

ВОЛОДИМИР ДОМБРОВСЬКИЙ



Українська стилістика і ритміка
Українська поезика

НАУКОВО-ІДЕОЛОГІЧНИЙ ЦЕНТР ім. ДМИТРА ДОНЦОВА

Cogito: навчальна класика

Володимир Домбровський

Українська стилістика і ритміка
Ш
Українська поетика



Дрогобич
Видавнича фірма
«ВІДРОДЖЕННЯ»
2008

УДК 821.121.2-1.09(075)

ББК 83.3(4Укр)

Д 66

Видання презентує перший фаховий українськомовний підручник із теоретичного літературознавства авторства талановитого філолога Володимира Домбровського (1883–1925). Книжка складається з двох частин, що творять концептуальну цілісність, охоплюючи предмет „Вступ до літературознавства“ у теоретичному й історичному аспектах.

Книжка адресована насамперед учням старших класів загальноосвітніх шкіл і гімназій, гуманітарних ліцеїв і коледжів, студентам, літературознавцям і літературним критикам, широкому загалові дослідників та шанувальників красного письменства.

Упорядник Олег БАГАН

Науковий і літературний редактор
Ярослав РАДЕВИЧ-ВИННИЦЬКИЙ

ISBN 978-966-538-200-3

© О. Беган, упор., передмова, 2008 р.

© ВФ «Відродження», оформл., 2008 р.

ПЕРЕДМОВА

Література супроводжує людину майже впродовж цілого її життя, в усі вирішальні періоди її становлення як особистості і формування її поглядів на світ. Літературний образ й художнє переживання присутні в дитячій співанці і казці, які ми чуємо від матері, літературні теми й герої захоплюють і розширюють горизонти нашої уяви в молоді літа, коли ми найактивніше пізнаємо життя, літературні ідеї та глибини стимулюють наш розвиток у кожен момент, коли ми прагнемо за допомогою художньої книжки відчутися красу переживань і вражень чи збагнути нерозгадані істини людського буття. Часто, спілкуючись із літературою, люди не задумуються над її природою, внутрішньою „механікою“ розвитку, над її духовними й естетичними стремліннями. Як зароджується письменницьке натхнення? За допомогою чого автор художньо впливає на нас? Як взаємодіють художні твори, стилі, цілі літературні течії? Яким чином усе це розвиває людину як істоту творчу, національну, духовну? Врешті, яким є вище призначення літератури? Ці та подібні питання зрідка зринають перед загалом, але вони є істотними для тих, хто прагне розкрити закони мистецтва, навчити розуміти їх інших, хто хоче осмислити його роль і вагу в світовій культурі та цивілізації.

Слово має магічну силу. Ще в доісторичні часи люди збагнули цю силу, і тому в давніх суспільствах особливе місце посідали ті, хто володів магією експресивного, мудрого, віщого слова, – жерці, волхви, друїди. Давні люди зрозуміли, що за допомогою слова, пройнятого духовною енергією, вони здатні передавати свої істини й величні візії, які надихають, від покоління до покоління, і цим берегти себе як спільноту, як етнічне об'єднання, згуртоване героїчною традицією, рідною мовою, віруваннями і обрядами. З розвитком історії майстерність слова постійно вдосконалювалася. Поступово слово зрослося з музикою – другою божественною властивістю людської душі. Так виникла пісенна творчість – творчість

грецьких аедів, германських скальдів, слов'янських гусярів, погім – українських кобзарів.

Довго мистецьке (літературне) слово існувало як складник синтетичної духовної мудрости етносу, у співдії з філософською аналітичною й абстрактною розумовістю, релігійними одкровеннями й візіонерством. Це видно ще у творчості Гомера чи Гесіода (X–VII ст. до н. е.), в яких міфологічне світовідчуття й світоотракування переплетені з елементами концептуально-узагальнюваного мислення і грою прекрасних художніх образів та деталей, з нестримним бажанням метафорично зобразити й осмислити світ. Уже від 7 ст. до н.е. в давньогрецькому світі література виокремилася в самостійну культурну течію. Її визначальною особливістю стало поєднання *краси* вислову з *ідейністю* твору. Література почала синтезувати ті традиції в загальній культурі, які посилювали виразність і витонченість вислову: стремління до формальної досконалости, словесної вибагливості й достеменности, стильової завершености. Так народилася словесна давньогрецька література, яка дала для європейської культури і літератури всі основні естетичні інтенції, роди і жанри, окреслила її тематику і проблематику.

Уже тоді в літературі з'явилися дві головні тенденції: до *розважальности* та до *ідейности*. Першу можна усимволізувати іменем давньогрецького поета Анакреонта (VI ст. до н. е.), який писав легкі вірші на теми життєвих насолод, веселих вражень, поверхових спостережень. Другу можна означити іменем Піндара (V ст. до н. е.), який скеровував поезію на оспівування героїки, людської величі, задумувався над питаннями сенсу буття. У цих двох лініях європейська література розвивається до нашого часу. Відтак є *масова література* (культура) у вигляді примітивних, розважально-неглибоких детективів, фентезі, постмордерного колажу і є *елітарна література* з її ускладнено-витонченою стилістикою, філософічністю та психологізмом, естетичним багатством і духовною глибиною. У цих двох великих відмінах література існує, взаємовідштовхуючись у плані ціннісно-ідейних орієнтацій. Вона може перетворюватися у звичайне *читиво*, яке відводить людину від життєво і культурно важливих питань, а може пульсувати міцним духовно-мистецьким *ідеалом*, який висвітлює для читача безмір живих, щирих переживань, дивовижне багатство і химерність тропіки, розширює його

світоглядні обрії, будить творчу уяву, дає органічне відчуття прив'язаності до національної традиції, до художніх, ментальних, історичних особливостей конкретної культури. Масова література має тенденцію відривати читача від коріння, робити його безликим, а його смаки – невибагливими, елітарна ж – формує особистість безнастанно і в найрізноманітніших вимірах.

Кожна велика історична епоха – Античність, Середньовіччя, Бароко, Просвітництво, Романтизм – приносила свої суспільні й психологічні особливості, встановлювала свої смаки й цінності, моделювала нові стилі та ідеали. Тож для пізнання конкретного літературного твору потрібно збагнути історичну епоху, в яку він виник, проїнятися її духом й естетичними уявленнями. Для цього найважливішим інструментом може стати тільки *теорія літератури*, яка розкриває основні закони художньої творчості в діяхронному і синхронному вимірах.

Література міцно прив'язана до історичного буття народу, у формах національної екзистенції визріває його *стан душі* в певний історичний період. Від творчого горіння, скерованості до ідейних висот і багатств, від психологічної зорієнтованості на пошук і несподіванку, на мистецьку фантазію і духовну окриленість думки залежить літературна активність окремого народу. Вона може не залежати від його політичних чи військових успіхів. Інколи, навпаки, скрушні історичні поразки якоїсь нації можуть викликати її емоційно щемку й активну художню творчість. Так бувало, наприклад, в епоху Романтизму (2-а пол. XVIII – 1-а пол. XIX ст.) серед бездержавних народів Європи (шотландців, ірландців, поляків, чехів, словаків, словенців, хорватів, сербів, румунів, угорців та ін.), які здобулися на величну і широку літературну творчість. Інші приклади – Рим у період активних завойовницьких війн (V–III ст. до н.е.) чи Італії у час безнастанного політико-воєнного неспокою (VI–XII ст.), коли ні сусідство блискучої літератури греків (для Риму), ні існування багатоплих традицій минулого (для Італії) не стимулювали якихось потужних естетичних новаторських тенденцій і не зродили великих авторів. В обидвох випадках літературне піднесення починалося лише тоді, коли суспільно-історична ситуація в країнах ніби *вистоялася*, починалося спокійніше життя і народи виходили на рівень планомірного розвитку.

Особливих висот і потуги зовнішнього впливу здобували ті літератури, які розвивалися в умовах імперіального розмаху їхніх народів. Це римська література у I ст. до н. е. – III ст. н. е., німецька доби високого Середньовіччя (XI–XIII ст.), коли оформилася „Священна Римська імперія німецької нації“, еспанська у XVI–XVII ст., французька від XVII ст., англійська від XVIII ст., російська і знову німецька від XIX ст., американська від початку XX ст. В усіх цих випадках народи-носії імперіальної ідеї абсорбували у своїх ідейно-мистецьких устремліннях віяння різних культурних традицій народів, яких вони покорили, проймалися духом месіянства й експансії, використовували багатства і можливості своїх могутніх держав для того, щоб перетворити літературу в надзвичайно ефективний колосальний засіб трансформації довколишніх народів і країн. Імперіальні культури і літератури мають велетенську здатність до асиміляторської, нівеляційної роботи щодо всього і всіх інакших. (Згадаймо геніальне Шевченкове з „Кавказу“: *„До нас в науку! ми навчим / Почому хліб і сіль почім! / Ми християни; храми, школи, / Усе добро, сам Бог у нас! / Нам тільки сакля очі коле: / Чого вона стоїть у вас, / Не нами дана; чом ми вам/ Чурек же ваш та вам не кинем, / Як тій собаці ! Чом ви нам / Платить за сонце не повинні!“*). Про цю проблему можна прочитати у цікавій книзі українського канадського вченого Мирослава Шкандрія „В обіймах імперії. Російська і українська літератури новітньої доби“ (Київ, 2004). Вважається, що найповніше теорію літературознавчих постколоніальних студій розробив американський вчений арабського походження Едвард Саїд, головна книга якого „Культура й імперіалізм“ сьогодні вже перекладена українською мовою (Київ, 2007). Для українського читача буде цікавою й книга послідовниці та учениці Е.Саїда американки Еви Томпсон „Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм“ (Київ, 2006).

Експансія кожної культури/літератури тісно пов’язана з особливостями її мови. Американські теоретики літератури Рене Веллек і Остин Воррен з цього приводу висловилися так: „Мова – це такий же матеріал літератури, як камінь і бронза – матеріал пластики, фарби – малярства, а звуки – музики. Та вартує пам’ятати, що мова – це не просто пасивний матеріал, як камінь, але, своєю чергою, творіння людини, і тому несе в собі культурний спадок тої чи іншої

мовної групи“. Тобто в образно-естетичних формах кожної літературної мови відбиваються глибинні коди психології й історичного досвіду народу-творця.

Чи не найбільшою проблемою для самої літератури та її інтерпретаторів-читачів є узгодження принципу *користу* з принципом *художньої насолоди*. Над цим задумувався ще Гораций (I ст. до н. е.). Перед кожним письменником стоїть питання: чи більше повчати, пояснювати, чи зачаровувати читача красою слів і образів? Змагання цих двох основоположних інтенцій витворює в літературі дві головні тенденції: до *моралізаторства* і *фактологізму* і до *формалізму* та *естетизму*. Відповідно до цього формуються великі стилі в літературі, напрями, течії, групи. Це викликає суперечки й між літературознавцями, які виставляють часом цілком відмінні критерії при оцінюванні літератури. Одні цінують в ній силу морально-пізнавального впливу, інші – ускладненість і витонченість формально-стильових засобів. Це вплинуло й на те, як формувалися цілі літературні епохи. Наприклад, реалізм приніс ідею літератури-лабораторії, в якій детально описується і вивчається життя в усіх аспектах. І навпаки, модернізм приніс ідею літератури-гри, коли письменник ніби відвертає увагу читача від приземленості життя екзотичністю своїх тем, парадоксальністю образів і настроїв, арабесковим мереживом поетикальних засобів. Суперечки про призначення літератури іноді були вельми гострими, доходило до категоричних заперечень права „інакших“ претендувати на звання „справжньої літератури“. Найяскравіше ідеологічна боротьба в літературі виявилася в советський період в російській імперії, коли комуністично-большевики „академічно“ й офіційно категорично заперечували право на існування багатьох інших літературних стилів лише за те, що вони не „вписувалися“ в марксистську (матеріалістичну) систему світоглядних принципів і естетичних критеріїв, розходилися з ідеалами й цінностями „соціалістичного реалізму“.

Насправді це внутрішнє змагання в літературі викликане не стільки її природою, скільки психологією і світоглядними орієнтаціями її авторів і реципієнтів. Складну буттєву гаму кожна людина сприймає по-своєму, залежно від вроджених і набутих ментальних особливостей і засвоєних світоглядних засад. Тому, з одного боку, автори використовують ті теми і способи естетичних інтер-

претацій, які дають їм змогу повніше *виразити* себе, а реципієнти (читачі), з іншого боку, виставляють свої вимоги й уподобання до літератури, які виражають їхні художні смаки, рівень культури і духовної глибини. Так формуються дві інші магістральні лінії розвитку літератури, які ми можемо назвати *утилітаризмом* і *парнасизмом*. Перша означає споконвічну тенденцію літератури до *пізнання життя*, бажання бачити й осмислювати ніби його зовнішню оболонку. Вона виявилася вже у творчості Гесіода (дидактична поема „Роботи і дні“, VII ст. до н.е.), потім систематично виявлялася в античному реалізмі (Аристофан, Менандр, Лукіян, Лукрецій, Теренцій, Петроній), її продовжили середньовічні фавль і шванки, шахрайські романи доби Ренесансу і Бароко, просвітницький реалізм XVIII ст., літературний позитивізм і натуралізм XIX ст., різноманітна агітаційна і повчальна література XX ст. – від „низинного“ і „масовістського“ експресіонізму, через філософський і соціальний роман (Т. Манн, Л.Фойхтвангер, Дж.Голсворсі, Р. Мартен дю Гар, Р. Роллан та ціла плеяда визнаних епіків), до дещо прямолінійного й однобічного соцреалізму, може, найповніше явленого в прозі М. Горького і М. Шолохова. Друга лінія світової літератури, яка розпочалася у творчості автора вишуканих ямбів, давньогрецького поета Архілоха (VI ст.), означає художню скерованість до чогось мрійливо-ідеального і піднесеного, до шляхетно-витончених емоцій і мережavo-парадоксальних образів та форм. Вона спорадично виявлялася у великих грецьких (Алкей, Каллімах, Теокрит) і римських (Катулл, Гораций, Овідій) ліриків і трагіків (Софокл, Сенека), у середньовічній куртуазній ліриці (міннезінгери і трубадури), у рафінованих поетів доби Ренесансу – від Петрарки до Ронсара, в бароковому маринізмі й маньєризмі, у неокласицизмі доби Романтизму (Гете, Шиллер) і в творчості великих поетів-романтиків (Шен'є, Байрон, Колридж, Петефі, Міцкевич, Словацький, Пушкін). Концептуально вона отримала завершення у творчості французьких авторів з групи „Парнас“ (2-а пол. XIX ст.) – Леконт де Ліль, Ередія, Сюллі-Прюдом, а також через витончений психологізм у стилістиці визначних майстрів малої прози і драми – Меріме, Мопассана, Чехова, Буніна, Цвайга, д'Аннунціо. Змагання між утилітаризмом і парнасизмом позірне, у ширшому осмисленні воно передає *органічну антиномію розвитку*. Без цього світова

література втратила б свою динаміку, здатність стереометрично сприймати і художньо трансформувати буття. Головний сенс і критерій літератури – це її багатогранність, геніяльне уміння автора схопити найпотаємніші і найчарівніші „клітинки“ людських переживань. А таке можливе лише у співдії раціонального та емоційного, аналітизму й естетизму.

У цьому контексті такі визначення функції літератури, як „література – вчителька життя“, „література-пропаганда“ і „мистецтво для мистецтва“ („чиста поезія“) мають своє логічне обґрунтування. Людина потребує від літератури і могутніх ідей, морального гарту, уважного аналізу, і витончених емоцій, формально-стильових насолод, інтимних світопереживань.

У літературі існує ще одна дихотомія – між її *космополітизмом* і *етнічністю*. Природно, що кожен великий автор постійно намагається якомога ширше відкритися до світу, пізнати якомога більше його ідейних і мистецьких багатств. Загалом, література – це система невинних і різноаспектних запозичень. Кожна національна література стає динамічнішою і багатшою настільки, наскільки вона вбере зовнішніх естетичних впливів. Водночас, щоб не втратити своєрідності, органічності, вона має не відриватися від своїх етнічних джерел, тобто від органіки своєї мови, духу історії, звичаєво-мистецьких традицій. Лише ті літератури досягали історично-культурного успіху, що впливав на цілу європейську цивілізацію, які *гармонійно поєднували в собі космополітизм і націоналізм*.

Описаний вище літературний імперіялізм є фактором культурного упокорення малих або бездержавних народів. Особливо зростають його потуги в сучасну добу глобалізації, коли культурна інформація через електронні засоби зв'язку прискорено поширюється світом. У найвіддаленіших куточках світу відносно провінціалізовані народи можуть сприймати найпередовішу інформацію. Тому завданням кожної національної літератури/культури є вироблення своєї стратегії *цивілізаційного розвитку*, тобто розвитку, узгодженого з розмахами планетарних ідейно-мистецьких віянь й особливостями регіонального розвитку народів. Наприклад, українська література, яка органічно виросла з духовно-естетичних традицій Середньо-Східної Європи (синтез православ'я і католицтва, бароково-романтичне світосприйняття, превалювання емоції над

раціональністю, увага до інтимності та ін.), мала би передусім широко взаємодіяти із слов'янськими літературами, зберігаючи глибинну суверенність свого мовного буття перед натиском чужомовного світу. Така регіонально-цивілізаційна об'єднаність гарантує посилення нашого етно-суспільного простору, дає змогу збагатити в майбутньому світову літературу оригінальними естетичними пошуками і відкриттями. Водночас наша література має бути відпорною на тиск того культурного імперіялізму, який звик домінувати на Україні, – російського. Передусім тому, що його наступ передбачає національну асиміляцію українства в спільному „російському морі“, міфи про яке постійно підтримуються в російській політичній і культурній свідомості шляхами відвертих і цинічних фальсифікацій нашої історії і національно-культурної ідентичності (наприклад, масове „привласнення“ українських письменників XI–XVIII ст. на основі використання ними церковнослов'янської мови, невизнання за українцями права на культурну спадщину Київської Русі X–XIII ст., широке замовчування цілих пластів української літератури XIX–XX ст. і т. ін.).

