератури, яка розкриває зв'язок людини з Богом, а також жанрів духовної лірики; у центрі уваги – герой-монах, герой-книжник;
 - г) зображення типового героя в типових обставинах.
7. Визначте стильові та стилістичні особливості романтизму:
- а) бурлеск і травестія просвітницького реалізму поступаються описом побутового життя з елементами соціальної критики зображенню дійсності;
 - б) ідейна та сюжетна спрямованість творів зосереджена на соціальних проблемах, вчинки героя мають соціально-історичну зумовленість;
 - в) культивування символіки, особливо народнопісенної; активний розвиток ліричних жанрів, які давали змогу розкрити таємну сторону душі людини, епічної прози;
 - г) зображення побутових сюжетів та конфліктів; відсутність образно-символічного освоєння дійсності; герой є раціонально зорієнтованим елементом суспільства.
8. Наслідкування життя у формах самого життя. Типізація дійсності утверджується як універсальний спосіб художнього узагальнення. Основоположною стає проблема взаємин людини і середовища, впливу соціально-історичних обставин на формування духовного світу особистості. Ці особливості притаманні:
- а) бароко;
 - б) романтизму;
 - в) реалізму;
 - г) декадансу.
9. Укажіть літературні стильові течії, у яких реалізовується український модернізм:
- а) неоромантизм, символізм, авангардизм, експресіонізм;
 - б) реалізм, імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм;
 - в) авангардизм, неокласицизм, символізм, неоромантизм;
 - г) неоромантизм, символізм, неокласицизм, імпресіонізм.
10. Вкажіть ознаки неоромантизму, притаманні творам Ю. Яновського:
- а) заглиблення у причинно-наслідкові зв'язки, зацікавленість життям села;
 - б) герої, піднесені над буднями, поетизація життєлюбства;
 - в) екзотика, посилена увага до соціальних проблем;
 - г) поетизація життєлюбства, екзотика.
11. До літературного напрямку неокласиків належать:
- а) О. Довженко, М. Хвильовий, Ю. Яновський;
 - б) П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра;
 - в) М. Рильський, М. Зеров, Ю. Клен;
 - г) Г. Косинка, М. Хвильовий, В. Підмогильний.
12. До літературного напрямку символістів належать:
- а) М. Хвильовий, Ю.Клен, О. Довженко;

- б) Б. Лепкий, Д. Загул, М. Євшан;
 - в) М. Семенко, В. Поліщук, М. Рильський;
 - г) В. Винниченко, В. Підмогильний, М. Зеров.
13. Вкажіть мистецький напрям, що мав основним завданням витончене відтворення особистісних вражень і спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань, що зумовило ліризацію епічної розповіді, розширення функцій внутрішнього монологу, естетичної функції кольорів, звукових барв і тонів, в рамках якого працював М.Коцюбинський:
- а) сентименталізм;
 - б) романтизм;
 - в) експресіонізм;
 - г) імпресіонізм.
14. Вкажіть мистецький напрям, який визначає творчий стиль В. Стефаника та якому притаманні такі ознаки поєднання протилежних явищ, як примітивізм буденщини з космічним безміром, побутове мовлення з вишуканими поетизмами, пацифістські інтонації з активним революціонізмом:
- а) бароко;
 - б) експресіонізм;
 - в) імпресіонізм;
 - г) натуралізм.
15. До авангардистського напрямку футуристів належать:
- а) М. Семенко, В. Поліщук, Г. Шкурупій;
 - б) В. Винниченко, М. Рильський, Ю. Андрухович;
 - в) О. Забужко, М. Зеров, Б. Лепкий;
 - г) О. Олесь, М. Коцюбинський, В. Стефаник.
16. Світоглядно-мистецький напрям, що прийшов на зміну модернізму і є продуктом постіндустріальної епохи, епохи розпаду цілісного погляду на світ, руйнування систем – світоглядно-філософських, економічних, політичних:
- а) неоромантизм;
 - б) неореалізм;
 - в) екзистенціалізм;
 - г) постмодернізм.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

ОСНОВНА

1. Ананьев Б. Задачи психологии искусства // Художественное творчество. Сб. статей. – Ленинград: Современник, 1982. – С.236-242.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб: Алетейя, 2000. – 627 с.
3. Барабаш Ю. Я. Алгебра и гармония. О методологии литературного анализа. – М.: Худ.лит., 1972. – 224 с.
4. Барабаш Ю. Я. Вопросы эстетики и поэтики. – М.: Современ.лит., 1977. – 400 с.
5. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
6. Безпечний І. Теорія літератури. – Торонто: Молода Україна, 1984. – 246 с.
7. Буало Н. Поэтическое искусство. – М.: Худ.лит., 1957. – 232 с.
8. В'язовський Г. А. Творче мислення письменника. – К.: Дніпро, 1982. – 335 с.
9. Віхи в історії античної естетики: Зб. – К.: Народна думка, 1988. – 287 с.
10. Волинський П. К. Основи літератури. – М.: Сов.лит., 1967. – 368 с.
11. Волков И. Ф. Литература как вид художественного творчества. – М. Просвещение, 1982. – 192 с.
12. Волкова Т. С. Проблема жанра в лирике. – Львов: Світ, 1991.- 210 с.
13. Воронина Л. А. Основные эстетические категории Аристотеля. – М.: Высшая школа, 1975. – 126 с.
14. Гегель Г. Поэзия // Гегель Г. Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1971. - Т. 3 – С. 342-616.
15. Гей Н. К. Искусство слова о художественности литературы. – М.: Наука, 1967. – 362 с.
16. Гердер И. Идеи к философии истории человечества. – М.: Наука, 1977. – 704 с.
17. Гиршман Н., Громяк Р. Целостный характер художественного произведения. Пособие по спецкурсу. – Донецк, 1970. – 112 с.
18. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблїшмент: Зб.статей. – К.: Факт, 2006. – 160 с.
19. Гончаров В. Структурализм, «постструктурализм» и системный анализ // Русская литература. - 1985. - №9. – С.4-15.
20. Гром'як Р. Т. Вивчення елементів теорії літератури. – Тернопіль: б.в., 1998. – 256 с.
21. Гуляев Н. А. Литературные направления и методы в русской и зарубежной литературе XVIII-XIX веков. – М.: Просвещение, 1983. – 144 с.
22. Довгалецький М. Поетика. – К.: Мистецтво, 1973. – 218 с.