Сьогодні література активно взаємодіє з наймасовішими мистецтвами новочасної ери – кіно і телебаченням. З їхньою допомогою екранізовані художні твори ширше й різноманітніше проникають у світову масову свідомість. Зі свого боку, кіно і телевізія своїм динамізмом, еkleктикою, експресивністю впливають на літературу. Тож сучасна література стала більше колажною (вбираючи в себе різні мистецькі імпульси), менше психологічною (реагуючи на світову потребу активної події), більше умовною, нереалістичною (приймаючи умови віртуальності), менше духовною (відбиваючи світоглядно-психологічний стан людської скептичності і практицизму). Сучасні письменники вже не є такими „володарями дум“, „моральними авторитетами“, якими вони були у XVIII і XIX століттях, чи ще принаймні на початку XX століття. Це пояснюється тим, що цивілізований світ наче *розілювся* в потоках інформації, його почуття, ідейні устремління, духовні візії надто розпорошені, несконденсовані через стрімкі й по-особливому строкаті глобалізаційні культурні та ціннісні потоки. А головне, сучасне суспільне мислення є надто прагматичним, у ньому література (письменник-образотворець) не може посідати першого місця.

У такій ситуації література стає надважливим середовищем з формування людської естетичності й духовності. Сьогодні вона лише претендує на роль „вчительки життя“, але впевнено утримує позиції наймогутнішого фактору-середовища, своєрідного бастиону з плетання шляхетних властивостей душі. Саме література є тим, де людина знаходить своє *самоствердження* у самотності, налаштовується на *прекрасне*, осягає живий дух *творчості*. А це в сумі рятує нас від марудної практичності, яка висушує почуття, вбиває романтичність, позбавляє фантазійного лету думки і образу.

Пропонований підручник Володимира Домбровського є одним із найкращих вступів до теорії літератури. Цим підручником доволі широко користувалися галицькі гімназисти і студенти в міжвоєнну добу. Потім, у советські часи, він був цілком забутий, зрозуміло, насамперед через те, що написаний в *національному, націотворчому* дусі. У 1993 році український філолог-емігрант Олекса Горбач перевидав у Мюнхені обидві книги зі стилістики та поезики В. Домбровського в одному томі. Однак ця книжка через мізерний наклад не стала резонансною культурною подією для сучасності. Наше видання є спробою власне зробити цей український класичний підручник явищем значнішим для національної культури. Текст подаємо за мюнхенським виданням.

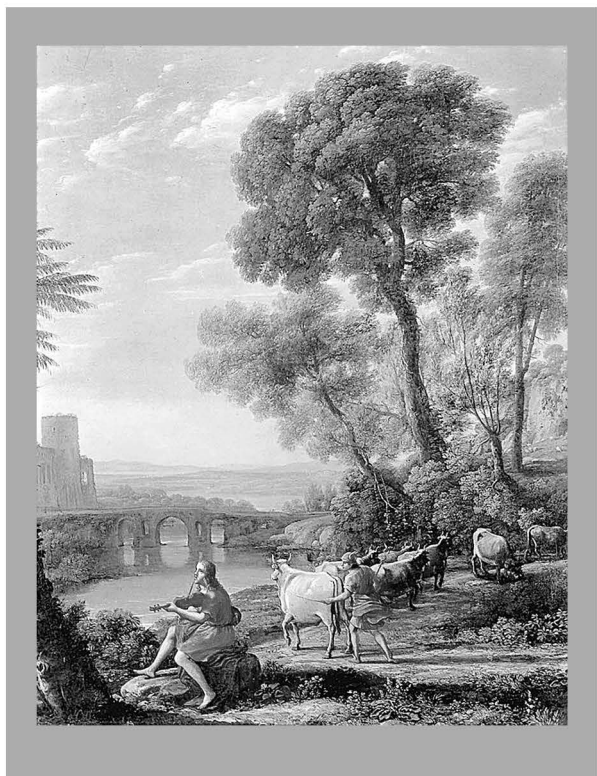
При перевиданні проблемою стала мова і стиль письма В. Домбровського, який великою мірою залежав від не цілком успішної галицької писемної традиції, що хибувала на не надто гнучкий і прозорий синтаксис, надуживала діалектизмами, використовувала не зовсім органічні словотвірні і фразеологічні кальки з польської і німецької мов. У цьому плані мовно-редакторська праця над підручником відомого сучасного українського філолога і публіциста Ярослава Радевича-Винницького заслуговує найвищої похвали і подяки. Редактор перетворив письмо В. Домбровського на зразок наукової логічності і ясності, делікатною коректурою позбавив його недоладностей і застарілості, наповнив мелодикою сучасної літературної мовної норми, її точністю і пластичністю, водночас зберігши його історичний шарм.

Сподіваємося, що книжка Володимира Домбровського поверне собі в українській науково-літературній свідомості те місце, яке вона завоювала ще 85 років тому: як перший фаховий і цілісний під-

ручник із теоретичного літературознавства, як етапна студія в історії розвитку літературно-критичної думки України, базована на якісних літературознавчих працях польської і німецької наук. Найважливіше, що вдалося зробити її авторові, – це продемонструвати поетикальне багатство української літератури на тлі світової, виявити її виражальний потенціал і стильову повноту. Володимир Домбровський як вчитель володів бездоганним талантом пропедевта, тлумача основних істин у сфері прекрасного. Тож побажаємо нашим читачам, використовуючи це педагогічне, навчальне багатство, сформувати собі справжній *художній смак*, який завжди вберігав і вберігає людину від невідчепної графоманії, мистецького примітивізму і культурного профанаторства.

Олег БАГАН

*керівник Науково-ідеологічного центру
ім. Дмитра Донцова*



Українська стилістика і ритміка

Володимир Домбровський

ВСТУП

Про стилістику та її завдання

Стилістика – це наука про стилі. Слово *стиль* є грецького походження: *σῦλος*, по-латині *stylus* (пізніше *stilus*) – це паличка, якою писали на табличках, покритих воском. Другим, тупим, кінцем палички загладжували написані букви, особливо коли треба було поправити похибку. Звідси порада: *saepe vertere stylum* – „частіше повертати стиль“, тобто виправляти написане. Отак шляхом перенесення значення слово *стиль* отримало ширший сенс – як вираження думок на письмі. У цьому значенні розуміємо під стилем піднесений на вищий ступінь ясності й виразності спосіб вислову, характерний для певних творів і письменників. Так, напр., говоримо про стиль Шевченка, Квітки, Марка Вовчка або іншого письменника, розуміючи під цим їхню мову, **склад речі** і спосіб зображення. Відрізняють стиль прозовий, поетичний тощо.

Ще дальшим перенесенням значення є окреслення словом *стиль* основного характеру якого-небудь твору мистецтва, зокрема архітектури; у цьому розумінні говоримо про візантійський, романський, готичний, ренесансний, український, гуцульський та ін. стилі.

Стиль як спосіб і форма вислову залежить, з одного боку, від індивідуальності письменника, його таланту, темпераменту та вдачі, ступеня його освіченості, а з другого – від роду твору і його призначення. Інакше, напр., напише листа селянин, інакше купець, а інакше адвокат, урядовець або професор; одного способу вислову вживає проф. Грушевський у науковій праці „Історія України“, призначеному для вчених,

іншого – в курсі української історії для вищих початкових шкіл, а ще іншого – в популярній книжці „Про давні часи на Україні“. Опис Поділля неоднаково виглядає у вірші Лесі Українки „Поділля“ та в розділі географії „Краєвид Поділля й Покуття“ С. Рудницького. Відповідно до різного змісту й призначення творів відрізняють стиль науки й красного письменства від стилю публіцистичного, або газетярського, і стилю науково-популярного; говоримо про стиль ділової кореспонденції, стиль канцелярський та ін.

У цьому підручнику йтиметься тільки про стиль тих творів, які належать до літератури українського народу – про український літературний стиль, а про інші стилі лиш настільки, наскільки основні правила літературного вислову є обов'язковими для кожної освіченої людини навіть у жанрах, не призначених для загалу.

Стилістика, тобто наука про виражальні засоби, якими людина послуговується для висловлення своїх думок і почуттів, виникла у Греції десь у IV ст. до Хр. як частина риторики – науки про способи бесідування, яку давні греки і римляни цінували дуже високо, вважаючи, що вона дає освіту, достойну людини. А що людина по-латині *homo*, а людський – *humanus*, то слово *humanitas* стало синонімом освіченості, якою справжній римлянин відрізнявся від дикого варвара.

У греків головним представником риторики був Аристотель (384–322 до Хр.). Він створив перший відомий нам систематичний виклад цієї науки (*περί ρητορικής*). У римлян славними вчителями риторики були великий оратор Цицерон (106–43 до Хр.) і знаменитий педагог давнього світу Квінтіліан (помер 95 р. по Хр.), який залишив розлогий трактат про науку риторики „*Institutio oratoria*“ в 12 книгах. У Середніх віках займалися нею схоласти, а відтак гуманісти. Тривалий час система стилістики залишалася без змін. Аж у наші часи, використавши здобутки мовознавства, вчені поглибили її проблеми та змінили методи і цілі.

ПЕРШИЙ РОЗДІЛ

Загальні зауваги

§ 1. Слово як виразник нашої свідомости

Матеріалом, яким орудує письменник, працюючи над твором, є людське слово. Слово у вузькому значенні – це звук або комплекс звуків, який можна передати графічними знаками на означення якогось предмета нашого пізнання. Із слів складається мова, тобто свідомо й залежна від керування волею спроможність виразити артикульованими звуками думки, почуття й волю. У широкому значенні „слово“ означає те саме, що й мова, напр., у знаному вірші С. Воробкевич пише: „Мова рідна, слово рідне!“

Фізіологічною умовою говорення є присутність у людському організмі мовленнєвого апарату, пристосованого до творення артикульованих звуків. Але цього замало; у деяких порід мавп ці органи не набагато менше досконалі, як у людини, але ці мавпи не говорять. З іншого боку, можна деяких птахів, напр., шпака або папугу, навчити говорити не тільки окремі слова, а й цілі речення, а все-таки це не буде мова. Бо постановка мови залежить не тільки від фізіологічних, а й ще більше від психічних умов. Тими психічними умовами виникнення й існування мови є душевні сили людини, її розум, серце й воля. Водночас тільки людина, що володіє мовою, може розвинути ці свої психічні сили й здібності. Без мови не могли б ми передати змісту нашого духовного життя іншим людям ані усвідомити його собі самим.

Правда, крім слів як зовнішніх знаків наших думок і почуттів, є ще інші способи для вираження того, що діється в нашій душі. Це рухи тіла, жести, міміка, вираз очей, неартикульовані звуки (крик, сміх, плач). Однак цими засобами, яких люди вживають особливо в хвилини раптового сильного

збудження, можна виявити тільки дуже загально й неточно стан своєї свідомости, та й то тільки один бік психічного життя, а саме т. зв. афекти. Крім того, ці рухи й звуки є здебільшого мимовільними і не підлягають свідомому керуванню волею. Аж тоді, коли назву словами те, чим повна моя душа, розум і серце, можу бути певний, що мої думки, почуття й бажання стануть зрозумілі й іншим людям, якщо вони говорять тією ж мовою, що і я.

§ 2. Слово як чинник культурного поступу

Але не тільки безпосередньо від людини до людини можна передавати словом свої думки. Написані й надруковані, ці думки стають добром загалу, культурним надбанням народу, а разом з тим і людства. Так завдяки письму не пропадає слово: із скороминущого, чутного для вуха воно стає тривким, видимим для ока знаком людської думки, який і самій думці дає вічне життя. Завдяки письму й друкові не пропало безслідно все те, що наші предки пережили й передумали сотні й тисячі літ тому назад. Закріплені в писемних творах їхні думки й ідеї живуть вічним життям і є для нас доступні й зрозумілі, як думки й ідеї живої людини, з якою зараз говоримо.

Так само врятовано від загибелі й твори усної народної словесности, що виявляють духовне життя широких народних мас, до яких не доходила безпосередньо штучна, книжна творчість письменників. Переходячи шляхом усної традиції від покоління до покоління, пісні, думки, казки, перекази й прислів'я були тим „джерелом високих дум і піднеслих настроїв, з якого простий народ на протязі довгих віків своєї історії черпав цілющу воду правдивої поезії на свої наболілі, незагоєні рани“.¹ Коли ж із кінцем XVIII ст. виявилась небезпека для дальшого існування в народній свідомості цих перлин словесної творчости, то записування і друкування їх ученими-етно-

¹ М. Сумцов. Краса й вага українських народніх пісень.

графами зробили народну пісню й казку надбанням цілого народу, вічним і свіжим джерелом естетичного задоволення для кожної культурної людини.

Як бачимо, мова й письмо опановують і зумовлюють ціле духовне життя людей; увесь культурний поступ людства можливий тільки через них. Від вираження найпримітивніших потреб людини до передавання найскладніших вимог суспільного життя, від чуттєвих, конкретних уявлень зовнішнього світу і його явищ до опису наукових досліджень і об'явлення релігійних істин, від простеньких казок і звичайних співанок до вершин мистецької поетичної творчості – яких величних успіхів досягло людство в змаганні до ідеалів правди, добра й краси за допомогою мови й письма!

Кожен народ дорожить своєю мовою, бо в ній весь його розум, все багатство його душі, його знання, життєвий та історичний досвід, спостереження і думки, етичне й релігійне почуття, гумор і дотеп. Справедливо називають мову живим пам'ятником кожного народу.

Для нас же наша рідна українська мова має бути тим дорожча й миліша, що вона, поставлена „на сторожі коло німих рабів“, зберегла нас від загибелі. Проходили віки, змінювалися історичні умови й обставини, мінялися володарі й гнобителі „на нашій не своїй землі“, підносились і падала хвиля народної свідомості, та серед того, протягом нашої понад тисячолітньої історії, рідне слово було єдиним об'єднувальним чинником для розриваних і шматованих княжими міжусобицями, і страшною „руїною“, і політичними кордонами частин народного організму, була рідна пісня, що зберегла пам'ять славного, хоч сумного, минулого тим безперечним і жодними зусиллями ворожих сил не запереченим доказом нашого національного існування, який мали б визнати й ті, котрі недавно ще голосили своє: „не было, нѣтъ и быть не может“. І незважаючи на дуже тяжкі й несприятливі умови, в яких проходило історичне життя нашого народу, зберігся цей його „живий пам'ятник“ у такій красі й живучості, збагатився такими культурними надбаннями, що став придатним до викладу найвищих думок і передання найкращих творів людського

духу. Софокл і Шекспір, Гете, Шиллер і Байрон є освіченому українцеві сьогодні близькі, як Шевченко й Франко.

§ 3. Слово і думка

Вище (§ 1) ми бачили, що мова – це спроможність людини виразити артикульованими звуками кожночасний стан своєї свідомості. Ця свідомість зумовлена думанням, яке французький філософ Декарт (1597–1650) уважав єдиним критерієм існування, формулюючи це у своїм висловлюванні „*Cogito – ergo sum*“ („Я мислю, отже, я існую“) – існую, бо думаю. Найпростішою формою думання є спостереження, тобто усвідомлення прикмет якогось предмета на основі отриманих від нього чуттєвих вражень. Коли дитина вперше бачить коня, то їй впадають у вічі передусім найбільш виразні прикмети: величина, постать, копита, грива, масть, іржання тощо. Сума всіх тих чуттєвих вражень складається на образ того коня, якого вона якраз пізнала, без огляду на те, чи вона називає його так, як інші люди, чи по-своєму: *гі, гайтя, цьоня* і т. п. Те спостереження западає в її свідомість так, що вона може його відтворити, пригадати собі чи то на основі назви, поєднаної свого часу зі спостереженням, чи на основі повтореного чуттєвого враження, напр., почутого іржання. Тим способом постає уявлення як вищий ступінь чинності пізнання. Так, коли та сама дитина побачить пізніше другого, третього й більше коней, то за кожним разом її розум віднаходить у тих новопізнаваних, сприйманих відчуттями предметах прикмети, давніше пізнані, і складає їх в один образ, сполучений з відповідною назвою. Прикмети, спільні для більшої кількості пізнаних предметів, стають для них типовими, вони дають дитині можливість розпізнати з цілої повені новопізнаваних предметів ті, які мають подібні ознаки, і визнати їх належними до того самого роду й виду. Так постають типові уявлення, творенню яких допомагає наочність картини, рисунку, чучела або моделі. Значення типових образів особливо велике у навчанні, тому наочне навчання стало загальним правилом педагогіки й дидакти-

ки. Далі вже як вища форма думання, шляхом абстракції, постає загальне уявлення або поняття. Абстракцією (від лат. *abstraho* – відриваю, відкидаю) називається діяльність розуму, яка у пізнаваних предметах одного роду відкидає всі випадкові, присутні тільки окремим предметам ознаки, а зберігає тільки спільні, есенціональні, зв'язуючи їх в один образ. Цей процес думання неможливий без мови: поки поняття не поєднане зі своєю назвою, поки судження не висловлене у формі речення, доти вони не піддаються аналізу, доти непридатні для висновків. Тільки завдяки слову ті психічні об'єкти стають об'єктами логічного думання. Отже, слово появляється вже на першому ступені людського духовного життя як охорона й підтримка уявлення, не дозволяючи йому змішуватись з іншими. Під охороною слова уявлення стає вихідною точкою для дальшої розумової діяльності, для абстракції, через яку розум доходить до створення понять. Як назва поняття слово є знаком або символом цілої низки предметів чи їх ознак. Але водночас слово означає і кожне індивідуальне уявлення й спостереження, а навіть одно враження, напр., *стіл* – назва поняття, *той стіл* – назва конкретного предмета, *зелений стіл* – означення зорового враження.