23. Иваньо И. Очерк развития эстетической мысли на Украине. – М.: Просвещение, 1981. – 328 с.
24. Иваньо І. В. Про українське літературне барокко // Радянське літературознавство. – 1975. - №10. – С.8-19.
25. Иваньо І. Спадщина мистецтва. – К.: Наук. думка, 1970. – 216 с.
26. Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. - К.: Наук. думка, 1986. – 224 с.
28. Качуровський І. Строфіка. - К.: Либідь, 1994. – 271 с.
29. Клочек Г. Д. Поетика і психологія. – К.: Знання, 1990. – 64 с.
30. Клочек Г. Д. У світлі вічних критеріїв. – К.: Наук. думка, 1989. – 226 с.
31. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова: деякі принципи аналізу художньої мови. – К.: Наук.думка, 1965. – 156 с.
32. Крупчанов Л.М. Культурно-историческая школа в русском литературоведении. – М.: Просвещение, 1983. – 224 с.
33. Кухар-Онишко О.С. Індивідуальний стиль письменника: генезис, структура, типологія. - К.: Вища школа, 1985. – 175 с.
34. Лессінг Г.-Е. П'єси. Лаокоон. – К.: Мистецтво, 1976. – 290 с.
35. Лихачев Д. Внутренний мир литературного произведения // Вопросы литературы. - 1968. - №8. – С.11-19.
36. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Автор-укладач Ю.І.Ковалів. - К.: ВЦ «Академія», 2007.
37. Літературознавчий словник-довідник / Ред. Р.Гром'як та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
38. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1992. - 656 с.
39. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Наука, 1970. – 256 с.
40. Маслюк В. П. Латиномовні поетики і реторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К.: Наук.думка, 1983. – 126 с.
41. Мейлах Б. Процесс творчества и художественное восприятие. – М.: Искусство, 1971. – 318 с.
42. Наливайко Д. С. Искусство: течения, направления, стили. – К.: Мистецтво, 1981. – 287 с.
43. Николаев П. А. Реализм как творческий метод. – М. МГУ, 1975. – 278 с.
44. Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. – М.: Высш.школа, 1984. – 336 с.
45. Потебня А. Естетика і поетика слова. – К.: Наук.думка, 1985. – 248 с.
46. Потебня А. Теоретическая поэтика. – М.: Высш.школа, 1990. – 334 с.
47. Пресняков О. Поэтика познания и творчества. Теория словесности А.А.Потебни. – М.: Худ.лит., 1980. – 218 с.
48. Славянское барокко. – М.: Искусство, 1979. – 612 с.
49. Структурализм: «За» и «против»: Сб. статей. – М.: Прогресс, 1975. – 469 с.

50. Теорія літератури / За ред. В. Ф. Воробйова, Г. А. В'язовського. – К.: Вища школа, 1975. – 223 с.
51. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець та ін. – К.: Либідь, 2006. – 398 с.
52. Тимофеев Л. Слово в стихе. – М.: Сов. писатель, 1987. – 223 с.
53. Ткаченко А. Мистецтво слова. - К.: Правда Ярославичів, 1998. – 256 с.
53. Українське літературне барокко. – К.: Наук. думка, 1987. – 356 с.
54. Федченко П. М. Літературна критика на Україні першої половини ХІХ ст. – К.: Наук. думка, 1982. – 216 с.

ДОДАТКОВА

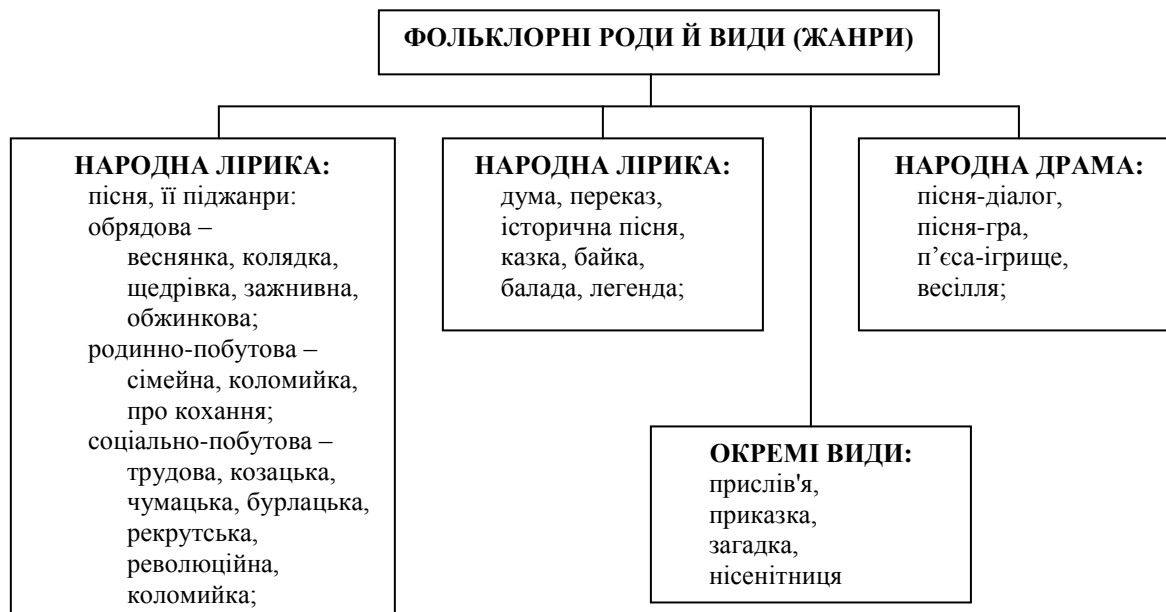
1. Бандура О.М. Дидактичні матеріали з теорії літератури: Навч. посібник для 5-11 кл. серед. шк. - К.: Дніпро, 1991. – 112 с.
2. Білецький О.І. Українська література серед інших літератур світу. // Праці в п'яти томах. - Т.2. - К.: Наук. думка, 1965. – С.112-186.
3. Бушмин А.С. Преимущество в развитии литературы. – Ленинград: Наука, 1975. – 160 с.
4. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. - М.: Искусство, 1973. – 264 с.
5. Гиршман М. Литературное произведение. Теория художественной целостности. – М.: Языки рус. культуры, 2002. – 528 с.
6. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005. – 264 с.
7. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. - М.: Наука, 1977. – 198 с.
8. Днепров В. Проблемы реализма. – Ленинград: Сов. писатель, 1960. – 351 с.
9. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. - М.: Наука, 1979. – 216 с.
10. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Ленинград: Наука, 1977. – 408 с.
11. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
12. Ильин И.П. Постмодернизм. – М.: Инион, 2001. – 384 .
13. Зубрицька М. Homo legens. Читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004. – 398 с.
14. Калениченко Н.Л. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. - К.: Наука, 1977. – 212 с.
15. Квіт С. Основи герменевтики. Навч. посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 98 с.
16. Костенко А.З. Творчі методи в їх історичному розвитку. - К.: Дніпро, 1981. – 375 с.

17. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. – М.: Академия, 2000. – С.118-136.
18. Лексикон загального порівняльного літературознавства. – Чернівці: Литаври, 2001. – 568 с.
19. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
20. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред. и сост. А.Н.Николюкин. – М.: Энциклопедия, 2001. – 459 с.
21. Литературный текст: проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. V. – 220 с.
22. Літературознавча компаративістика: Навчальний посібник / Упор. Р.Т.Гром'як, І.В.Папуша. - Тернопіль, 2002. – 286 с.
23. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 284 с.
24. Моклиця М. Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика. – Луцьк, 2002. – 356 с.
25. Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична / Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1998.
26. Наливайко Д.С. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі ХІ-ХVІІІ ст. - К.: Дніпро, 1998. – 312 с.
27. Наливайко Д.С. Спільність і своєрідність. Українська література в європейському контексті. - К.: Дніпро, 1988. – 256 с.
28. Николаев П.А. Реализм как творческий метод. – М.: МГУ, 1975. – 278 с.
29. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск, 2001. – 1002 с.
30. Реализм и его соотношение с другими творческими методами: Сб.статей. М.: МГУ, 1962. – 216 с.
31. Реизов Б.Г. Сравнительное изучение литературы. // История и теория литературы. – Ленинград: Современник, 1986. – С.9-46.
32. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры ХХ века. – М.: Аграф, 2003. – 608 с.
33. Русский и западноевропейский классицизм. - М.: Наука, 1982. – 392 с.
34. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки у ХХ столітті / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 898 с.
35. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник / Научн. ред. И.П.Ильин. - М.: Наука, 1996. – 678 с.
36. Трофимов П.С. Основные закономерности исторического развития искусства. - М.: Искусство, 1970. – 240 с.
37. Тынянов Ю. Поэтика. история литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 575 с.
38. Українська література в загальнослов'янському й світовому літературному контексті. Т. 1-3. - К.: Наук.думка, 1987- 1988.
39. Успенский Б. Поэтика композиции. – М.: Азбука, 2000. – 350 с.

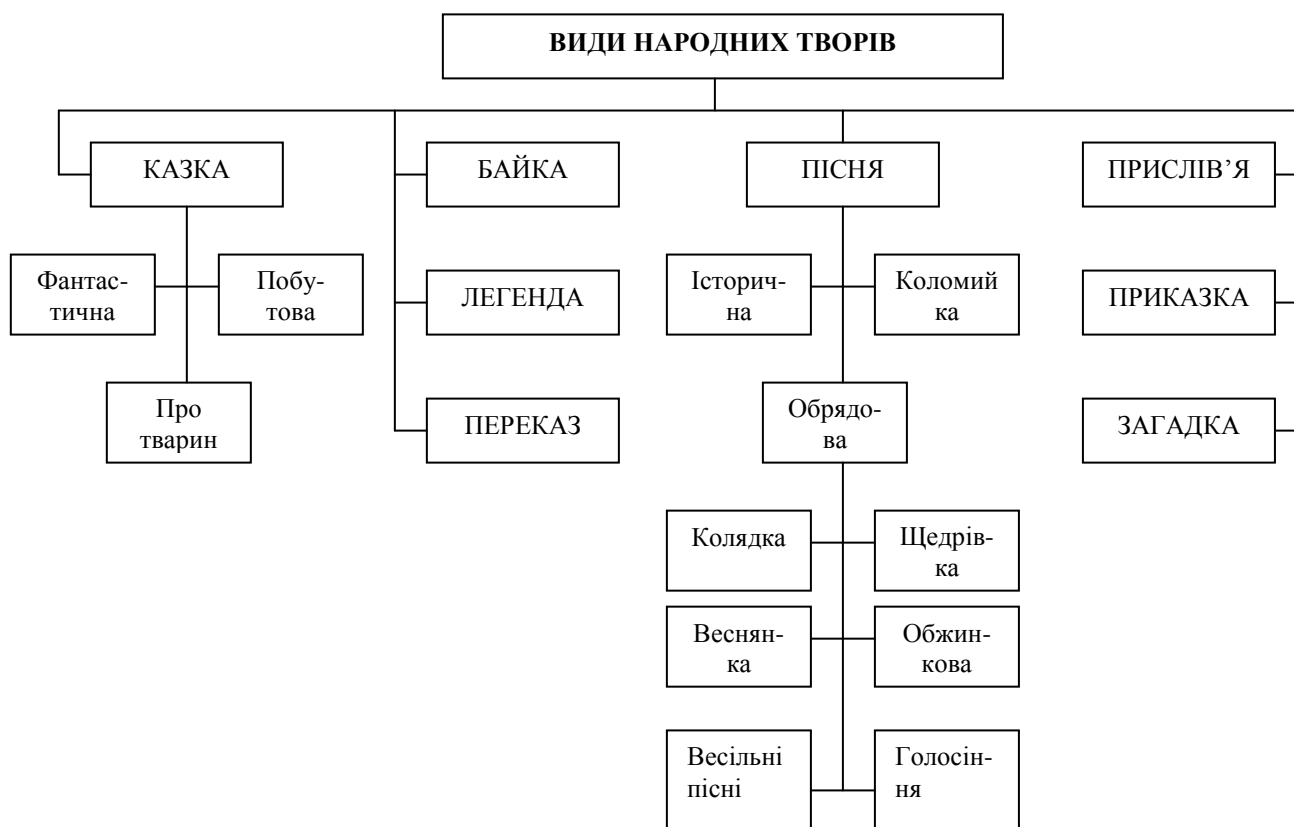
40. Уэллек Р., Уоррен В. Теория литературы. - М.: Сов. писатель, 1978. – 226 с.
41. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. – К.: Наук. думка, 1993. – 124 с.
42. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.
43. Храпченко М.Б. О прогрессе в литературе и искусстве /Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. - М.: Сов. писатель, 1970. – 391 с.
44. Художественная идея и образный мир литературного произведения. – Минск, 1986.
45. Чернец Л. Введение в литературоведение. - М.: Сов. писатель, 1999. – 289 с.
46. Чернец Л. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). - М.: Наука, 1982. – 318 с.
47. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи / Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики. – К.: Дніпро, 1994. – Т.3. – С.118-124.
48. Шерех (Шевельов) Ю. Троє прощань і про те, що таке історія української літератури / Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. – Х.: Фоліо, 1997. - Т.3. – С.278-286.
49. Шкловский Б. О теории прозы. – М.: Советский писатель, 1983. – 384 с.
50. Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. – М.: Сов. писатель, 1987. – 544 с.
51. Guyard M. F. La litterature comparee. - Paris, 1965. – 218 p.
52. Kwiatkowski J. Literatura Dwudziestolecia. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990. – 258 s.
53. Tablice. Cz.2. Wiedza o literaturze. Wiedza o jezyku. – Krakow: Greg, 2006. – 64 s.
54. Wielki leksykon literatury. – Warszawa: Park Edukacja, 2008. – 536 s.