Як стосується слово до враження, уявлення, поняття? Відповідь на це питання дає логіка – наука про людське думання і психологія – наука про життя душі. Стилистика не може займатися тим складним психічним процесом, що відбувається в душі людини, поки думка отримає своє словесне вираження. Для неї важливий результат цього процесу, виражений у реченні елементарної граматики: „Все, що думаємо, можемо виразити словами“. Все, що думаємо, – це все, що є в нашій свідомості, весь її зміст. Він може бути дуже різноманітний: чого тільки людина не передумає, про що не мріє, чого не відчуває, не бажає на своєму віку. Однак увесь той багатий зміст нашої свідомості можемо розбити на три групи відповідно до тих душевних сил, продуктом яких він є. Ті душевні сили – розум, уява і почуття. Діяльність розуму виявляється в пізнаванні, уява творить образи, а почуття, настрої та бажання – це результат чуттєвих і вольових диспозицій, або, як звичайно

кажуть, життя серця. Цей аспект душевного життя часто називають емоційним¹. Отож, щоб можна було дійсно сказати словами „все, що думаємо“, треба знайти й дібрати такі слова, щоб – за потреби – передавали як діяльність розуму й уяви, так і життя серця. Звичайно, не можна цього розуміти так, начебто в людській мові були окремі слова чи вирази на означення явищ кожної з тих трьох душевних функцій зокрема. Адже в щоденному житті людина потребує не набагато більше від тисячі слів. Словник великих і плодovitих письменників обіймає від п'яти до десяти тисяч слів, у геніального Шекспіра, за всього багатства змісту його творів, можна налічити не більше як 14000 слів. Навіть така стара й багата, культурно розвинена мова, як англійська, не має й не може мати для кожного предмета, кожного процесу чи прикмети окремого слова. Таке багатство мови обтяжувало б нашу пам'ять і все-таки не вичерпувало б усього змісту нашої свідомості. І зовсім незалежно від більшого чи меншого багатства словника ми дуже часто перебуваємо в становищі, коли на означення одного предмета мусимо вживати два або й більше слів, – чи то тому, що якесь слово надто загальне, як, напр., *звір*, *птих*, *дерево*, чи тому, що слово має, крім первісного значення, багато похідних, другорядних. Так, напр., слово *зуби* в прямому значенні – це орган у людей і тварин для гризання й розжовування їжі, а в переносному значенні говоримо про зуби пили, борони, грабель, гребінця тощо. А ще є дальші значення: *цирити зуби* – сміятися, *показати зуби* – поставитись та ін. Є т. зв. переносні значення. Внаслідок творення на основі одного значення інших під одним звуковим знаком існують різні більш або менш віддалені поняттєві змісти. Перехід від одного значення до іншого не є явищем випадковим. Він ґрунтується на законах психічного життя, зокрема на асоціації уявлень.

¹ З франц. *l'émotion* – душевне зворушення.

§ 4. Дещо про асоціативний перебіг уявлень

Мірою того, як наша свідомість збагачується через досвід і навчання щораз новими уявленнями й поняттями, вона впорядковує їх і поєднує в групи за певними законами. Це поєднання уявлень називається асоціацією. Пов'язані між собою уявлення одної групи можуть відновитися в нашій свідомості, якщо ми актом волі пригадаємо собі одне з них або коли отримане ззовні чуттєве враження викличе в нашій свідомості спостереження, аналогічне до того, яке вже там було. Це відновлення уявлень називається репродукцією (від лат. *reproduco* – відтворюю). Знання законів асоціативного об'єднання уявлень, що керують нашим духовним життям, є потрібне і для стилістики, бо тільки з їх допомогою можна пояснити багато фактів і явищ у житті й розвитку мови, зрозуміти суть і задумку поетичної творчості.

Кожна думаюча людина може зауважити, що в її свідомості думки й образи змінюються з кінематографічною швидкістю і що це залежить від її волі, щоб у певний момент затримати якусь думку або якийсь образ чи перейти до іншого. Так само легко можна спостерегти, що, пригадуючи собі якийсь предмет або подію, ми одночасно без, а часом навіть проти нашої волі пригадуємо собі цілу низку інших, які з пригаданим образом стоять у більш або менш щільному зв'язку. Це помітно особливо тоді, коли ми віддаємось мріям, дозволяючи думці переходити з предмету на предмет майже без участі нашої волі. Пригадаймо для прикладу слова з прологу до Шевченкових „Гайдамаків“ (У моєї хатині):

І я плачу, а тим часом
Пишними рядами
Виступають отамани,
Сотники з панами
І гетьмани – всі в золоті...
У мою хатину
Прийшли, сіли коло мене
І про Україну
Розмовляють...

Під час написання „Гайдамаків“ Шевченко був у Петербурзі. Туга за рідним краєм охопила його з такою непереможною силою, що треба було йому тільки пригадати собі кілька слів української пісні, заспівати:

...Море грає,
Вітер повіває,
Степ чорніє, і могила
З вітром розмовляє..., –

щоб одночасно перед очима його душі виринули картини минулого України, які раніше запали глибоко в його душу й серце з кобзарських дум та оповідань його столітнього діда. В його уяві відновились образи минулого України на основі того тісного зв'язку, що об'єднав їх в одну групу з образами – море, степ, могила.

Такий зв'язок між окремими образами, уявленнями й поняттями може бути двоякий – зовнішній і внутрішній. Під зовнішнім розуміємо такий зв'язок між уявленнями, що охоплює уявлення різні за змістом, але пов'язані часом їх виникнення. Це т. зв. закон стичности, що виявляється у двох формах – як закон одночасности і закон послідовности.

Закон асоціації за одночасністю можна сформулювати як правило, за яким ці уявлення, що одночасно входили в нашу свідомість, є там так тісно пов'язані одне з одним, що як відновиться тільки одне з них, то уява автоматично репродукує цілу їх низку. Приклад такого відновлення об'єднаних одночасністю образів дає М. Садовський у своїх спогадах із російсько-турецької війни 1877–1878 р. Він розповідає, як під час відпочинку в поході до балканських гір під Лісковацом почали солдати-українці пісню.

Вийшли в поле косарі,
Косить рано на ярі, –

затягнув Певний, заспівувач другої стрілецької роти.

Гей, нумо, косарі,
Бо не рано почали, –

підхопив відразу гурт, аж у мене у грудях занило. Мов цілю-

щої живої води налила мені в серце ця українська пісня. Мов вітром, прилинула хмара думок і навколо опосіла мені голову. В одну мить я думками був уже далеко, далеко..! Я вже був у своїй рідній країні: серед пишних ланів та безкраїх степів! Вмить усе зникло – і табір, і турецька земля, і війна. Я вже серед степу широкого на сінокоші. Зелена, шовкова трава хвилюється. Легесенький вітерець повіває. І ряд косарів у білих сорочках та чорних штанах, мов черногузи, нога за ногою, повагом блискають на сонці своїми гострими косами. Кладуть трами-покоси зеленої, пахучої трави. Дзвенить коса під брусом. Недалеко б'є перепел, немов дає звістку товаришам, щоб ховались від гострих кіс. Деркач дере. Сонечко швидко коїться, поспішаючи на спочинок, і немов виціджує з себе останнє світло, яке сліпуче яскравим, але холодним промінням обливає весь краєвид. А весь степ дихає пахощами“.

Другий закон – закон послідовності, за яким низка уявлень відтворюється в тому самому порядку, в якому ми їх переживали, важливий особливо для навчання, напр., для вивчення напам'ять вірша; йдеться про те, щоб слова засвоїти в такому ритмічному порядку, в якому вони укладаються у вірші, та відтворити їх опісля в тому самому порядку.

Ще тісніше, як за стичністю, сполучені в нашій свідомості уявлення про предмети нашого пізнання на основі аналогії або контрасту, напр., крила у птаха й у вітряку, колір пшениці й золота, велике й мале, чорне і біле тощо. Так само тісно поєднані уявлення предметів, які перебувають у відношенні частини до цілості, прикмети до предмету, причини до наслідку, знаряддя до виготовленої речі і т. п. Такий асоціативний зв'язок трактується як внутрішнє споріднення. Він виявляється у двох формах:

1. Закону аналогії і контрасту.
2. Закону внутрішньої приналежності:
 - а) частини до цілого (стріха – поріг – хата),
 - б) прикмети або процесу до предмету (сиве волосся – старість),
 - в) причини і наслідку (насушлені брови – невдоволення, тримати язик за зубами – мовчати).

Ці закони асоціації уявлень опановують ціле наше духовне життя, вносять лад і порядок у ту безліч вражень і образів, що безперервно входять у нашу свідомість, уможливають нам довільне відновлення образів і уявлень, а також творення нових образів з наявних у свідомості елементів пізнання. Спроможність зберігати у свідомості враження й уявлення, що ввійшли туди як результат пізнання навколишнього світу й нашого власного „я“, називається пам'яттю. Психічна сила, яка дозволяє нам викликати в свідомості збережені пам'яттю образи предметів і подій, – це уява.

§ 5. Уява й розум

Значення уяви в духовнім житті людини дуже велике. Вона уможливорює переживання наново минулого, малює захоплюючі картини майбутнього, заповнює прогалини в образах навколишнього світу, збережених пам'яттю, та складає з елементів, що існують у свідомості, нові образи, які не мають основи в реальних, відчуттєвих спостереженнях і переживаннях. Відповідно до сказаного, розрізняємо уяву репродуктивну, яка відтворює образи в тому вигляді, як вони ввійшли в нашу свідомість, і продуктивну – творчу, яка з наявного в свідомості матеріалу творить нові образи. Прикладом нових уявних образів є такі витвори грецької міфології, як кентавр, Пан, тритони, сирени та ін.

Діяльність уяви виявляється вже на найперших ступенях розвитку свідомості: думання дитини відбувається уявними спогадними [згадуваними]* образами. Аж згодом розум дитини доходить через порівняння, абстракцію й узагальнення ознак і прикмет пізнаваних предметів до витворення понять, тобто загальних уявлень із точно означеним змістом. Цю здатність розуму творити на основі відчуттєвих вражень уявлення й поняття, висловлювати про предмети нашого пізнання судження і з тих суджень робити висновки називаємо розумом.

* Тут і далі пояснення у квадратних дужках зроблені редактором.

У духовнім житті людини ці дві психічні функції – розуму й уяви – переплітаються і зливаються так тісно й нерозривно, що тільки шляхом дуже докладного, на самоспостереженні опертого аналізу можемо їх відділити й розрізнити одну від одної. Але свідомим актом волі можемо дати перевагу тій або тій функції, дати волю уяві, тобто думати образно або ж обмежити чи й вилучити її діяльність розумовим думанням, що по-слуговується поняттями, точно означеними відповідними назвами або знаками. Так робить письменник в акті творення, а відповідно до того, чи в його творчій праці головну роль гра-ла уява чи розум, постає поетичний або прозовий літератур-ний твір.

§ 6. Поезія і проза

Узвичаєно називати кожен віршовий твір поетичним, а складений невіршованою мовою – прозовим. Але таке від-різнення поезії від прози за формою вираження є ненауковим, бо не бере до уваги зміст літературного твору, за яким можна встановити, до якого саме роду літератури – поезії чи прози – належить твір.

Кожна розумна людина має елементи образного, поетично-го, і розумового, прозового, думання. У цьому сенсі можна сказати, що всі ми без огляду на те, чи ми коли-небудь щось написали, чи ні, є поети і прозаїки. Письменники, які „пишуть і друкують книжки“, відрізняються від нас тільки ступенем таланту, глибиною думки, широтою спостережень та інтенсив-ністю душевних переживань, що складаються на спромож-ність „творення“.

Кожний літературний твір є плодом творчої духовної праці автора. Відповідно до того, яка психічна диспозиція мала пе-ревагу при творенні – уява чи розум, відносимо його до поезії або до прози. Зовнішня, словесна, форма твору для такої оцінки – річ випадкова, без значення. Так, напр., граматичні правила, написані віршем для легшого запам’ятовування або віршовану рекламу, ніхто не вважає за поезію і, навпаки,

оповіданням Марка Вовчка, хоч вони написані невіршованою мовою, дамо місце серед перлин найщирішої поезії.

Кожний твір треба оцінювати в таких аспектах:

- для чого й для кого він призначений?
- як діє він на душу читача?
- якими засобами і способами ця дія досягається?

Візьмімо для прикладу й порівняння уривок „Краєвид Поділля й Покуття“ С. Рудницького, а саме ту його частину, в якій описане Поділля, і вірш Лесі Українки „Поділля“. Тема тут і там однакова – опис Поділля. Але в розкритті цієї теми побачимо значні відмінності.

Стаття проф. Рудницького, призначена для викладу про Поділля, відповідає на питання:

1. Який вигляд має Поділля, яка його поверхня, межі і простір, які яри, долини й ріки його перетинають.

2. Звідки взялися скелясті горби, що тягнуться з-під Бродів аж до Кам'янця.

3. Як виглядають окремі подільські області і так характерні для подільського краєвиду яри.

4. Яка причина теперішних посух та звідки беруться водорії, які „приносять чимало шкоди селянам?“

Своїми відповідями на ці питання автор поширює наші знання, промовляє до розуму, передаючи свої відомості про Поділля читачам так, як учитель своїм учням на уроці географії.

Для досягнення цієї мети він послуговується відомими назвами географічних понять, поєднуючи слова в недовгі, логічно впорядковані речення, щоб зробити виклад якомога простішим, яснішим і зрозумілішим.

Інша мета вірша Лесі Українки: поетка хоче наочно змалювати красу Поділля, вибираючи для цього декілька характерних рис:

...он балочка весела,
В ній розкішні, красні села,
Коло сел стоять тополі...

Золоті лани міняються з густими борами, в зеленім ярі стежки збігаються до річки, яка

...пливе, берег рвучи,
Далі, далі попід кручі...

Провідна думка п'єси виражена в початковій чотиривірші, повтореному в кінці:

Красо України, Подолля!
Розкинулось мило, недбало,
Здається, що з роду недоля,
Що горе тебе не знавало!

У двох останніх віршах тихо, ледве чутно бринить нота жалю, що ця гарна, розкішна й багата країна зазнала стільки горя й недолі.

І якраз вибір кількох наочних, але характерних образів разом із вираженням сумного настрою відрізняє поетичний стиль Лесі Українки від прозового стилю С. Рудницького.

І прозаїк, і поет – обидва черпають із того самого словника живої народної мови. Але коли для першого слово – це в першій і головній мірі – знак поняття, загального уявлення, що промовляє до розуму читача, то для другого воно є знаряддям передавання тих образів, переживань і настроїв, якими була повна його душа в момент творення, має завдання розбудити уяву читача, змусити її репродукувати образи з такою ж силою й наочністю, як пережив їх сам автор. Відповідно до цього стиль одного й другого відрізняється ступенем образності, наочності й емоційності, застосовуючи мірою потреби всі ті засоби й способи, які виробила сама мова й літературна традиція для різних потреб усного й писемного висловлювання.

ДРУГИЙ РОЗДІЛ

Загальні вимоги стилю

§ 7. Ясність стилю

Хоч які різні можуть бути зовнішні форми й внутрішні можливості літературного зображення, все-таки є загальні вимоги стилю, які ставимо до кожного писемного твору без огляду на його зміст і призначення. Сюди належить насамперед ясність стилю. Звичайно, часом стиль якогось твору може декому видатись незрозумілим, а вираження – неясним з причин, від автора незалежних: чи через складність предмета, чи через непідготовленість читача. Тому завжди треба мати на увазі мету твору й те коло читачів, для яких він призначений.

Передумовою, від якої залежить ясність стилю, є ґрунтовне й докладне ознайомлення з предметом, про який пишеться. Тільки той зможе ясно й зрозуміло викласти іншим свої думки, хто цілковито опанував предмет і як належить ознайомився з усім тим, що потрібне для ясного й точного його розуміння. Поза цією основною передумовою для ясності стилю треба правильної і чистої мови та точного висловлювання.

§ 8. Правильність

Щоби правильно писати, треба ґрунтовно знати мову, якою пишемо.

Мова живого народу живе й безупинно розвивається, змінюючи не тільки окремі звуки, а й цілі слова, не тільки форми, але й значення слів. Це життя й розвиток мови залежить, з одного боку, від внутрішніх суспільно- й культурно-творчих сил, а з другого боку – від таких же сил зовнішніх, як наслідок міжплементних і міжнародних взаємин. Усі ці впливи

перехрещуються і кристалізуються у наріччях мови, між якими незрідка спостерігаються дуже помітні відмінності. Зв'язок між наріччями і говорами у кожного народу творить літературна мова, уживана в літературі, науці, освіті й публічному житті, та освіченими верствами народу в їхніх суспільних і приватних взаєминах. Літературна мова, закріплена у творах найкращих письменників, класиків національної літератури, зі сталим, загальноприйнятим і загальновживаним арсеналом слів і форм, описаних у граматиці літературної мови, творить один із найважливіших, хоч і не єдиний, критерій доброго й правильного мовлення.

Чи український письменник має такий критерій у своїй літературній мові? На це питання треба відповісти безумовно – так! Правда, у царській Росії українське слово на наддніпрянській Україні було прогнане з публічного життя, зі школи й Церкви, ховаючись тільки під сільською стріхою та в маленькому письменстві „для домашньої потреби“, письменстві, яке багато своїх і чужих уважало тільки загумінком російського. Правда й те, що, відділені політичними кордонами від свого матірнього стовбура, Галичина й Буковина витворили протягом другої половини XIX ст. свою літературну мову, в дечому відмінну від загальноукраїнської, з відтінками місцевого наріччя та подекуди з польсько-німецьким впливом. Одначе живі літературні взаємини між наддніпрянською й надністрянською Україною останніх років, допущення української мови до Церкви, школи й публічного життя внаслідок революційних подій, праця учених і письменників по обох боках давнього кордону над виробленням, зближенням і об'єднанням літературної мови¹ – все те довело до таких вислідів, що сучасний український письменник має можливість звернутися до авторитетного трибуналу загальноукраїнської літературної мови,

¹ Сюди належать граматичні праці проф. Тимченка, Кримського, Огієнка, д-ра Смаль-Стоцького, д-ра В. Сімовича, д-ра І. Свенцицького і словники української мови Б. Грінченка, російсько-український Уманця і Спілки, німецько-український Кміцикевича і Спілки, польсько-український І. Свенцицького.

якщо тільки зарозумілість або засліплення не довели його до ставлення свого „я“ вище від усіх авторитетів і норм.

Поняття правильності містить в собі визнання існування певних загальнообов'язкових правил. З цього погляду назвемо правильним вислів, який зберігатиме загальновизнані, найкращими письменниками в їхніх творах закріплені та граматикою описані форми й види рідної мови, насамперед у звучні [фонетиці] й словозміні, а в віршах – і в наголошуванні. Прогріхами проти правильності будуть обласні фонетичні й морфологічні окремішності, які, вживані на малому просторі, не прищепились у літературній мові, хоч подибуються у творах того або того письменника. Сюди належать такі відмінкові форми, як галицьке: *мойов руков, си, тя, ю*, або дієвідмінювання, напр., як галицьке: *ходить, робит*, харківське: *робе, носе*, такі звукові окремішності, як – *петка, досєгни* та ін. Такі провінціалізми можуть бути навіть дуже цікаві для вченого-філолога, а в літературній мові їм є місце тільки тоді, коли авторові треба охарактеризувати його персонажі їхніми власними словами. Так, напр., не можна собі уявити героїв Стефаникових оповідань, узятих із галицького життя, які б спілкувалися харківським говором, натомість відчуваємо як щось цілком природне й самозрозуміле, що мова Стефаника там, де він говорить від себе, відрізняється від мови виведених ним осіб і, зберігаючи деякі окремішності галицьких діалектів, наближується до загальноукраїнської літературної мови. Зрештою, від такої діалектної забарвленості літературної мови не зовсім вільні навіть класики такого культурного, з давно виробленою писемною мовою народу, як німецький (напр., Лессинга і Клопштока за мовою можна впізнати, що вони саксонці, Віланда й Шиллера – що шваби).

Частим прогріхом проти правильності літературної мови є незгідне з духом мови і правилами рідної складні [синтаксису] вживання дієприслівникових зворотів, напр.:

Переглядаючи під час вакацій свою маленьку книгозбірню, попали мені під руки річники „Науки“ Івана Наумовича.

До синтаксичних похибок треба також віднести помилки в побудові речень, напр., опущення присудка, де його не можна догадатися (фальшивий еліпсис), або перехід в іншу конструкцію без завершення першої (анаколут). Обидві похибки бачимо в реченні:

Дивлячися з історичної точки погляду не лише на Наумовича, але і на цілий москвофільський рух, що, проживотівши кілька десятків літ, поволи тратить ґрунт під ногами. А трагічна доля Наумовича нехай буде грізним *memento* [нагадування, застереження; від лат. *memento* – пам'ятай] для тих небагатьох, що ще є на манівцях!

І. Велигорський. На манівцях // Вперед. – 1921. – Ч. 138.

Конструкційною хобою є також уживання сполучного слова *що*, замість *який*, *котрий* на невідповідному місці, внаслідок чого, щоб не було неясности, треба повторити іменник, напр.:

Однаке замість живих осіб виступали у вертепі ляльки у відповідних костюмах, а розмови виголошувала людина, уміщена за вертепною будкою, невидна для публіки, *що (людина)* порушала ляльки на сцені відповідно до акції – *замість ...* а розмови виголошувала людина, *що*, уміщена за вертепною будкою і невидна для публіки, порушала...

М. Возняк. Початки української драми. – С. 140.

Такі похибки в граматиці називають солецизмами (грецьк. *σολοικισμός*, лат. *soloecismus* – від міста Солі в Кілікії, мешканці якого погано говорили по-грецьки).

Треба мати на увазі й те, що навіть письменникові народу з давньою й багатою культурою і старою, віками виробленою літературною мовою замало знати тільки сучасну писемну мову. Йому потрібне і знання історичної граматики, що вчить, як виглядала мова на окремих етапах свого розвитку в минулому, і діалектологія – наука про наріччя й говори, і семасіологія – наука про значення слів тощо.

Великі письменники всіх народів дбайливо працюють над мовою своїх творів. Чернетки їхніх рукописів носять на собі сліди численних правок, які вказують на те, що та легкість

і принадність форми, яка нам видається чимсь samozрозумілим і не вартим особливої уваги, не давалась їм так легко, як би це на перший погляд могло видаватись.

§ 9. Чистота стилю

Друга важлива прикмета ясного стилю є його чистота, тобто добір слів і виразів, властивих духові мови, й оминання всього, що йому не відповідає.

Літературна мова – це пристосована до потреб культурного життя народна мова. Чиста народна мова збереглася передусім в устах самого народу. Тому кожен письменник може й має там, де йому не вистачає словника літературної мови, звернутися до невичерпного багатства діалектного словництва (пор. праці проф. І. Верхратського з ботанічної й зоологічної номенклатури). Розуміється, що треба вміти добре відрізняти те, що рідне, питоме, від того, що належить відкинути на рахунок хвилевих, чужих культурних впливів, як, напр., у Карпатах – мадярських і румунських, у Галичині й на Буковині – польських і німецьких, на Чернігівщині, Курщині й по Донові – великоруських і т. д. Це т. зв. варваризми¹ як у словництві, так і в складні, яких звичайно менше в простонародді і більше в освічених верств народу під впливом чужої школи й культури.

Від катуні й фраєрки угорських „руснаків“, *файного, моцного, фунгувати* – галичан, до *сапожника, пожалуста, зравствуйте* – наддніпрянського українця – скільки непотрібного, а навіть шкідливого сміття й баласту знайдемо в мові сучасного українця, селянина чи інтелігента. Викидати це сміття й заступати його щиронародними словами й зворотами – це обов'язок не тільки письменника, а й кожної освіченої, патріотичної людини.

¹ Від грецьк. *βάρβαρος* – варвар, чужинець.

§ 10. Варваризми в літературному стилі

Треба розрізняти два роди варваризмів – дозволені й недозволені. Ужиття чужого слова дозволене тоді, коли на означення даного поняття нема відповідного свого слова. Такими є насамперед наукові терміни, спеціальні слова в мистецтві, техніці, промислі й ремеслі. Сюди належать такі слова, як *філософія, ідеал, геометрія, алгебра, квадрат, ромб, паралельний, фотографія, артилерія, аероплан, автомобіль, університет, професор, лекція, театр, артист, сцена, поезія, поетика* та ін. Науковий стиль і наукова термінологія не можуть обійтися без запозичень, хоч би тому, що наукові терміни – це назви понять із точно окресленим змістом, їх часто легко звести до грецької або латинської основи, і звучать вони однаково у всіх культурних мовах. Отак і підручник стилістики й поетики послуговується переважно грецькою і латинською термінологією, яка витворена грецькими й римськими письменниками і прищепилася загально в цілیم культурнім світі. Так само не відчуваємо як варваризми чужі слова й означення, які давно вже ввійшли в нашу мову під впливом культурних взаємин із сусідніми народами. Це т. зв. запозичені слова (*Lehnwörter*), напр., *євангеліє, літургія, ангел* і все, що в церкві не по-нашому називається, – з грецької мови, *мур, дім, цісар, рожка* – з латинської, *кафтан, кабан, аркан, чабан, табун, козак* – з татарської, *атлас, альманах, бальзам, ватага* – з арабської, *князь, буква, війт, крейда, пава, плуг, пошта, ринок, мусити, банк, фунт, цегла* – з німецької, *брама, бруд, лічба, літера, міць, паскуда* – з польської і т. д. Ці в різні часи та на різних місцях від наших сусідів позичені слова не є якась окремішність нашої мови або доказ її вбогости супроти інших – вони є в кожній мові як наслідок культурного взаємобміну, неодмінного в кожному співжитті.

Натомість недозволеним варваризм є тоді, коли для означення поняття є своє, загальноприйняте, щиро народне слово, напр., *візерунок* – замість *образ*, *краєвид*, *шанці* – замість *окоти*, *фортеця* – замість *твердиня*, *дзитарок* або *часи* – замість *годинник*. Особливо гидять писемну мову чужі дієслова, взяті

з німецької або французької мови через російську з неприродним і чужим духові нашої мови наростком [суфіксом] *-ирувати*, напр., *протезирувати* (фр. *protéger*, нім. *protegiere*), *прецизувати* (фр. *préciser*, нім. *präzisieren*), *респектирувати* (фр. *respecter*, нім. *respektieren*), *гримирувати* (фр. *grimer*) та ін. Безумовно недозволеними є синтаксичні варваризми, напр., *дякуючи цьому* (рос. *благодаря этому*), *я видів його йти* (нім. *ich sah ihn gehen*), *приїхав з залізницею* (нім. *er ist mit der Eisenbahn gekommen*), *повзяти відомість*¹ (польськ. *powziąć wiadomość*) і т. п. Це т. зв. синтаксичні русизми, германізми, полонізми і всякі інші *-ізми*, залежно від того, яка чужа складня вплинула на їх виникнення.

Переважну частину варваризмів у нашій літературній мові, особливо в публіцистичному або газетному стилі, становлять русизми й полонізми, що є природним наслідком перебування української інтелігенції під впливами чужої школи, на схід від Збруча – російської, на захід – польської. До найбільш поширених варваризмів цього роду, що, на жаль, силою атавізму, дісталися й до нашої школи, належать русизми (або москалізми):

- закінчення *-у* в давальному відмінку однини (*козаку, сусіду, пану*) замість *-ові* (*козакові, сусідові, панові*);
- закінчення *-ой* у прикметниках жін. роду (*вічної пам'яті, вольної волі*), замість *-ої* (*вічної, вольної*);
- числівник *дев'яносто*, замість *дев'ятдесят*;
- числівники в орудному відмінку *п'яттю, шістью, сім'ю*, замість *п'ятьма, шістьма, сімома*;
- найвищий ступінь прикметників *самий кращий, самий цікавий* замість *найкращий, найцікавіший*;
- для порівняння *чим*, замість *ніж, як*, напр., *сьогодні він спокійніший, чим учора*, замість *...ніж учора*;
- пасивна конструкція (*мною висловлено застереження, братом одержано листа*), замість активної (*я висловив застереження, брат одержав листа*);
- *не дивлячись на те* замість *незважаючи на те, попри те*;

¹ У Могилянського.

- *писати на українській мові замість писати українською мовою (по-українськи);*
- *місія по справам полонених, говорити по телефону, полати по пошиті, плисти по Дніпрі, схожий по характеру замість місія у справах полонених, говорити телефоном, полати поштою, плисти Дніпром, схожий характером;*
- *зрадив йому, дякую тебе, замість зрадив його, дякую тобі.*

З-поміж українських письменників не всі однаково дбали про чистоту мови. Так, у давніших письменників стрічаємо багато русизмів, слів і зворотів, узятих живцем із російської мови. У Квітки, напр., в повісті „Маруся“ подибуємо такі російські слова: *блюдо* – в значенні тарілка, миска; *вещ* – річ; *запрет* – заборона; *защищать* – обороняти; *напрасно* – надармо; *нужда* – потреба; *общество* – громада; *пожалуй* – нехай би, добре; *походка* – хода; *презирати* – гордувати; *розпрос* – допит, розпит; *скверний* – гидкий, поганий; *хвастати* – величатись, пишатись; *худо* – погано; *щитати* – лічити, рахувати; *щот* – лік та ін. Шевченко поставив українське літературне слово на вершини високомистецького, а водночас і щиро народного стилю. Як класиків українського мистецького стилю треба назвати Марка Вовчка, Куліша, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, М. Коцюбинського. У галицьких письменників 40-их і 50-их років XIX ст. стрічаємо багато церковнослов'янизмів і полонізмів. Напр., у відомій поемі А. Могильницького „Русин-вояк“ знаходимо полонізми: *фаля* – хвиля, *розтирхали* – пішли врозтіч, *пацір* – молитва, *ознайти* – сповістити, *змрок* – присмерк, *кравий* – кривавий, *люка* (з нім. *Lücke*) – діра, прірва, *припімнути* – пригадати, *вар'яти* – шаленці, божевільні, *перезеєгнали* – перехрестили, *туж* – зараз та ін. Як засмічена варваризмами й провінціалізмами мова може позбавити краси навіть гарну поетичну думку, засвідчує популярна в Галичині пісня:

*Там, де Чорногора сумно
Укрів край витає...*

в якій стрічаємо таку „квітку“ поетичного стилю:

І я, щастя шукаючи,
В той край заблукався,

Долі собі шукаючи,
Тебе-м си избрав я...¹

З-поміж галицьких письменників найбільше цінностей у скарбницю загальноукраїнської літературної мови вніс І. Франко, по Кулішеві найбільш плодотворний і найбільш все-сторонній український письменник.

Часом письменники послуговуються варваризмами, щоб схарактеризувати виведені ними чужоплемінні особи або висміяти тих земляків, що, не шануючи своєї мови, намагаються „цвенькати“ чужою, плутаючи чужі слова й звороти зі своїми.

Так, у Квітчиній повісті „Козир-дівка“ показаний писар з колишніх „москалів“, що балакає мішаниною московсько-української мови, в Шевченка два солдати-вартові в п'єсі „Не спалося, а ніч як море“ розмовляють кожен по-своєму: москаль з Калузької губернії по-московськи, українець – по-українськи; москалі, стрінувши Катерину, насміхаються з неї по-московськи:

Ай да баба! Ай да наші!
Каво не надуют!

Мова дійової особи, пересипана чужими словами, називається макаронічною. Мета такого макаронізму звичайно сатирична. Котляревський висміяв писемну мову XVIII ст., в якій залюбки змішували латинські й церковні слова для прикрашання стилю, в ораторії послів Енея перед царем Латином у IV-ій пісні „Енеїди“ і в „Наталці Полтавці“ в репліках Возного, який говорить мішаниною церковщини з народною мовою. Такою макаронічною церковно-українською мовою говорить сотенний писар Прокопій Ригорович Пістряк у Квітчинім оповіданні „Конотопська відьма“. Ось зразок його мовлення:

Горе мні, пане сотнику! Мимошедшую седмицу плумляхся по шиночкам здепшої Палестини і, вечеру сущу минувшаго дне, бил неподвижен, аки клада, і нім, аки риба морська. І се внезап-

¹ Український співаник. – Вид. Тов. „Просвіта“ у Львові.

ная вість потрясе мою унутреннюю утробу, а паче і паче, єгда прочтох і уразуміх повелініє милостивого началства, збиратися в поход аж до Чернігова... О горе, горе! І паки реку: горе!

Такою мовою і таким стилем справді говорили й писали „книжники“ другої половини XVIII ст., і їх висмівають Котляревський і Квітка.

§ 11. Архаїзми й неологізми

Іншого роду прогріхом проти чистоти стилю є надуживання архаїзмами¹, тобто словами і формами застарілими, в сучасній мові вже не вживаними. Хоч сучасна українська літературна мова в порівнянні з іншими, багатшими й старшими, мовами відносно молода, проте наша літературна традиція дуже стара, старша, як в інших слов'янських народів. Вона сягає XI ст., коли після прийняття християнства постало своє оригінальне письменство, правда, в чужому, церковнослов'янському, одязі, але з більш або менш сильною домішкою українських слів і форм.

З XVI ст. писемна мова перебуває під сильним впливом латино-схоластичної школи, що спричиняє згадану вже макаронічність книжного стилю – то з перевагою церковщини, то латино-польщини. З іншого боку, живуть і досі в деяких говорах і наріччях такі окремішності староукраїнської мови, що немовби скам'яніли у своїй первісній формі. Тому розрізняються два види архаїзмів у літературній мові:

а) церковнослов'янські форми й слова, напр., *глава* – голова, *врата* – ворота, *язик* – мова, *глас* – голос, *страж* – сторожа, *вражий* – ворожий, *воспіти* – оспівати, *возсісти* – засісти та ін.

б) староукраїнські діалектні архаїзми, напр., галицькі: *житє* – життя, *синови* – синові, *очи* – очі, *стеречи* – стерегти, *мя* – мене, *си* – собі.

¹ Від грецьк. *ἀρχαῖος* – давній.

Тим і тим архаїзмам у правильному і чистому літературному мовленні не місце. Тільки, коли письменник зображає події й особи давніх часів, він може послуговуватися застарілими словами й формами, які, вміло і в міру вжиті, надають мовленню архаїчного забарвлення. У такий спосіб автор може перенести читача в той давній час, коли зображена подія відбувається, а водночас надати певного звучання своєму стилю, піднести його понад рівень буденного життя, і так вплинути на почуття читача. Архаїзми в усній словесності і в художній літературі:

Слухайте, козаки, панове молодці!
Чи ви видите, як се святе писаніє
Свідчить-висвідчає, на все моленіє указує...

Дума про Олексія Поповича.

Ой, як я тебе, чадо моє, родила,
А у граді Вифлиємі,
На святій горі, у вертепі.

Духовна вірша „Сон Богородиці“.

Рости, рости, а клен-дерево,
Рости вгору високо.

Нар. пісня.

...Бий поклони
І плоть старечу усмиряй,
Святе писаніє читай!..

Т. Шевченко. Чернець.

...Мов та галич,
Вкрили Україну,
Та й клюють, *єлико* мога...

Т. Шевченко. Задача Дорошенка.

Еге, добродію, – каже Василь Невольник, –
благую часть *ізбрав* собі пан Черевань...

П. Куліш. Чорна рада.

...І так *опреділили*
І приказали записать:

– *Понеже* віл признався попелястий,
Що він їв сіно, сіль, овес і всякі *сласті*,
Так за такі гріхи його четвертувать...

Є. Гребінка. Медвежий суд.

Куліш і Шевченко, переспівуючи псалми українською мовою, залишили багато церковних слів і зворотів, зберігаючи так урочистість і піднеслість свого стилю.

Протилежністю архаїзмів є неологізми¹ – нові слова й вирази, утворені з існуючих у мові коренів на означення відомих або створених автором понять. Доки таке нове слово не ввійшло у загальний вжиток, не отримало, так би сказати, права громадянства в літературній мові, доти воно вважається неологізмом. Причиною створення неологізмів часто є бажання замінити чуже слово рідним, напр., *автомобіль* – *самохід*, *аероплан* – *літак*, *кулемет* – *скоростріл* (рос. *пулемет*), *мундир* – *однострій*, і т. п.