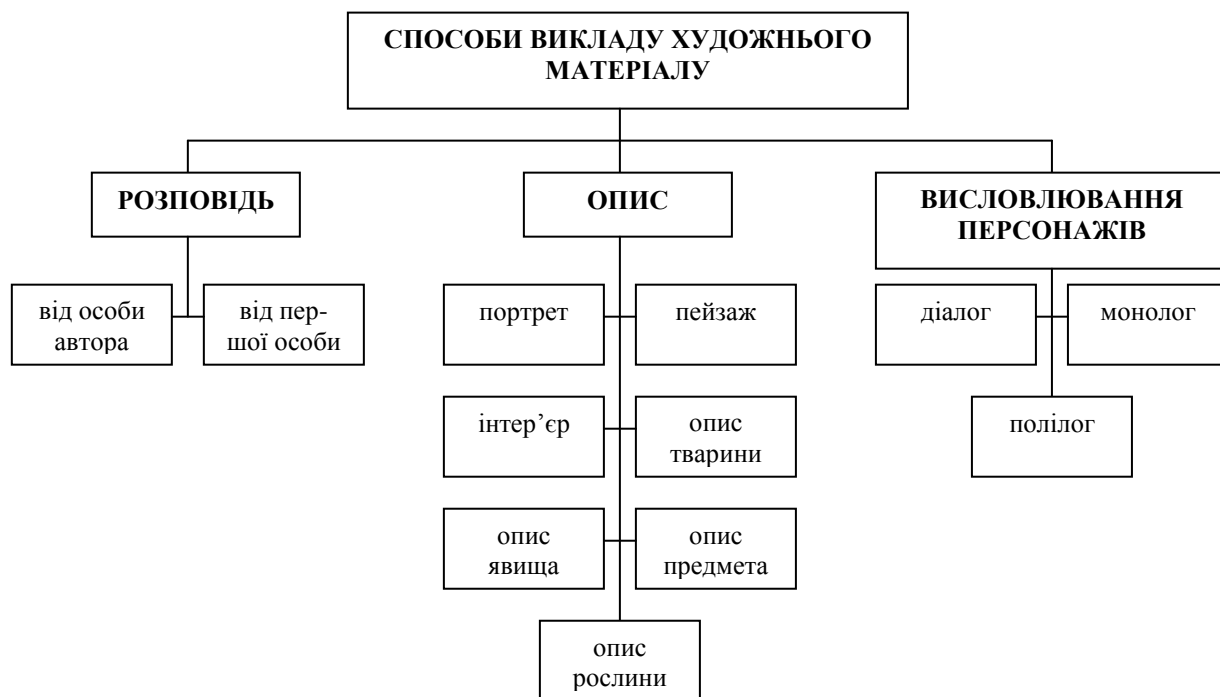
ДОДАТКИ

Таблиця 1А

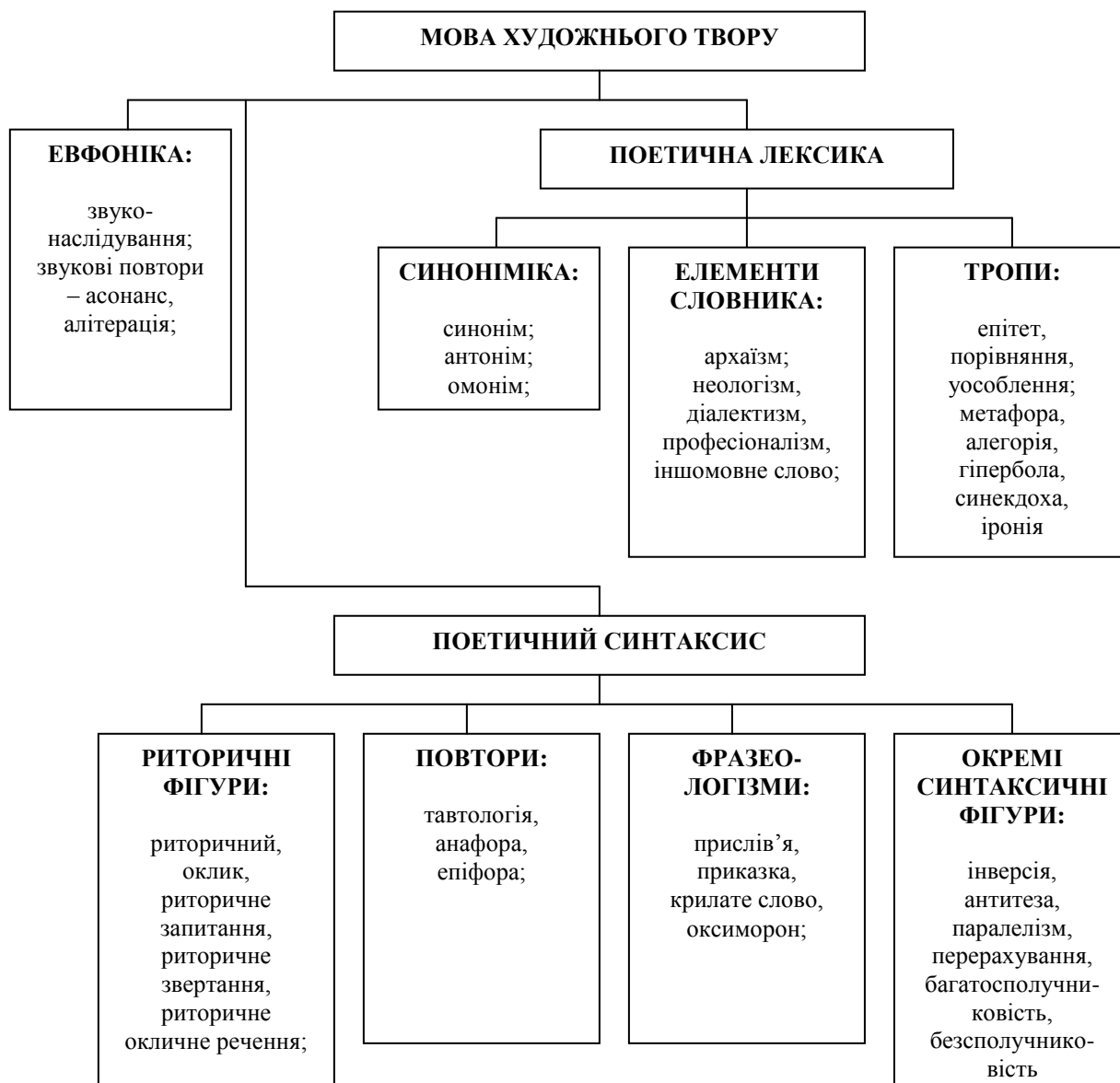


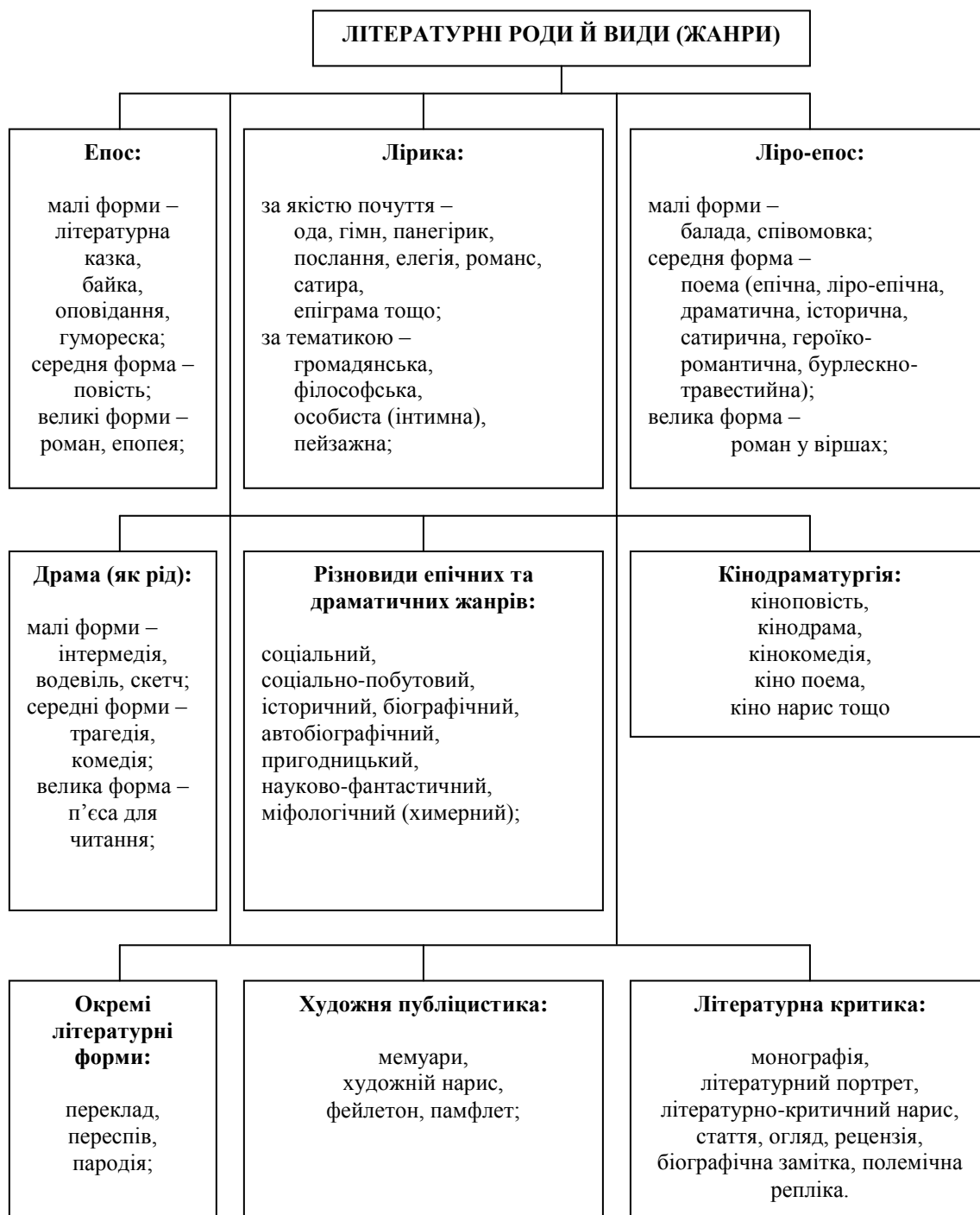
Таблиця 1Б





Таблиця 4





Таблиця 6

Види тематики. Аналіз тематики

Тематика	Головна тема, бічні теми		
	Головна тема пов'язана з образом центрального героя	Головна тема проходить крізь долі низки персонажів	
Характер тематики	Конкретно-історична (характери і обставини зумовлені певною соціально-історичною ситуацією)	Вічна (фіксуються повторювані моменти в історії різних суспільств і націй в різні епохи)	Поєднання конкретно-історичного та вічного аспектів
Конкретизація тематики (її параметри)	Соціальні параметри (клас, група, суспільний рух)	Психологічні параметри (психологічна зумовленість характеру)	Соціальні параметри
	Часові параметри (епоха, її тенденції)		Часові
	Національні параметри		Національні
			Психологічні
Предмет аналізу	Характери	Обставини	Характери і обставини
Шлях аналізу	Проаналізувати соціальні та психологічні риси	Охарактеризувати взаємодію характерів	Проаналізувати соціальні та психологічні риси, охарактеризувати взаємодію характерів

Таблиця 7
Види пафосу

Вид пафосу	Ідейно-емоційні особливості пафосу
Героїчний	Утвердження подвигу окремої особистості і колективу, розуміння їх значення для розвитку народу, нації, людства
Драматичний	Відчуття страху і страждання, породжувані розумінням суперечливості суспільного і особистого життя людини, а також внутрішньої суперечливості особистості
Трагічний	Усвідомлення історичної прогресивності й правдивості високих моральних ідеалів, в ім'я яких герой переживає трагічну боротьбу з самим собою, викликану протиріччям у його свідомості особистих і «над особистих» начал, або ж визнання історичної неадекватності і приреченості ідеалів героя
Сатиричний	Сильне й різке, гостро критичне заперечення певних сторін суспільного життя
Комічний (гумор)	Сміх над комічними протиріччями, поєднаний часто з жалістю до людей, що проявляють цю комічність