Неологізмами називаємо також такі слова, які, зберігаючи корінь, змінюють тільки нарізок [суфікс] або закінчення. Часом нове слово витискає давнє, яке стає архаїзмом, але буває і так, що воно залишається прикметою мови того письменника, що його створив. Такі, напр., неологізми в поемі Старицького „Берестечко“: *тайничий* замість *таємний*, *гордота* – *гордість*, *гордощі*, *мучень* – *мученик*, *зрадецький* і *зрадничий* – *зрадливий*, *звіроцтво* – *звірство*, *середце* – *серце*, *переда-тець* – *зрадник*, *зборонець* – *оборонець*.

Багато неологізмів, що згодом стали надбанням загальноукраїнської літературної мови, створив Куліш, перекладаючи чужих письменників, особливо Шекспіра й Байрона.

Вибираючи між чужим словом і неологізмом, можна рішитись на вживання цього останнього тільки тоді, коли чуже слово не є спеціальний термін науки, техніки або ремесла та коли нове слово, яке має замінити чуже або давнє, створене згідно з духом рідної мови.

¹ Від грецьк. *νέος* – новий, *λόγος* – слово.

§ 12. Точність вислову

Передаючи свої думки іншим людям, треба дбати про те, щоб наші слова цілковито відповідали тим уявленням і поняттям, що їх хочемо передати. Потрібно зважати на те, що слово має ясно виражати думку, а не затемнювати її. Звідси вимога точного означування предмета. Точність вислову залежить головню від належного вибору відповідного слова з-посеред слів, споріднених значенням (синонімів), і від уникнення неоднозначності.

Синонімами¹ називаються слова близькі за значенням, але різні за звучанням. Їх основне значення однакове, а відмінності, звані відтінками, чи нюансами², стосуються об'єму або ступеня наочності, часом також походять від емоційного забарвлення слова. Синонімами є, напр., слова: *старий*, *давній*; *стародавній*, *старовинний*; *відвага*, *смілість*, *хоробрість*; *ворог*, *неприятель*; *лаяти*, *сварити*; *говорити*, *казати*, *мовити*, *глаголати* (Куліш), *балакати*, *розмовляти*. Потрібно вибирати таке слово чи вираз, які б точно передавали думку і не допускали неясності чи двозначності.

Двозначність може бути наслідком уживання гомонімів [омонімів]³, слів звуково ідентичних, але різних значеннями, як, напр., *коса* – знаряддя і *коса* – в дівчини. Часом такі однозвучні слова відрізняються між собою наголосом (*мука́* і *му́ка*), але це помітно тільки в усному мовленні. Часом гомоніми вживаються у каламбурах – грі слів.

Прогріхом проти точності мовлення є тавтологія⁴ – вираження якогось поняття або уявлення кількома близькими за значенням словами, які разом не означають його ясно й точно, замість вираження його одним підходящим словом.

¹ З грецьк. *συνώνυμον* – спільна назва.

² З франц. *nuance* – відтінок.

³ З грецьк. *ὁμόνυμον* – однозвучне слово.

⁴ З грецьк. *ταὐτά λέγειν* – те саме говорити.

§ 13. Милозвучність стилю

Друга важлива вимога стилю є евфонія¹ – написане слово, коли його голосно читати, не має разити вуха. У щоденному житті мало зважаємо на те, як фонетично поєднувати слова. Усне мовлення пролітає скоро й зникає безслідно, тільки письмо закріплює його на віки (пор. лат. „*Verba volant, scripta manent*“ [„Слова відлітають, написане залишається“]). Тому маємо звертати увагу на таке впорядкування слів у реченні, щоб, не порушуючи природних правил складні [синтаксису] і логічного порядку думок, досягнути приємну для вуха евфонію й гармонію. Одним із найчастіших прогріхів проти евфонії є роззів (*hiatus* [гіатус, зіяння]) – поєднання кількох голосних, напр.: „Є ще в нас Юди і Іроди“; була у аудиторії. Для уникнення роззіву українська мова має декілька способів: зокрема, чергування сполучника „і“ з „й“, прийменника „у“ з „в“ та переставляння слів.

Іншим прогріхом проти евфонії є накопичення приголосних при поєднанні слів (*вітер почав вспокоюватись*), та фонетична однотипність кінця слів у реченні (*лави руських військ, складених з найманих ратників і добірних княжих дружин*). Евфонію, звучність мовлення складно окреслити правилами і навчити того, хто не відчуває гармонії і ритму мовлення. Але є просте правило: читай уголос те, що ти написав! Написане по-українськи має бути мелодійне й гармонійне.

§ 14. Ритміка поетичного і прозового слова

Особливої звучності й мелодійності мова набирає через ритмічне впорядкування слів. Ритм – це передусім враження руху. Ритмічним називаємо рух, складений з однорідних елементів, що чергуються в правильних відрізках часу. Ритмічною одиницею є музичний такт. Він – ланка, що об’єднує поетичне слово з музикою.

¹ З грецьк. *eu phonia* – добре (мило) звучати.

Почуття ритмічності властиве людині від народження. Воно ґрунтується на фізіологічному явищі правильності кровообігу, що виявляється правильним биттям серця й живчика [пульсу]. Цим можна пояснити, що людина відчуває приємність враження ритмічності як згідного з її самопочуттям. Тому намагається вона своїм рухам і зусиллям у праці надати ритмічного характеру і часто супроводить свою працю пісню, в якій ритм мелодії поєднаний з вираженням почуття словом.

Було б, однак, помилкою думати, що тільки вірш з однорідних елементів може бути ритмічний. І прозове мовлення, хоч його елементи будуть неоднорідні і не дадуться міряти правильними тактами, може мати гармонійний і ритмічний склад. Ця гармонійність і ритміка прозового стилю ґрунтується на симетрії складових частин речення або низки речень, які відповідають одна одній і взаємодоповнюються, як частини симетрично поділеної геометричної фігури. Таку симетрію складових частин бачимо особливо в паралелізмі речень і в періоді.

§ 15. Лаконічний і періодичний стиль

Грамаптичною формою вираження думки є речення. Стиль, що послуговується короткими, стислими реченнями, ставлячи їх рівнорядно, називається уривчастим або лаконічним¹. Вищим ступенем зв'язкості та ядерності характеризується лапідарний² стиль, що в кількох словах містить глибоку думку.

Прикладів лаконічного стилю можна знайти в багатьох письменників. Головно це стиль наївного, дитячого способу вираження вражень і думок, стиль, властивий народній казці, переказові й легенді. Часто вживають його: 1) для змалювання образів, що скоро змінюються; 2) для зображення сильних душевних зворушень.

¹ Від назви мешканців грецької країни Лакедаймону, що не любили багато говорити і свої думки висловлювали коротко і стисло.

² Від лат. слова *lapis* – камінь, стиль коротких, але повних змісту написів на надмогильних каменях.

Приклади:

За шуміла вода й заревла. Козацький поріг появилася весь від берега до берега, весь білий, вкритий піною та бризками. Байдак загув і полетів з лави на лаву рівно, як стріла. В одну мить його перенесло через поріг. Вода оббризкала гребців і присипала Карпові кучері. Судно тихо загуло, як порожня бочка. Всі перехрестились.

І. Нечуй-Левицький. Запорожці.

...В степу стоїть батьків віз із сіном, – промовила Маруся, – воли пасуться теж у степу... Я все знаю, де й що... Запряжемо воли... Лягай в сіні... Я повезу до Книшового хутора... Там річка... За річкою вже чигиринська сила!

Марко Вовчок. Степовий гість.

Найширше застосування лаконічний стиль знайшов в оповіданнях Марка Вовчка, що довела його до високої досконалості.

Приклади:

Чоловік умер, двоє діточок мені покинув, два сини. Треба мені заробляти, своїх діток годувати. Не справлюся сама. Те продала, те продала – все попродала.

Марко Вовчок. Два сини.

Привіз мене мій чоловік на своє господарство. Боже мій милий! Як то жили ми любенько! Та не дав йому Господь довгого віку... Тільки всього два роки була я з ним. Такий він був люб'язний до мене! В хату, то й заглянути весело – як у віночку. Сидимо, робимо чи так говоримо, усе собі вкупці.

Марко Вовчок. Сестра.

Протилежністю лаконічного стилю є стиль періоду. Під періодом розуміємо вираження одної обгрунтованої й завершеної думки низкою кількох речень, сполучених синтаксично в одну гармонійно й логічно заокруглену цілість¹. Вона розпадається на дві симетричні половини, звані арзою і тезою – від того, що

¹ Звідси й назва: *περίοδος* – коло, круг.

вимовляння першої половини характеризується піднесенням голосу, а після паузи у другій половині голос понижується¹. Піднесення й пониження голосу разом з паузою та симетрія між половинами періоду надають йому ритмічного характеру.

§ 16. Дещо про період

Будовою періодів з логічного і синтаксичного погляду займається складня. Для стилістики період важливий тільки як окрема, відмінна від інших мовна форма. Вона не обмежена до якогось одного виду поезії чи прози. Найвищого вдосконалення період досягнув у риторичній прозі, але подибуємо її нерідко і в науковій, оповідній та описовій прозі, як і в поезії.

Питання, який стиль – лаконічний чи періодичний – відповідає більше поезії, а який прозі, стосується не тільки евфонії, але й змісту літературного твору. Давні теорії стилю, як і давні граматики стояли на тому, що стилістика – це сукупність апріорних законів і правил доброго й гарного мовлення, приписували для вищого, поетичного і риторичного, стилю вправно будовані періоди. В часи літературної революції, званої під ім'ям романтизму, появилось правило – писати простими, короткими, відірваними реченнями. Правда лежить, як звичайно, посередині. Будову речень треба достосовувати до змісту, маючи на увазі, що все те, що думку затемнює, замість піднести її виразність і ясність, є стилістичною хибою. Тільки там, де період продиктований широтою і глибиною думки та щирістю почуття, він є оправданий.

Логічне відношення думок у періоді можна звести до чотирьох головних типів:

I. Думки обох половин взаємно доповнюються в той спосіб, що арза й теза творять разом немовби пояснення одної цілості, перерахування поодиноких прикмет одного предмета або моментів одного дійства. Такий період можна назвати експлікативним, напр.:

¹ З грецьк. ἀρσις – піднесення, θέσις – пониження.

Усе, що приголомшує людей, що знищує, нівечить у людей поривання до світа, до добра, до любови чоловіка, як брата, усе, що гасить, заливає святий огонь вищого дару, – || усе оце немов наумисно згуртовалося в одну густу, аж темну хмару і впало на Тараса Шевченка під час найліпшої доби віку людського, під час його дитинного віку...

О. Кониський. Молодий вік Тараса Шевченка.

Доводилося вам їздити пізньої весни чи раннього літа по Україні? Міряли ви її безмірні шляхи зелених та рівних степів, де ніщо не забороняє вашим очам виміряти їх і вздовж, і вшир, і впоперек; де одні тільки високі могили нагадують вам про давнє життя людське, про бої та чвари, хижацькі заміри та криваві січі; де синє небо, побратавшись з веселою землею, розгортає над нею своє блакитне, безмірно високе, безодне глибоке шатро; де тоне ваш погляд у безкрайньому просторі, як і ваша душа, у безмежній безодні того світу та саява, синьої глибини та сизо-прозорої далечини?.. || Якщо вашим очам доводилося хоч раз бачити все те, то не забути вам того довіку...

Панас Мирний. Серед степів.

Тим часом, як одні присікалися з допитами до Андрія Крука, що позіхав на весь рот замість усякої відповіді і, немов оп'янілий від сну, хитався то на той, то на цей бік, як хитається свитка на жердці вітряної погоди; || інші штовхали попід боки Семена Ворошила, який підводився, позирав на них, вважав їх то за кума Гарасима, то за кума Явдокима, і знов падав на лаву, немов підстрілений...

Марко Вовчок. Степовий гість.

II. Формою періоду часто послуговується порівняння з метою ясніше й наочніше змалювати особи, речі або події. Це періоди компаративні, що мають широке застосування в епічному стилі, напр.:

Як бульки на воді від раптового дощу з градом одні вискакують і зникають, а другі все більш та більш пузирять воду, || так біленькі димки від пострілів на тім боці Дунаю вискакували з корчів...

М. Садовський. Спомини з русько-турецької війни 1877–1878 р.

А парубок перестав пацати ногами, простяг їх на траві на цілу їх довжину, роззявив рота, витріщив очі та все дивився на ту книжку, не змигнув ні разу очима, || неначе у тій книжці він бачив і той благодатний хутір, де служила Наймичка, бачив і саму Наймичку, і того Марка, про якого читав Радюк...

І. Нечуй-Левицький. Хмари.

III. Найпоширеніший вид періоду охоплює такі синтаксичні конструкції, в яких думки однієї половини – звичайно тези, є вислідом умов або причин, наведених у другій половині (арзі). Граматична форма таких конструкцій – це речення причинні, наслідкові й умовні, напр.:

А що життя нашого бідного селянина гірке – не солодке і не багато в нім хвиль радости, та й цілий наш нарід, відколи тямить себе, не зазнав кращої долі, || тож і пісні народні мають переважно сумовиту закраску, наводять на душу якусь тяжку задуму над людською долею...

Ф. Колесса. Українські народні пісні і їх зв'язь з життям народу.

Автор „Слова“ заявив стільки критичного дару, таку питомість думки, такий свободний, нічим не спинений широкий світогляд, такий вільний, високий лет уяви ген аж у країну віщування, || що трудно знижувати його високу постать до уровени двірських співців-прислужників.

Б. Лепкий. Ідейна й артистична сторона твору „Слово о полку Ігоревім“.

Вислухай ти, срібнолукий, що навкруги Хризи колуєш,
Кіло святу стережеш і могутчо в Тенеді пануєш,
Смінтею: скоро хоч раз до вподоби хором твій убрав я,
Скоро хоч раз я й спожожив тобі щонайтовстші бедриці
Кіз та биків, || то й мені ж се одно уволи ось бажання:
Сльози мої покарай на данайцях стрілами твоїми!

Гомер. „Іліяда“. Переклад К. Климковича.

IV. Четверта форма періоду – це протиставлення, антитеза. Протиставні періоди можуть мати форму підрядного речення, знаного в граматиці як речення допустове (*concessivperiode*), або рівнорядного, в якому теза вводиться звичайно протиставними сполучниками *а, але, все-таки, однак* та ін., напр.:

Тепле соняшне проміння освітило всі закутки безлюдного хутора; навкрути увесь степ любо та весело вилискувався на сонці; від усього Божого сотворіння віяло спокоєм, тихими радощами, любов'ю, || а з Тарасової хати, де були люде, виривався жалібний стогін, мішаючись з диким, несамовитим людським криком.

Д. Маркович. На Вовчому хуторі.

Сьогоднішнє наше свято – се не є свято поета, письменника – се свято Генія народу. Слава поетів минає, творчість письменників старіється, приходять нові поети, здвигають пишніші храми, якими притемнюють пам'ять своїх попередників, приходять нові письменники, вводять нові напрями своєю творчістю, кладуть у могилу пам'ять давніших мистців слова, – || Геній народа остав вічно новий, вічно свіжий, ніким не припинений, ніякою силою не зрушений із своїх основ – вічний...

А. Крушельницький. У свято відродження.

У віршованій мові симетрія членів періоду і ритмічне взаємвідношення арзи й тези підноситься також ритмікою віршів, напр.:

Коли в саді листок останній зжовкне
І цвіт останній у городі зв'яне,
Коли остання пісня в полі змовкне
І осінь пізна та глуха настане, – ||
Тоді згадаєм все, що було миле
І від життя сховалось до могили...

Б. Лепкий. Коли в саді.

Період, у якому арза й теза складаються з кількох рівнорядних частин, називається складним. Такі періоди творять питоменність риторичної прози, де мова йде про таке впорядкування різних думок на ту саму тему, щоб не розбивати їх на окремі синтаксичні групи, а об'єднати довкола одного логічного центру. Вжиті в поезії, вони надають їй штучного, риторичного характеру, напр., у заспіві до поеми А. Могильницького „Русин-воjak“:

...Хоть церкви тут і палати –
Верхом хмари досягати

]

І здаються золоті,
Міста, села мармурові,
Як дуб густо у діброві,
Стоять в світлій красоті;

Хоть хліб білий, смачні вина
І дівчата, як малина,
В полі риж замість вівса;
Легші зими, довші літа,
І природа цвітом вкрита,
Погідніші небеса –

арза,

Однак серце з туги в'яне,
Тебе доки не огляне,
Свята земле русинів!
Бо там кращі курні хати,
З сірячини м'якші шати,
Коломийки мильший спів.

Однак часто вдень і вночі
Рясна сльозка змочить очі,
І тяженько зітхне груди,
Бо там рідний батько, ненька,
Брат, сестричка солоденька
Кажуть серцю: не забудь!

теза.

Однак гадка неустанна
Тяжить з вечора до рана,
Ніби брем'я тяжке диб,
Бо цвіт кращий в полонині,
Колос тяжчий на рівнині
І вівсяний ліпший хліб.

Однак тужу і думāju,
З зірничками розмовляю
І питаюся вітрів:
Що ж там любка чорнобрива?
Чи здорова? Чи щаслива?
Занесіть їй вість домів.

Однак в смутку чи в утісі,
Я в чужині, ніби в лісі,
Межи миром осамів:
Красні пісні і музики
Другим милі, мені дикі,
Бо не чую рідних слів...



ТРЕТІЙ РОЗДІЛ

Картинні й емоційні форми виразу

§ 17. Про тропи й поетичні образи

Як уже сказано, тим матеріалом, яким є людське слово, можна різно орудувати. Завдяки тому, що більшість слів означає як загальне поняття, так і кожне індивідуальне, конкретне уявлення, що для означення одного поняття маємо часто кілька синонімів, що, врешті, одне слово має, крім первинного, декілька дальших, похідних значень, – можемо ту саму думку висловити на різні способи. Так, Жорж Масперо, передаючи свої враження того дня, коли він побачив явище т. зв. червоного Нілу, ось так описує схід сонця:

У момент, коли я встав з дивана, на якому даремно силкувався заснути..., сонце якраз виринали горішнім крайчиком свого кола понад пасмом Арабських гір...

Ж. Масперо. Вилив Нілу.

Те саме природне явище під тим самим небом у Єгипті виглядає в поетичному зображенні так:

Піднімалося сонце над степ,
Мов багровеє коло,
І промінням, мов стрілами, тьму
Прошибало й кололо.
У промінню тім Небо-гора,
Мов цариця в пурпурі,
Над всі гори найвище здійма
Свої ребра понурі...

І. Франко. Мойсей.

Або порівняймо описи ранку перед сходом сонця з творів наших письменників І. Франка і Панаса Мирного:

...Було рано, ще сонце не зійшло. *Густа, біла мряка залягла долину, висіла на гілляках смерекового лісу, зісковзуючи з верш-*

ків, клубилася в дебрах і стелилася по зарінках. На лузі трави та квіти нахилилися вниз під вагою роси, що поначіплялася до їх листочків і стебелинок то здоровими круглими краплями, то дрібненькими перловими зеренцями, тремтячи мало що не на кожній ніжній волосиночці рослини. *Тихо, тихо! Ніщо й не ворухнеться, не щеберне.* Від Стрия, що шумить краєм долини, тут же поза селом, несеться різкий холод. *Висока полонина над селом помалу просвітлюється тим слабим червоним світлом, що попереджає схід сонця.* А в селі нічого ще не видно, нічого не чути...

І. Франко. Ранок в лісі.

Ось ранок... Ясний та погожий ранок після короткої ночі. Зірочки кудись зникли – пурнули у синю безодню блакитного неба; *край його горить, палає рожевим вогнем; червонуваті хвили ясного світу миготять серед темноти, понад степом віє її останнє зітхання; положисті балки дрімають серед темної тіні; он високі могили виблискують срібною росою; підіймається сизий туман і легесеньким димком, чіпляючись за рослину, стелиться по землі...*

Тихо – ніщо не шерхне, ніщо не тисне... Ось зразу шугнуло світом, наче хто торкнув головошку, що, догоряючи, тліла, – і *сизе полум'я віттем знялось угору серед червоного жару.* Вітрець легенький дихнув... і пішов-похилив по траві, котячи непримітну хвилю, виграючи срібною росою.

Ще наддало світу, ще раз кинуло з-за гори рожевим вогнем; *край неба, мов кармазином укритий, мигоче, пашисть, мов личенько сором'язливої дівчини...*

Панас Мирний. Серед степів.

Не важко побачити, чим різняться два другі описи від перших двох. Коли ми читаємо: „*сонце якраз виринали горішним крайчиком свого кола понад пасмом Арабських гір...*“, – то розуміємо, про що йде мова, і навіть можемо описаний образ собі уявити, якщо ми коли-небудь бачили, як виринає з-за гори сонце. Образ Франка

*Підіймалося сонце над степ,
Мов багровеє коло*

відразу порушує нашу уяву, як намальована картина, а її ви-

разність підносять дальші образи променів, що пронизують пітьму, та освітленої ними Неба-гори.

Подібно і в двох других прикладах опис: „висока полонина просвітлюється тим слабим червоним світлом, що попереджає схід сонця“ є сам по собі зрозумілий, уявити собі його зможе тільки той, хто хоч раз колись бачив те „червоне світло, що попереджає схід сонця“. Натомість образи „край неба горить, палає рожевим вогнем“, „шугнуло світом, наче хто торкнув головошку, що, догоряючи, тліла, – і сизе полум'я віхтем знялось угору серед червоного жару“ говорять навіть і бідній уяві мішуха, що ніколи й не бачив сходу сонця в степу. А образ „край неба, мов кармазином укритий, мигоче, пашисть, мов личенько сором'язливої дівчини“ вражає нас не тільки своєю красою, але й великою наочністю, беручи для зображення не кожному знаний вигляд неба, що палає перед сходом сонця, знайомим усім образом засоромленої дівчини.

Як бачимо, обидва способи зображення того самого явища відрізняються між собою тільки ступенем наочності: один промовляє головню до розуму, другий – більше до уяви, так що ми його не тільки розуміємо, а можемо його немов би бачити очима душі, подібно як реальну або намальовану картину бачимо відчуттям зору.

Мовлення, яке передає враження, спостереження, уявлення й поняття такими словами, що промовляють головню до розуму, називаємо звичайним, простим або прозовим, а таке, що діє на уяву, порушуючи її так, що вона репродукує наочні образи, – образним або картинним. А що впливати на уяву є завданням мистця-поета, то й називають образний стиль мистецьким або поетичним.

З назвами осіб, речей і подій у нашій свідомості пов'язані не тільки відповідні уявні образи, але й ті чи ті почуття – радості або смутку, любови або ненависти тощо. Поетичний, мистецький стиль, крім наочності й картинності, характеризується ще й емоційністю вираження.

Для потреб картинного й емоційного стилю літературна традиція виробила, спираючись на ті факти мови, що ґрунтуються на психічних умовах її виникнення й розвитку, окремі

виражальні форми, знані вже давнім грекам і римлянам під назвою тропів і фігур. Їх вивченням займалась окрема наука – риторика, в якій вони розглядались і описувались як штучні прикраси стилю. Хоч модерна стилістика й поетика розглядає їх як явища мови, що постали й розвинулися на основі тих самих законів, що й сама мова, та назва, дана їм давніми вчителями риторики, за ними залишилась.

Тропом¹ називаємо такий вислів, в якому для унаочнення образу слово, назва якогось предмета замінене іншим на основі асоціативного зв'язку, яким дотичні уявлення об'єднані в нашій свідомості. Так, напр., у вислові *твердий камінь* прикметник *твердий* ужитий в своєму первинному значенні. Коли ж про самолюбну й неспочутливу до людського горя й недолі людину скажемо: *у нього тверде серце*, – то цей прикметник тут має вже переносне, образне значення, і ми уявляємо собі таку людину з твердим, камінним серцем на основі взаємовідношення подібності, яким у нашій свідомості об'єднані обидва уявлення – твердого каменя й нечулого серця. Відповідно до законів асоціації уявлень, така заміна одного слова іншим може виявлятися в трьох аспектах. Слідом за грецькими й римськими вчителями риторики розрізняємо три види тропів, якими можна охопити майже всі стилістичні мовні явища, що послуговуються перенесенням слова для унаочнення поетичного образу. Це метафора, метонімія і синекдоха. У зв'язку з тропами треба розглядати й ті способи піднесення наочності й картинності, які в давнину відносили то до тропів, то до фігур, хоч за своєю суттю вони не є ні тим, ні тим. Це первісні поетичні образи, знані в античну давнину під назвами епітета й порівняння.

У кожному поетичному образі й звороті треба бачити тільки виражальну форму поетичного мовлення для наочного зображення предмета. Аби зрозуміти, в чому саме лежить наочність і картинність такого поетичного вислову і наскільки він відповідає своєму призначенню, треба щодо кожного поетичного образу й звороту відповісти на питання:

¹ З грецьк. *τρόπος* (від *τρέπω* – обертаю) – зворот.

– що означає образний вислів, тобто яке властиве уявлення замінено образним, або, іншими словами, як можна би поетичний вислів передати прозою?

– який асоціативний зв'язок об'єднує в свідомості обидва предмети, назви яких замінено одна одною?

– який ступінь наочности й картинности цього поетичного образу?

– наскільки поетичний образ є водночас і емоційним, тобто чи і якою мірою, збуджує наші почуття?

§ 18. Епітет

Переходячи до розгляду й опису окремих поетичних образів і зворотів, ставимо на першому місці епітет як найбільш первісну унаочнювальну форму вираження, що вийшла з того ж кореня, що і сама мова, тобто з бажання відрізнити звуковою формою пізнавані предмети чуттєвого спостереження. Тепер розуміють під епітетом¹ пояснювальне означення в формі прикметника, дієприкметника або прикладки, для окреслення такої ознаки предмета, яка в цей момент є в ньому найбільш виразною або характерною. Народна поезія всіх часів і народів виробила свою, так би мовити, літературну традицію, за якою певні особи або предмети отримують сталі епітети незалежно від виду чуттєвого враження. Так, степ має епітет *зелений*, поле – *чисте*, море – *синє*, хоч степ узимку буває білим, поле восени – брудне й мокре, море під час бурі – і зелене, і сіре, і яке хочете, тільки не синє тощо. Походить це від того, що в той давній час, коли поставали ці окреслення, вони служили для означення новопізнаваних предметів чуттєвого спостереження за такою ознакою, яка від першого разу впадала людині у вічі, подібно як роблять і нинішні діти, називаючи, напр., собаку „*гавою*“. Розуміється, не кожному впадала у вічі з першого погляду однакова ознака, тому на озна-

¹ Від грецьк. *ἐπιτίθημι* – додаю, прикладаю.

чення одного предмета могло рівночасно постати кілька назв, відповідно до різних чуттєвих вражень. Так, напр., один міг назвати ліс *зеленим*, інший – *темним*, а ще інший – *шумливим*, море могло одному видаватися *синім*, іншому – *невгамовно-шумливим*, а ще іншому – *пустим*, *безплідним* тощо. Коли ж згодом із кількох випадкових означень прищепилося шляхом наслідування чи конвенційної згоди одне означення як назва певного предмета, то повільно в свідомості первісне значення кореня затемнювалося, так що тепер в більшості слів індоєвропейської мовної сім'ї сенсу кореня загалом не розуміємо. Означення предмета, завдяки асоціативним зв'язкам більш виразне для свідомості як рівноважник чуттєвого враження, залишилось при слові як епітет.

Епітети давньої народної поезії переходили шляхом усної традиції від покоління до покоління в поетичних творах, що через свою ритмічну форму підлягали дуже повільним і дуже незначним змінам. Вони наче скам'яніли в своїм первісному вигляді, стали невідлучним додатком імен і назв, що силою традиції зробились виразниками певних поетичних образів чи символів. Так виникла ціла низка сталих епітетів народної поезії, а звідти вони перейшли до поетичного стилю літератури, напр.: *бідні невольники, білий камінь, біле тіло, сніги білі, білі ноги, бистра хвиля, буйний вітер, буйна голова, кінь – вороний, добрий, сивий, карий, дрібен дощик, очі – карі, чорні, тернові, личко біле, зла хуртовина, сонце – ясне, праведне, море синє, шлях битий, поле чисте, степ – зелений, широкий, Дунай тихий, сира земля, широка доріженька, галка чорна, вовки-сіроманці, орли-чорнокрильці, сизі вірли, воли половії, шабля булатная, люлька-бурулька, зброя ясна, турки-яничари, кайдани-залізо, Січ-мати, Дніпро-батько* та ін.

Дуже багата на епітети мова козацьких дум, особливо старшого складу, напр., „Плач невольників на каторзі“:

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

 Визволь, Господи, всіх бідних невольників
 З тяжкої неволі турецької,

З каторги бусурманської,
 На *тихі* води,
 На *ясні* зорі,
 У *край веселий*,
 У *мир хрещений*,
 В *города християнські*.

Багато епітетів знаходимо і в пам'ятці давньоукраїнської лицарської поезії „Слові о полку Ігоревім“, напр.:

вѣрзѣа комонѣ, копнѣа хараоужьнѣа, стрѣлы каленѣа, черлениа
 щитѣа, сѣринѣа вѣацѣа, чрѣна земаа, свѣтаое сонце, синнѣа Донѣа.

І в батька епічної поезії Гомера багато сталих епітетів, напр., море в нього *темне, невгамовно-шумливе* або *безплідне*, герої Ахілл або Одисей – *богорівні*, богиня Гера – *білораменна*, Атена – *синьоока* (властиво з очима сови – *γλαυκῶπις*), палати *високі*, мули *міцнокотиті*. Давні римляни, вважаючи епітет прикрасою поетичного стилю, називали його *epitheton ornans*.

З народної поезії епітет перейшов у мистецький літературний стиль, де наскільки він не є живцем перейнятий з народної пісні, а є вислідом самостійної мистецької творчості, може високою мірою причинитися до піднесення наочності й картинності поетичного образу. Бачимо це на епітетах Шевченка, який елементи народної пісні перетопив у горнилі свого генія в оригінальні мистецькі форми. Його епітети, хоч нагадують народний поетичний стиль, мають водночас – як ціла Шевченкова поезія – прикмети індивідуальної мистецької творчості, напр.: лани *широкополі*, Дніпро *ревучий*, хвилі – *гори*, садочок *темний* або *зелений*, місяць *білолиций*, хмари *рожеві*, гори *голубії*, *блакитні* *здаєка*.

Приклади епітетів:

Сѣ зараниа до вечера, сѣ вечера до свѣта
 Летѣаць стрѣлы каленнѣа,
 Гремають сабанѣа о шелома,
 Трѣщаць копнѣа хараоужьнѣа
 Вѣа полѣа незнаемѣа...

Слово о полку Ігоревім.

„Не буди, Босфоре, буде тобі горе!
Твої *білі* ребра піском занесу,
У мул поховаю!“ – реве *синє* море...

Т. Шевченко. Гамалія.

Вже третій день тривали лови. Багато оленів-*рогачів* і *чорно-гривих* турів лягло головами від стріл і ратищ боярських.

І. Франко. Захар Беркут.

Синє небо, побратавшись з веселою землею, розгортає над нею своє *блакитне*, безмірно високе, безоднє глибоке шатро.

Панас Мирний. Серед степів.

Попрощалось *ясне* сонце
З *чорною* землею;
Виступає *круглий* місяць
З *сестрою* зорею...

Т. Шевченко. Сон.

§ 19. Порівняння

Щоб передати чуттєві враження і спостереження, а ще частіше для наочного зображення подуманих, абстрактних уявлень, поетична мова послуговується способом порівняння, тобто розміщення поруч двох предметів або явищ, між якими виникає подібність або аналогія. Спираючись на психічний закон асоціації образів за подібністю, таке порівняння допомагає уяві відтворити живо й наочно певний образ з усіма деталями через те, що знаходить подібні прикмети в іншому, взятому для порівняння образі. Завданням порівняння є полегшити уяві репродукційну діяльність. Так, напр., Куліш, описуючи в романі „Чорна рада“ запорізький суд, розказує, як Богдан Чорногор то проханням, то сваркою охороняв свого побратима, прив’язаного до ганебного стовпа, від козацьких київ. Але наблизивсь до стовпа один із січових дідів, батько Пугач, якого вже не посмів Чорногор ні благодати, ні, тим більше, чимось попрікнути або посваритись, а мусив йому вступитися з дороги. Щоб наочніше зобразити відмінність між старим,

поважним запорожцем, а молодим козаком, письменник уживає порівняння: *Так, як молодий цуцик ховається під ворота, побачивши сусідського Бровка, так бідний Чорногорець уступився геть, даючи дорогу жорстокому дідові.* Цей образ малого цуцика, який ховається перед старим, великим Бровком, такий наочний і живий, що наша уява вміє відтворити образ Чорногорця, що вступає з дороги суворому січовому дідові.

Мета порівняння – піднести наочність образу, зробити його приступним не лише для розуму, а й для уяви – може бути досягнена тільки тоді, коли порівнюється менше наочне й менш відоме з наочнішим і ліпше відомим, а не навпаки.

У кожному порівнянні є три складові:

- 1) предмет порівнюваний, тобто який порівнюється (comparandum): *Чорногорець і батько Пугач*;
- 2) предмет порівнювальний, тобто з яким порівнюють (comparatum): *цуцик і Бровко*;
- 3) подібність між обома предметами (tertium comparationis): *дає дорогу, ховається*.

Порівнювані образи поєднуються за допомогою порівняльних сполучників: *як, наче, неначе, мов, немов, ніби, буцімто*.

Не завжди кожна з тих трьох частин визначена виразно, хоч у кожному разі можна легко здогадатись, чого бракує. Такі неповні порівняння називаються скороченими, напр.:

Коло серця – мов гадина
Чорна повернулась...

Т. Шевченко. Катерина.

Тут треба би доповнити comparandum: на серці зробилося так важко, немов коло нього обвилася чорна гадина.

Інші форми скороченого порівняння постають через опущення порівняльного сполучника. Тоді назва предмета, з яким порівнюють, може бути поставлена в орудному відмінку, напр.:

Синє море звірюкою
То стогне, то виє...

Т. Шевченко. Іван Підкова.

Або – це трапляється частіше – назва предмета, з яким порівнюють, виступає у формі прикладки, напр.:

А між ними місяць-*батько*
Із зморщками на чолі
Позира на церков Божу...

М. Кононенко. Багатий Марко.

Босфор аж затрясся, бо зроду не чув
Козацького плачу, застогнав широкий
І шкурою, *сірий бугай*, стрепенув.

Т. Шевченко. Гамалія.

А із-за сивої бороди старого Гриви, із-за білої зими, червоніє
літо – повен віз дівчат у квітках та в намисті...

П. Куліш. Орися.

Порівняльний сполучник також може бути відсутній, коли обидва предмети порівняння поєднані дієсловами *здаватись*, *видаватись*, *виглядати* та под., напр.:

Велетенська постать його здавалася велетенською тінню.

Марко Вовчок. Степовий гість.

Коли ж поет, порівнюючи два предмети або явища, не обмежується тільки одною прикметою подібності, а описує порівнювальний предмет у подробицях, висвітлюючи його з різних боків, то постає розширене порівняння. Воно часто має форму періоду і стрічається здебільшого в епічній поезії. Приклади:

Коло воріт сиділа величезна кудлата собака; вона вже угле-
діла на шляху воза і ждала його байдуже та пильно, як особа, що
вже досить бачила дечого в своїм житті і давно вже поклала
собі за правило не квапитися виявляти свої почуття.

Марко Вовчок. Степовий гість.