Таблиця 8

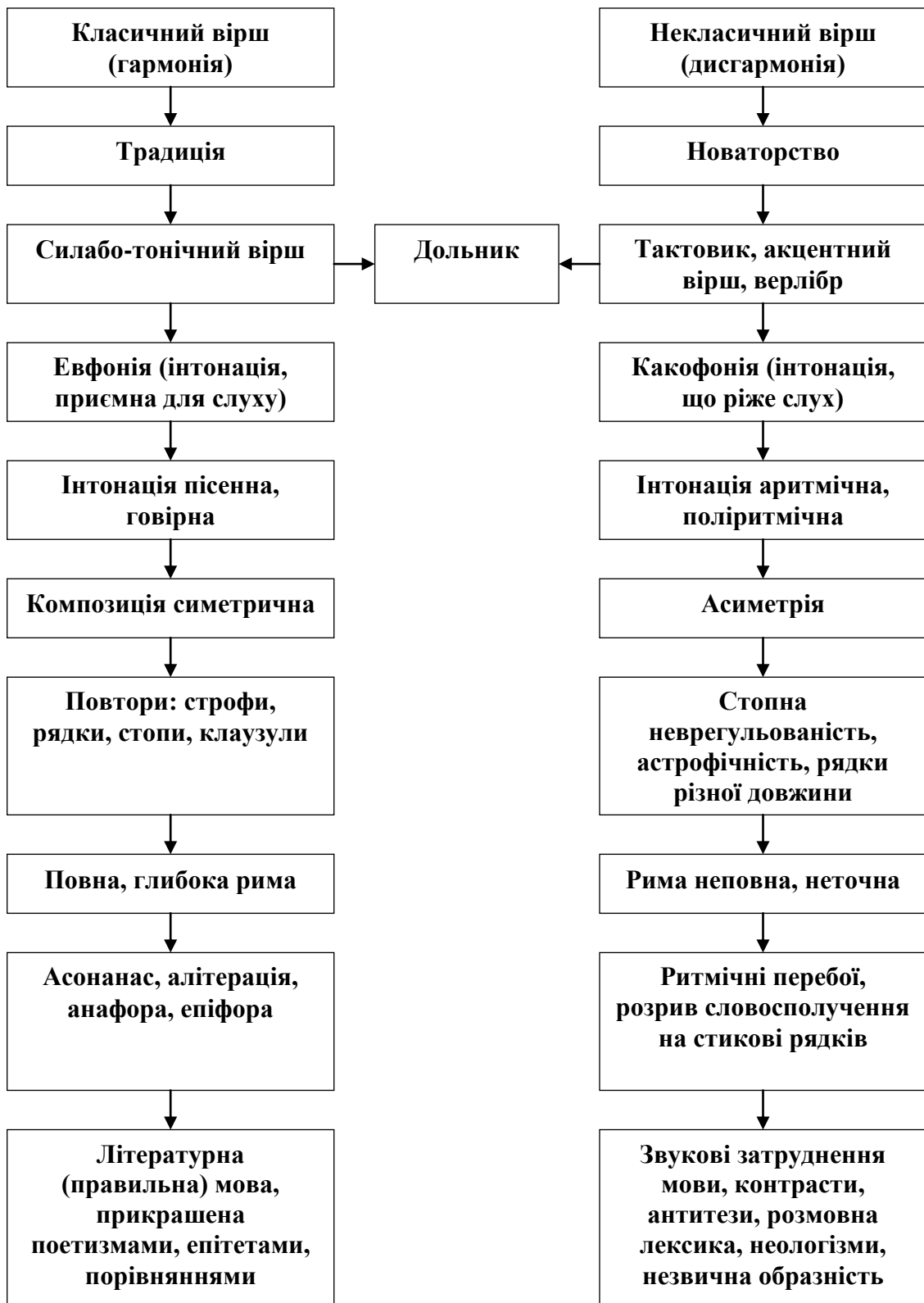
Типи проблематики, аналіз проблематики

Тип проблематики	Що осмислюється в дійсності	Проблемні типи змісту
Міфологічна	Фантастико-генетичне осмислення світу	Використання міфологічних моделей, міфотворчість
Національна	Сутність національного характеру	Утворення національної державності, міжнаціональні конфлікти, дослідження менталітету нації на побутовому матеріалі
Історична	Закони та уроки історії	Дослідження вагомих, часто прихованих історичних фактів і подій
Соціокультурна	Стійкі суспільні відношення, статика життя (стан середовища)	Політичне життя, моральний стан суспільства, соціальні відношення, риси особистого побуту і культури
Романна	Особистісний пошук істини, безпосередній зв'язок людини та «ідеї», динаміка життя	<ul style="list-style-type: none"> - Авантюрно-пригодницький зміст (динаміка зовнішніх змін у судьбі) - Етичний зміст (процес морального та ідейного становлення особистості)
Філософська	Абсолютні цінності життя, закономірності життя	Констатування існуючих стійких закономірностей

Звукова організація мовлення. Види рим

Види рим	
За місцем наголосу	Чоловіча (наголошений склад – останній) Жіноча (наголошений склад - другий від кінця) Дактилічна (наголошений склад – третій від кінця) Гіпердактилічна (наголошений склад – четвертий від кінця)
За точністю співзвучності	Точна – неточна Багата – бідна Проста – складена Каламбурна
За місцем у вірші	Кінцева Початкова Внутрішня
За розташуванням ритмічних ланцюжків (види римування)	Суміжне римування aabb Перехресне abab Кільцеве abba Змішане, напр. тернарне aabccb Подвійне Потрійне і т.д.

Таблиця 10. Системи віршування



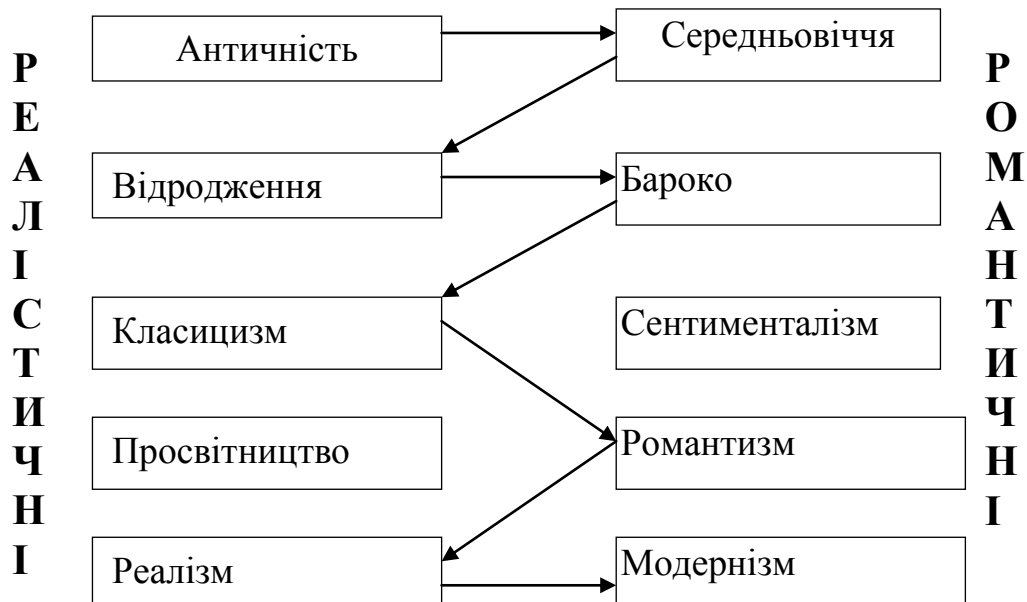
Таблиця 11

Взаємозв'язок родів, типів художнього сприйняття і різновидів художньої мови

Літературний рід	Тип художнього світосприйняття	Різновид художньої мови
Епос (об'єкт)	→ Реалізм	→ Проза
Лірика (суб'єкт)	→ Романтизм	→ Вірш
Драма (зіткнення суб'єкта й об'єкта)	→ Модернізм	→ Діалог

Таблиця 12

Динаміка літературних епох



Алгоритм аналізу епічного і драматичного твору

Тематика:

- сформулюйте тему твору,
- визначте місце цієї теми у контексті створення тексту,
- чи була тема дискусійною,
- опишіть авторське бачення теми, специфіку його позиції (у порівнянні з сучасниками),
- визначте прийоми і засоби розкриття цієї теми.

Проблематика:

- систематизуйте проблеми (економічні, соціальні, етичні, психологічні, філософські, політичні, історичні, культурні та ін.),
- з'ясуйте значущість проблематики для сучасників автора,
- охарактеризуйте авторське бачення цієї проблематики,
- на якому матеріалі поставлена проблема? Охарактеризуйте вирішення проблеми.