Як от Діяна з гори стрілоносна сходить в долину,
Чи по Тайгеті широкому, чи Ериманті полне
Диких отих кабанів та плохих скороногих оленів,
А біля неї кругом дочки Зевса-егідодержавця
Бавляться німфи-панянки, – Латона ж втішається дуже,

Що поміж ними дочка чолом й головою найвища
Й легко її розпізнати, хоч німфи усі дуже гарні,
Так між подругами своїми там видавалась Навзика.

Гомер. Одиссея. Переклад П. Ніщинського.

Такі розширені порівняння часом стрічаються також у рефлексійній ліриці, напр.:

Як моряки в час бурі все з судна
У море мечуть, щоб судно влегшити,
А стихне буря, жаль їм стане страт,
Почнуть тужити, –
Так і гнівний у лютому розпалі
Не тямить, що здорове, що боляче;
А гнів мине, – згадавши, що накоїв,
Запізно плаче.

І. Франко. Гнів – се огонь.

У народній поезії знані три форми розширеного порівняння.

І. Паралельне розташування поруч двох подібних образів без порівняльного сполучника, напр.:

Ой, колись були яри та пшениці,
А тепер облоги –
Ой, колись були вірні сусідоньки,
А тепер вороги.

Нар. пісня.

Котилися вози з гори
Та в долині стали.
Любилися, кохалися –
Тепер перестали.

Нар. пісня.

ІІ. Образ порівнювальний поставлений у формі запитання, напр.:

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

То татари полон женуть.

Нар. пісня в переспіві С. Воробкевича
„Турецькі бранці“.

III. Перша половина порівняння, що здебільшого охоплює кілька порівнювальних образів, заперечна, друга звичайно вводиться займенником *то*, напр.:

Ой, у святу неділеньку,
То рано пораненько,
То не сива зозуля кувала,
Не дробна птиця щебетала,
А не в борі сосна шуміла, –
Як та бідна вдова
А в своєму домові гомоніла.

Нар. дума про вдову та синів.

Ця форма порівняння питома цілій слов'янській народній поезії і стрічається вже в „Слові о полку Ігоревім“:

А не сорокы вѣтрскоташа –
На сѣдоу Игоревѣ ѣздить Гза съ Кончакомъ.

Так само, наводячи слова з пісні мітичного Бояна, автор „Слова“ зодягає їх у форму запереченого порівняння:

Не воура соколы занесе чресъ поля широкаа, –
Гааици стады вѣжаты къ Доноу великомуу.

Усі ці форми порівняння знайдемо і в мистецькій поезії. Першою – паралелізмом – послуговується залюбки Шевченко, третю стрічаємо у Руданського, Федьковича, з новіших – у Лесі Українки, напр.:

Та не ворон же то чорний
Із соколом б'ється –
То Велямин з Полуботком
За права дереться.

С. Руданський. Павло Полуботок.

Ой, то не сокіл-винозір
Злетів з гори в долину,
То прилетів юнак Роберт

У рідную країну.

Леся Українка. Роберт Брюс.

Порівняння, розширене в той спосіб, що порівнювальний образ розгорнений у ціле оповідання, називається притчею. Як окрема літературна форма вийшла вона з поезії Сходу і стала в модерних літературах пригожою формою дидактичної поезії для викладу загальнолюдських етичних істин.

Порівняння в байках, в сатирі і комедії мають дуже часто насмішливий, комічний характер, напр.:

Гервасій: ...Я переконався, що нам дворянство так личить,
як корові сідло.

І. Карпенко-Карий. Мартин Боруля.

§ 20. Типи порівнянь

Розрізняємо такі чотири типи порівнянь:

І. Образ порівнюваний і порівнювальний є уявленнями подуманими, абстрактними. Порівняння цього типу дуже рідкі, бо з огляду на завдання порівняння є річчю незвичайно складною унаочнити якесь ненаочне поняття чи уявлення іншим, настільки ж мало виразним і наочним. Приклади:

...А голос співав;
В тім чулась *одрада* сердечная, люба,
Мов *щастя* небесне він в душу вливав.

В. Олександров. Легенда про
черця, що жив триста літ.

І тихо в наметі, і коло гурта
Незважена *туга*, як *ніч*, огорта.

М. Старицький. Берестечко.

Щирі сльози козацькії
В *серці* запеклися,
Мов у *пеклі*...

Т. Шевченко. Невольник.

Ходить *туга* по голій горі,
Мов *туман* по пустині,
Сіє думи й бажання свої
По широкій країні.

І. Франко. Мойсей.

II. Найчастіше трапляється другий тип порівняння, в якому обидва образи взяті зі світу матеріальних, конкретних явищ, уявлень і вражень, що різняться між собою тільки ступенем картинності й наочності. Приклади:

Слухають за огорожею щось гуде, стугонить, наче грім гримить віддалека.

П. Куліш. Чорна рада.

Високії ті могили
Чорніють, як гори.

Т. Шевченко. Іван Підкова.

Неначе птахи чорні в гаї,
Козацтво сміливе літає.

Т. Шевченко. Гамалія.

Над Трахтемировом високо
На кручі, ніби сирота
Прийшла топитися в глибокім
В Дніпрі широкому, оттак
Стоїть одним-одна хатина.

Т. Шевченко. Сон.

Від берега до берега на Дніпрі появилася білий гребінь, неначе біла грива величезного коня.

І. Нечуй-Левицький. Запорожці.

Сподівалася я невісточки, як ластівочки, собі на віху.

Марко Вовчок. Два сини.

Як горами рине на морі прибій
І впину нема його ході,
Так супроти сили тій жмені слабій
Встояти в борні було годі.

М. Старицький. Берестечко.

...Вже Катруся підростала

.....

А красота то красота:

Бувало, вигляне із хижі,

Як тая квіточка з трави,

Як тее сонечко з-за хмари.

Т. Шевченко. Москалева криниця.

І пливе, мов лебідь, барка

До Афонської гори.

І. Франко. Іван Вишенський.

(Порожні колоски)

...Зовсім схилилися униз,

Мов ми, неграмотні, перед великим паном,

Мов перед судовим на стійці козаки.

Є. Гребінка. Ячмінь.

III. Найвищим ступенем наочности й образности, а разом з тим найбільш смілим польотом творчої поетичної уяви, характеризуються порівняння третього типу, що унаочнюють і роблять доступними для чуттєвого сприйняття поняття і явища нематеріальні, подумані, образами конкретними, взятими зі світу матеріальних явищ та чуттєвих вражень і спостережень. Так Шевченко прирівнює лихо до звіра, вічність душі до безкрайого неба, печаль до нахабного москаля, нудьгу та сумний осінній настрій до збирачів податків, Україну до безталанної вдовиці тощо. Приклади:

Сховалося у серці *лихо*,

Мов *звір* у темнім гаю.

Т. Шевченко. Наймичка.

Мов за подушне, оступили

Отсе мене на чужині

Нудьга та осінь...

Т. Шевченко. Думка.

Вітер в гаї нагінає

Лозу і тополю,

Лама дуба, котить полем

Перекотиполе.
Так і доля: того лама,
Того нагинає,
Мене котить...

Т. Шевченко. Думка.

Як небо блакитне, нема йому краю,
Так душі почину і краю немає.

Т. Шевченко. Гайдамаки.

Неначе срібло куте, бите
І семикрати перелите
Огнем в горнилі, словеса
Твої, о Господи, такіі.

Т. Шевченко.

А було те Запорожжя, як у горні іскра: який хоч, такий і розідми з неї вогонь...

П. Куліш. Чорна рада.

А в її душі, мов ті сніжинки, крутяться, снуються невеселі,
журливі думки.

В. Лебедова. Урятувала.

Як хвиля хвилю проганяла,
Так думка думку прошибала.

І. Котляревський. Енеїда.

Обгорнула мене самота,
Як те море безкрає,
І мій дух, мов вітрило, її
Подих в себе вбирає.

І. Франко. Мойсей.

Молодецькі літа – то бурхливий потік,
Не страшні їм ні кручі, ні гори.

О. Олесь. Пісня молодости.

IV. Найрідше трапляються порівняння четвертого типу, в яких матеріальні предмети і явища та чуттєві спостереження і враження порівнюються з поняттями подуманими, абстрактними або із явищами духовного життя. Треба незвичайно-

го поетичного хисту, щоб таке порівняння, в якому матеріальний предмет або чуттєве явище пояснюється нематеріальним, зробити доступним для репродуктивної уяви. Найчастіше є воно способом одуховлення неживої, мертвої природи, часто має також емоційний відтінок. Приклади:

...(Ведмідь) ще раз застогнав – так тяжко, так жалібно, як
грішна душа на муках.

І. Франко. У полонині.

І було те „нема“,
Мов жах смерти понурій.

І. Франко. Мойсей.

Ніч. На небі ні хмаринки,
Тихо, любо, як в раю.

М. Кононенко. Багатий Марко.

Бліде, як смерть, лице господині показалося в дверях.

Марко Вовчок. Степовий гість.

Скутар, мов пекло те, палає.

Т. Шевченко. Гамалія.

А діточки обід несуть
Та, йдучи, колоски збирають,
Мов тая доленька святая,
Мов ангеляточка, ідуть.

Т. Шевченко. Сон (На панщині).

І над криницею верба
Нагнулася, як та журба
В далекій каторжній неволі.

Т. Шевченко. На старість у рідному селі.

Приглянувшись до наведених прикладів, побачимо, що в більшості порівняння є ніби тлом для вираження почуття. У деяких порівняннях такі притягнені до порівняння абстрактні поняття, як пекло, смерть, ангели, грішна душа на муках, мають у нашій свідомості точно означений поняттєвий зміст, пов'язаний навіть з певними чуттєвими образами,

головно завдяки творам пластичного мистецтва – малярства і скульптури.

§ 21. Ступень картинності порівнянь

Не всі порівняння рівною мірою відповідають своєму призначенню піднесення наочності і картинності вислову. Деякі порівняння народної поезії, подібно, як епітети, втратили свій первісний картинний характер і зробилися стереотипними, трафаретними формами сталих поетичних образів і символів. Сюди належать такі фольклорні порівняння, як, напр., дівчини з зозулею, зорею, калиною або тополею, очей із зірками, хвиль із горами, козака з дубом або явором тощо. Трапляються вони під впливом народної поезії і в Шевченка, хоч загалом таких стереотипних порівнянь у нього небагато.

Коли ж поет не дотримується втертих літературною традицією шаблонів і віднаходить подібність у предметах, яких перед тим у письменстві ніхто не порівнював, то таке порівняння є оригінальним. Сюди належить багато Шевченкових порівнянь, особливо третього типу, в яких подумані [мислені] уявлення і явища духовного життя порівняні з матеріальними предметами і явищами, напр.:

Неначе степом чумаки
Уосени верству проходять,
Так і мене минають годи.

Але навіть і втертим, стереотипним порівнянням, взятим із народної поезії, Шевченкова муза вміє надати прикмети оригінальності і свіжості, як, скажімо, у порівнянні тополиної алеї з дівчатами в поемі „Сотник“:

Од Борисполя недалеко,
А буде так, як Борисполь,
І досі ще стоїть любенько
Рядок на вигоні тополь;
Неначе з Оглава дівчата
Ватагу вийшли виглядати,
Та й стали...

Порівняння, які зближують і ставлять поруч зовсім віддалені уявлення, відкриваючи поміж ними польотом творчої уяви подібність, невидну для інших людей, називаємо смілими. Такими порівняннями характеризується поезія народів Сходу – давньоіндійська, давньоєврейська, арабська, подекуди й давньогрецька. Так, напр., у „Пісні пісень“ Соломона кучерява голівка Суламити прирівняна до гори Кармель, її ніс – до Давидової твердині, а волосся – до стада кіз, що сходять з Галаадської гори.

Картинність і наочність порівняння не завжди стоїть у прямому зв'язку з його оригінальністю або смілістю. Так, напр., наведене вище Кулішеве порівняння Чорногорця з малим цуциком, що поступається дорогою старому Бровкові – батькові Пугачеві, характеризується високим ступенем наочності, зате малим ступенем оригінальності, нагадуючи Гомерове порівняння, в якому Ахілл, що переслідує Гектора, прирівняний до гончої собаки („Іліада“). Найбільш влучні і мають найбільшу мистецьку вартість порівняння, що, крім оригінальності і смілости, вирізняються ще й високим ступенем наочності і картинності, як, напр., порівняння М. Коцюбинського: *(Пшениця) біжить за вітром, немов табун лисиць, і блищать на сонці хвилясті хребти* („Ниви у червні“).

§ 22. Метафора

На подібності або аналогії, на яких опирається порівняння, ґрунтуються і найбільш поширені та найчастіше вживані образні вислови поетичного стилю, знані під назвою метафори.

Метафору звичайно називають скороченим порівнянням, хоч це не зовсім вірно, бо коли порівняння ставить поруч два подібні предмети А і В, затримуючи нашу увагу за чергою на обох, то метафора відразу переносить¹ ознаку С порівнювального предмета В на порівнюваний предмет А, об'єднуючи

¹ Звідси її назва: *метафёра* – переносу, *метафора* – перенесення.

ці уявлення в один образ, або й просто підставляє *comparatum* В за *comparandum* А. Так, напр., зауваживши в людини брак спочуття до неволі інших, ми на підставі локалізації почуття в людському серці, скажемо про неї: *в нього серце (А) тверде (С), як камінь (В)*. Це порівняння можна замінити на метафору, сказавши: *це людина твердого (С) серця (А)*. У цьому вислові обидва порівняння уявлення (серце і камінь) неначе сплавлені в один суцільний образ. Так, зорові враження кольору сонця, що заходить, дали привід Шевченкові до створення такого надзвичайно поетичного, повного чуттєвої наочності образу:

Вечірнє сонце гай золотило,
Дніпро і поле золотом крило...

Сон, –

у якому бачимо подвійний метод метафори: злука двох образів в один – *сонце золотило* і заміна, підставлення одного уявлення іншим – *сонце крило золотом* (світлом кольору золота) *Дніпро і поле*.

Цією безпосередністю психічного акту, в якому уява, користуючись асоціативним зв'язком між двома подібними предметами, переносить ознаку або назву одного на другий, відрізняється метафора від порівняння.

Граматично метафора може бути виражена іменником, прикметником, прислівником і дієсловом. Так, напр., в образі *прибій колосистого моря* (М. Коцюбинський. Ниви у червні) є подвійна метафора, виражена іменниками: *прибій* і *моря* образ *солодка розмова* містить метафору в прикметнику, вислів *час летить* єднає дієслово *летить*, яким означаємо спосіб руху птахів, із уявленням скоро проминального часу.

Переважна частина нашого мовного арсеналу складається з таких образних зворотів і виразів. „Die Sprache lebt und webt im Bilde“, – говорить про це один з авторів численних німецьких підручників риторики¹. У більшості цих „метафор мови“,

¹ „Мова живе і снує образами“. – Prof. Hans Probst. Deutsche Redelehre. (Götschen-Verlag).

що ввійшли до лексикону як т. зв. переносні значення, затерлося внаслідок частого вживання їх образне значення. У таких висловах, як *ніжка* (крісла або стола), *зубці* (пили, гребеня, грабель), *ручка* (для писання), *головка* (цвяха), *шапка* (гриба), *хвилюватися*, *вагатися*, *стояти твердо на своєму* та под. не відчуваємо образного значення. Вони зробилися необразними, прозаїчними, і багато таких метафоричних висловів неможливо загалом заступити іншими.

Кожна мова послуговується своїми образними словами і виразами, згідними із способом думання народу – носія мови. Так, напр., римлянин говорив про *корінь гори*, німець називає це саме уявлення *стопою* (*der Fuss des Berges*), а ми кажемо: *підосва гори*. Коли німець скаже: *er hat über die Schmur gehauen*, вживаючи образ з життя ремісника – міряння дерева шнуром, то в українському це значення передає слово *переборицв*. Росіянин говорить про *язык колокола*, для українця *дзвін має серце*; по-російськи – *горлышко* бутылки, а по-українськи – *шийка* пляшки, німецькою *Gebirgskette*, російською *цетъ горъ*, українською *гірське пасмо* тощо. Тому добрими і влучними перекладами з чужих мов можна збільшити розуміння питоменних властивостей рідної мови.

Від обговорених вище метафор мови, що становлять набуток цілої нації і служать кожному в щоденному житті, треба відрізнити метафори поетичного стилю, що хоч постали в такий самий спосіб, але, зберігаючи своє мистецьке значення і призначення, служать потребам поетичного вираження. Є вони оригінальними плодами творчої уяви поета і не тільки підносять картинність та наочність його стилю, але й причиняються до збагачення рідної мови.

§ 23. Типи метафори

Грунтуючись на асоціації уявлень за подібністю, метафора, як і порівняння, може виступати в чотирьох різновидах (типах):

I. Ознака одного подуманого, нематеріального уявлення або поняття переноситься на інше абстрактне поняття. Мета-

фори цього типу вживаються рідко, як і відповідні їм порівняння. Приклади:

Тяжко віку доживати
Під вагою самотини.

М. Вороний. Євшан-зілля.

І наді всім таємний жаль,
Степів німих німая даль.

М. Філянський. І рідний край...

Та й хто може безодню душі юнака
Прямим оком і міркою змірить.

О. Олесь. Пісня молодости.

Всіх їх гонить безіменний страх,
Невідомий перст Божий,
Голод духа, і жах самоти
І безодні старої...

І. Франко. Мойсей.

II. Дуже часто вживається метафора другого типу, коли подуманим, нематеріальним поняттям і духовним явищам приписують прикмети або здатності, властиві матеріальним, чуттєвим предметам і явищам. Метафори цього типу очуттєвлюють нематеріальні поняття, які недоступні чуттєвому спостереженню. Приклади:

Білий килим забуття,
Одубіння, отупіння
Все покрив...

І. Франко. Сипле сніг.

Вже майже три віки в давнині сидій
Пірнуло з часу того злого...

М. Старицький. Берестечко.

А думкою старий чернець
Далеко літає...

Т. Шевченко. Чернець.