Система персонажів:

- з'ясуйте, чи об'єднані образи у систему, визначте головних і другорядних – поясніть принцип такого виділення,
- за яким принципом протиставляються і зіставляються герої,
- образ головного героя – проаналізуйте засоби створення образу, ім'я персонажа, роль портрету, мови, побутових деталей, пейзажу, визначте місце героя в системі персонажів, міру участі героя в конфлікті, вчинки та їх мотиви, відшукайте авторську характеристику героя, самохарактеристику і характеристику героя іншими персонажами; для чого автор створив цей образ.

Система конфліктів:

- визначте конфлікти та їх характер (економічні, соціальні, етичні, психологічні, філософські, політичні, історичні тощо);
- визначте життєву основу конфліктів у цьому творі; виявіть основний конфлікт, аргументуйте своє рішення;
- вкажіть моменти зав'язки, кульмінації та розв'язки конфлікту;
- оцініть ступінь актуальності конфлікту для часу написання твору.

Сюжет і композиція:

- визначте основу сюжету цього твору;
- визначте основні сюжетні лінії, бічні сюжетні лінії;
- виявіть експозицію, зав'язку, епізоди розвитку дії, кульмінацію, розв'язку, епілог;
- як розкриваються характери героїв у сюжеті,

- особливості композиції сюжету (співставте сюжет і фабулу),
- композиційні особливості твору (позасюжетні елементи, роль пейзажу, інтер'єру, портрету), особливі композиційні прийоми,
- охарактеризуйте склад твору (наявність частин, які це частини, їх співвідношення). Чи відповідає композиція твору авторським завданням?
- з'ясуйте особливості часу і простору у творі,
- складіть карту художнього світу твору (карту мандрів героя).

Мова літературного твору (виділіть поетичні прийоми, фігури, поетичну лексику, синтаксичні та мелодійні особливості твору). Чи зумовлений добір зображально-виражальних засобів для розкриття ідеї твору?

Родовидова і жанрова специфіка твору (визначте вид, жанр твору, чи використовується у творі родовидовий або жанровий синтез?)

Ідейний світ:

- охарактеризуйте авторську оцінку,
- опишіть авторський ідеал,
- сформулюйте художню ідею твору,
- визначте пафос твору.

Риси літературного напрямку у творі (концепція особистості, засоби зображення персонажа, взаємовідношення його із середовищем, конфлікти, характерні для цього напрямку, жанри, особливості стилю). Чи зустрічаються у творі риси інших напрямків? Яке місце цього твору у доробку автора і в літературному процесі?

Алгоритм аналізу ліричного твору

Історія створення. Дата написання. Реально-біографічний коментар.

Жанрова своєрідність, ідейний зміст.

Вкажіть провідну тему, сформулюйте основну думку (мотив).

Визначте емоційне забарвлення виражених у вірші почуттів. Співставте зовнішню подію, що спонукала автора до творення, і реакцію на нього.

Які інтонації – громадські чи особисті звучать у творі?

Структура твору.

Співставте основні словесні образи у творі (за подібністю, за контрастом, за суміжністю, за асоціаціями). Проаналізуйте поетичні засоби, які застосовує автор.

Проаналізуйте можливості лексики і риторичні фігури.

Визначте основні особливості ритміки, проаналізуйте звукову організацію вірша на рівні рими. Вкажіть особливості строфіки. Вкажіть рівні звукової інструментовки, якими послуговується автор.

Визначте риси літературного напрямку у творі (концепція особистості, засоби зображення персонажа, взаємовідношення його із середовищем, конфлікти, характерні для цього напрямку, жанри, особливості стилю). Чи зустрічаються у творі риси інших напрямів? Яке місце цього твору у доробку автора і в літературному процесі?

ВІДПОВІДІ ДО ТЕСТІВ

Структурні особливості художнього твору

1 г; 2 а; 3 б; 4 в; 5 б; 6 а; 7 в; 8 г; 9 б; 10 в; 11 б; 12 в; 13 а; 14 а.

Тропи

1 а; 2 б; 3 а; 4 г; 5 в; 6 а; 7 б; 8 б; 9 в; 10 а; 11а; 12 б; 13 г; 14 а; 15 б.

Поетичний синтаксис

1 а; 2 б; 3 в; 4 б; 5 г; 6 а; 7 г; 8 а; 9 б; 10 в; 11 г; 12 г; 13 б; 14 г; 15 а.

Теорія віршування

1 а; 2 в; 3 б; 4 г; 5 г; 6 а; 7 б; 8 в; 9 г; 10 б; 11 в; 12 г; 13 а; 14 а; 15 б; 16 б; 17 в;
18 а; 19 г; 20 а; 21 г; 22 г; 23 б; 24 в; 25 б; 26 в; 27 б; 28 а; 29 а; 30 г; 31 в; 32 г;
33 а.

Види комічного

1 а; 2 в; 3 б; 4 в; 5 а; 6 а; 7 г; 8 г; 9 а; 10 б; 11 г.

Роди і види літератури

1 а; 2 а; 3 г; 4 г; 5 а; 6 в; 7 б; 8 г; 9 а; 10 г; 11 а; 12 б; 13 в; 14 б; 15 в; 16 в; 17 б;
18 г; 19 в; 20 а; 21 б; 22 а; 23 б; 24 б; 25 в; 26 а; 27 б; 28 г; 29 а; 30 б; 31 в; 32 а;
33 б; 34 б; 35 а; 36 г; 37 б; 38 а; 39 б; 40 в; 41 а; 42 в; 43 а; 44 г; 45 б.

Літературні стилі та напрями

1 в; 2 в; 3 а; 4 в; 5 в; 6 а; 7 в; 8 в; 9 г; 10 г; 11 в; 12 б; 13 г; 14 б; 15 а; 16 г.