О Ізраїлю... я весь труд тобі дав
У незломнім завзяттю —

Підеш ти у мандрівку століть
З мого *духа печаттю*.

І. Франко. Мойсей.

...Ми *рабами* волі стали,
На *шляху поступу* ми лиш каменярі.

І. Франко. Каменярі.

Тут в *обличчю смерти* й гробу
Хочу виявить всю злобу,
Сповідаться всіх гріхів,
З всіх *провин* *заслону* здерто,
Щоб ніхто по моїй смерті
За моє зло не терпів...

І. Франко. Лис Микита.

Сріблясті потоки із місяця ллються,
Сріблястії звуки з-під лютні несуться.

А. Кримський. Стоять зачаровані.

Як тихо *ніч* чудове покривало
Розкинула над сонною землею!

В. Самійленко. Герострат.

Луна покотилася полонинами, розбиваючись у дебрях та зворах чимраз на більше часток, аж поки не *завмерла* десь у далеких, неприступних гущавинах.

І. Франко. Захар Беркут.

III. Метафори третього типу, які предметам і явищам матеріального, чуттєвого світу надають одуховлених ознак, належать до найпоширеніших образів поетичного стилю. Корінячись в наївному пересвідченні, що бездушним, неживим предметам і речам властиві такі духовні прикмети, як воля і почуття, пересвідченні, якого велить дитині ставитись до стільця або до поліна, до якого вона вдарилась, як до живої істоти, ці анімістичні метафори одуховлюють цілий навколишній світ і є джерелом поетичного оживотворення мертвої природи. Приклади:

Зима. *Сумнішають* хатини,
Поля замерли в тихім сні.

В. Самійленко. Пташки.

І сосни не несить на зелені луги,
Бо вона *засумує* в долині.

О. Олесь. Туга за рідною землею.

Трохи згодом показалося слабе світло у другому місці, а далі
знов спалахнуло на першому. *Небо переморгувалось*.

М. Коцюбинський. Буря.

Мовчать гори, грає море,
Могили сумують.

Т. Шевченко. Тарасова ніч.

По діброві вітер виє,
Гуляє по полю.

Т. Шевченко. Тополя.

Ряд курганочків при дорозі
Дрімає в тіні край села.
Збиточний вітер розстила
З могил тих порох...

О. Козловський. Цвинтарок.

Зітхали квіти, з гаю линув
Любенький легіт мрій, задуми.

П. Карманський. Тямиш?

Заслухались квіти, притихнув садок,
Ба, навіть фонтан журкотливий примовк.

А. Кримський. Стоять зачаровані.

Та *мовчала* пустиня німа,
Тихо *моргали* зорі.

І. Франко. Мойсей.

Безмірний суворий степ *стоїть* собі нерухомо, *мовчить*, об-
горнувшись легенькою таємною млою.

Д. Маркович. На Вовчому хуторі.

IV. Метафори четвертого типу охоплюють всі ті переносні
образи й вираження, в яких одному матеріальному предмети-
ві або явищу надаються ознаки або властивості іншого, але
більш наочні. Приклади:

Хвилюють лани золотії
Здається, без краю...

Леся Українка. Поділля.

Чорна ріля ізорана,
Гей, гей!
Чорна ріля ізорана
І кулями засіяна,
Білим тілом зволочена,
Гей, гей!
І кровію сполощена.

Нар. пісня.

Чръна земля подъ копыты
костью была посѣяна,
а кровію польїана:
тоутою възыдоша по роуской земан.

Слово о полку Ігоревім.

Всього зо дві сотні лишилося там
Живого, залізного мура.

М. Старицький. Берестечко.

Звільна барка надпливає,
Блиска золото й пурпура
З-під весел і з-під руля.

І. Франко. Іван Вишенський.

А третю (часть скарбу) відвезе у Чорну Гору: нехай добрі
юнаки куплять собі олов'яного бобу та чорного пшона, щоб бу-
ло чим пом'янути на лицарських герцях Турову душу.

П. Куліш. Чорна рада.

Темне небо заясніло,
Запінилось морем зір.

П. Карманський. Над колискою.

...Ми з силою розпуки
Раз по раз гримали о кам'яне чоло.

І. Франко. Каменярі.

Поле – що безкрає море; скільки зглянеш – розіслало зеле-
ний *килим*, аж сміється в очах.

Панас Мирний. Пропаща сила.

§ 24. Відміни метафори

а) Оживотворення – персоніфікація.

На метафорі ґрунтується один з найважливіших способів поетичного зображення: одуховлення й оживотворення мертвої природи.

Уже в звичайному переносному образі, що приписує неживим предметам і явищам природи духовні прикмети, як, напр., *мовчать гори, могили сумують, вітер гуляє по полю*, бачимо нахил уяви оживляти й одуховлювати матеріальний світ, предмети чуттєвого спостереження робити підметами [суб'єктами] свідомої вольової активності. Але уява поета не обмежується до таких окремих рис оживлення й одуховлення. Вона може надавати неживим предметам і фізичним явищам мертвої природи всі зовнішні ознаки живої людини: одягу, зросту, вигляду, складу тіла та ін., механічні процеси природних явищ подавати як наслідок фізіологічних змін, що відбуваються в живому організмі (народження, замирання, сон і т. п.) і навіть унаслідок свідомих вольових диспозицій [готовностей (схильностей) до дії, вчинку тощо], врешті – як завершення цього процесу – вкласти в природу та її явища душу і серце людини, тобто спроможність думати й говорити, страждати й веселитися, бажати й сподіватися. Усі ці способи в різних ступенях і комбінаціях служать поетові для уособлення, або персоніфікації¹. Не є це тільки довільна й безсенсовна гра поетичної уяви. Як один із виявів духовного життя людини персоніфікація ґрунтується на схильності уяви до анімізму², тобто одуховлення сил, що діють у природі, для пояснення причин природних явищ, що не можуть бути зрозумілі на основі беспосереднього чуттєвого спостереження. З потреби пояснення доступних чуттєвому спостереженню, але незрозумілих щодо причин виникнення природних явищ зродилася мітологія³.

¹ Від лат. *persona* – особа, *facere* – чинити, робити.

² Від лат. *anima* – душа.

³ Від грецьк. *μῦθος* – слово, думка, наука, а в переносному значенні – оповідання про богів і *λόγος* – розум, думка, слово. Мітологія – збір мітів, наука про богів.

Первісна людина бачила в усіх явищах природи дію вищих, надприродних сил, невмолимим і грізних, як невмолимою є закономірність і постійність природних феноменів, як грізною є сила природних стихій. У шурхотінні листя, шумі хвиль, дзюрчанні потоку, у свисті вітру і гуркоті грому чула вона таємний голос надприродних істот, у благодатнім теплі сонця, русі небесних тіл (сонця, місяця, зірок), у змінах пір року бачила діяння божеств, сильніших від найсильніших войовників, хоч невидимих для людського ока. І коли на ранніх стадіях культурного розвитку вона поклонялася просто сонцю, місяцеві, зіркам, громам і блискавицям, то на вищій стадії з'являються міти, побудовані на антропоморфізмі¹, – оповідання про богів, створених її уявою на образ і подобу людську. Так, давні греки заселили землю й море, гори й долини, ліси й діброви, повітря і води божественними істотами з людськими прикметами і хибами, що відрізнялись від людей тільки вічною молодістю. Вони служили людині поясненням того, що було в природі для чуттєвого спостереження наслідком якихось подій, причини яких для такого спостереження були закриті. Гримить. Це могутній „батько богів і людей“ потряс своїми божественними кучерями. Буря. Це Егол [Еол], розпустивши вітрів, „велів поганій бути погоди“. Досвіта край неба на сході зачервонівся. Це рожевоперста зірниця відчиняє небесні ворота для ясного бога сонця, що готується в свою щоденну подорож.

І наші предки бачили в природних явищах дію надприродних, божественних, істот, вірили в Дажбога, Стрибога, Велеса, Перуна, в русалок, водяників, лісовиків тощо. Сліди цих вірувань залишилися у старовинних піснях, колядках і щедриках, у прислів'ях і загадках. Так дійшла людина до антропоморфічної індивідуалізації явищ природи в мітології, а що кожна мітологія в своїй основі є ніщо інше, як колективна поетична творчість народу, то й не диво, що вона стала одним із найважливіших поетичних елементів спершу в народній поезії, а опісля і в мистецькій. Хоч людство давно вже позбулось мітологічних поглядів на природу, хоч явища природи отрима-

¹ Від грецьк. *άνθρωπος* – чоловік, людина, і *μορφή* – постать, вид.

ли в нашій свідомості своє природне пояснення й узasadнення, та анімістичні й персоніфікаційні метафори, що ґрунтуються на подібності наших душевних станів і переживань до природних явищ і створюють ілюзію людського життя в житті природи, – зберегли свою мистецько-творчу силу і в модерній літературі, напр., високомистецьке зображення рубання ліса, засноване на оживотворенні й уособленні, в оповіданні О. Кобилянської „Битва“.

Так само в давніх антропоморфічних мітах віднайдемо джерело персоніфікації таких мислених, абстрактних понять, як правда, доля, надія тощо. Греки уявляли собі правосуддя як богиню Теміду, докори совісти як Еринії, історичну помсту як Немезиду, незгоду як Ериду і т. д. Що такі мітологічні персоніфікації знані були й нашим предкам, свідчить „Слово о полку Ігоревім“, у якому поруч з оживотворенням сил природи стрічаємо образ Дива, що „*кличеть врьхоу древа, велить послоушати земли незнаемѣ*“. У нашій усній словесності з-поміж таких мислених понять персоніфіковані Правда та Неправда в казках і лірницьких піснях та Злидні – в казках.

З мітології і народної поезії персоніфікація перейшла в мистецьку поезію у вигляді готових категорій поетичного мислення, що дозволяють поетові зробити приступними для уяви найінтимніші переживання людської душі.

В українській поезії на окрему увагу заслуговують Шевченкові оживотворення й уособлення як явищ природи, так і мислених уявлень, у яких, як у дзеркалі, відбилися його душевні переживання, його розуміння чуттєвого і надчуттєвого світу. Особливо багатий його поетичний стиль на персоніфікації абстрактних понять: Україна – *безталанна мати, бездітна вдовиця, убога сирота*, доля – *химерна дитина, жінка, дівчина, ледащиця*, слава – *задрипана шинкарка*, що з ким-небудь мізкається, муза – *сестра Феба молодая, чарівниченька*, що поета малою дитиною в пелену взяла і на могилі серед поля

і колихала, й сповивала,
і чари діяла...

Персоніфікована і правда, що *п'яна спить*, і думи – *діти*, і воля й інше. З-поміж цих Шевченкових уособлень до найдо-

вершеніших викінчених і найкращих мистецькою силою пластичного зображення належить образ смерти в постаті страшного косаря:

Понад полем іде,
Не покоси кладе,
Не покоси кладе – гори;
Стогне земля, стогне море,
Стогне та гуде.

Важливу роль належить персоніфікації в байці, в якій не тільки звірі (як і у звіриному епосі) уподіблені до людей, але й мертві предмети, оживлені, одуховлені й індивідуалізовані, виступають як дійові особи. Приклади:

А. Оживотворення й уособлення природи:

Ничить трава жалоцями,
а древо съ тоутою
къ земан прекаоннаось.

Слово о полку Ігоревім.

Високії ті могили
Чорніють, як гори,
Та про волю нишком в полі
З вітрами говорять...

Т. Шевченко. Іван Підкова.

Зареготався дід наш дужий,
Аж піна з вуса потекла.
Чи спиш, чи чуєш, брате Луже,
Хортице-сестро? –
Загула
Хортиця з Лугом: „Чую, чую!“

Т. Шевченко. Гамалія.

Нема Січі; очерети
У Дніпра питають:
Де то наші діти ділись,
Де вони гуляють?
.....
На тім степу скрізь могили

Стоять та сумують;
Питаються у буйного:
Де наші панують!
Де панують, бенкетують?
Де ви забарились?
Верніться! Дивіться:
Жита похилились,
Де паслися ваші коні,
Де тирса шуміла,
Де кров ляха, татарина
Морем червоніла...
Верніться!..
„Не вернуться!“ –
Загуло, сказало
Синє море...

Т. Шевченко. До Основ'яненка.

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

М. Коцюбинський. Буря.

Нарешті у пальми листки застогнали:
„Не грай, чоловіче! Усохнем з печали!“
Журливо стріпнулася рожа-краса –
Упала на мене пахуча сльоза.

.....
Маньолія мовить: „Ой, годі! Не грай
І нашого серця на смерть не вражай!“

А. Кримський. Стоять зачаровані.

Освічує місяць високі руїни,
І Сойм шепотить між горами:
„Гей, де ви? Вставайте, батьки України,
Сумує будинок за вами!“

М. Кононенко. Батуринські руїни.

Прикладом персоніфікації, проведеної в цілому творі, є вірш М. Кононенка „Десна“ (уособлення Дніпра й Десни) та вірш В. Мови-Лиманського „Три деревини“.

Б. Уособлення абстрактних понять:

У Києві, на Подолі,
Братерська наша воля
Без холопа і без пана,
Сама собі у жупані
Розвернулася весела,
Оксамитом шляхи стеле,
І єдвабом застилає,
І нікому не звертає...

Т. Шевченко. Чернець.

І в хутір лихо завернуло
І сліз чимало принесло.

Т. Шевченко. Наймишка.

...Рідна Україна,
Стара мати-жалібниця,
Голосом плачливим кличе
Своє любеє дитя.
Час іде на неї лютий,
Перехресная дорога
Перед нею.

І. Франко. Іван Вишенський.

Керманичу, собою!
Звідкіля ти і хто?
„Я, – каже, – сум, син болю,
Я знав тебе давно,
Я твій друг“.

Б. Лепкий. Як шумно хвиля грає.

б) *Алегорія.*

Метафора, розширена в цілу картину так, що в'яже в одну цілість низку чуттєвих, конкретних образів з метафоричним значенням для вираження якоїсь загальної думки – ідеї, називається алегорією¹. Алегоричною формою дуже радо послуговується народна приповідка, де конкретний чуттєвий образ служить унаочненням певної думки, як, напр., у таких приповідках: *Дзвін до церкви скликає, а сам у ній не буває* – значить людина, що інших закликає до спільного громадського діла, а сама в ньому участі не бере, подібна до дзвона; *дружній череді вовк не страшний* – дружня і згідна громада не боїться ніякого ворога; *ближча сорочка до тіла, ніж кожух* – своя користь ближча людині, ніж чужа, тощо. Особливе застосування знаходить алегорія в байці, в якій під тваринами й уособленими неживими предметами треба розуміти різні типи й характери людей.

Алегорія, до якої додане пояснення, що вказує на подібність між алегоричним образом і дійсно подуманим, перетворюється на притчу. Як спосіб вираження ідеї алегорія, промовляючи більше до розуму ніж до уяви, характеризується на загал невисоким рівнем мистецької вартості. Але поет може так захопитись алегоричним образом, розвести його у викінчену в усіх подробицях і пронизану почуттям картину, що вона сама собою діє на нашу уяву без огляду на свій алегоричний сенс, своє переносне значення, яке одночасно є зрозуміле для нашого розуму. Так, Шевченкова поема „Неофіти“ зображає події з життя перших християн низкою високомистецьких картин, які захоплюють нашу уяву без огляду на алегорію, в якій поет під Римом імператора Нерона зобразив Росію царя Миколи I.

Чудовий алегоричний образ ліг в основу опису битви над Каялою в „Слові о полку Ігоревім“:

Тоҁ кровава҃го вина не доста;
тоҁ пирѣ докнчаша храбрии роу҃сичи;

¹ З грецьк. *ἀλλὰ ἄλλοτε* – говорити щось інше.

свaтy пoпoншa,
a сaмн пoлeгoшa
зa зeмлю рoуcкoюю

Порівняємо Шевченкове:

...З Чигирину
По всій славній Україні
Заревли великі дзвони,
Щоб сіддали хлопці коні,
Щоб мечі, шаблі гострили
Та збирались на весілля,
На веселе погуляння,
На криваве залицання...

Хустина.

Гарний приклад алегорії маємо також у вірші О. Олеся:

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

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

Поет вказав на алегоричний сенс свого вірша його заголовком „Туга за рідною землею“. В народній пісні зображається смерть козака в такому алегоричному образі:

Ой, цить, мати, не журися,
Вже ж бо син твій оженився:
Він взяв собі за жіночку
Зелену долиночку
Та крутую могилочку...

Козак і кінь.

Алегоричний образ каменярів, що ламають скалу пересудів і „рівняють правді путі“, творить основу Франкової оди-пісні „Каменярі“.

§ 25. Метонімія

Метонімією¹ називаємо переіменування, тобто заміну назви якогось предмета назвою іншого на основі асоціативного зв'язку дотичних уявлень за їх внутрішньою приналежністю. Метонімічними виразами послуговуємося дуже часто в щоденному мовленні, навіть не здаючи собі з цього справи, тим більше, що багато метонімії мови втратили, як і метафори, свою картинність і стали прозовими означеннями, ввійшовши у словник як т. зв. дальші або похідні значення. Сюди належать такі вирази: *платити золотом* (= золотими грішми), *читати Шевченка* (= твори Шевченка), *тримати язик за зубами* (= мовчати), *дарованому коневі в зуби не заглядають* (= не рахують літ), *дре носа* (= гордий), *рвати на собі волосся* (= бути в розпуці) та ін.

У літературному стилі стрічаємо кілька різновидків метонімії, що звичайно відрізняються один від одного логічним взаємовідношенням дотичних уявлень. Так називаємо:

I. Причину замість наслідку, автора замість його твору, знаряддя замість того, що ним зроблено, органи фізичних і духовних сил людини замість самих сил, напр.: *перо Шевченка* (замість стиль Шевченка); *читаючи Квітку* (замість твори Квітки); *хмара сонце заступила* (світло й тепло сонячне); *знищити вогнем і мечем; він керується серцем, а не головою* тощо.

II. Дуже часто стрічається зворотна метонімія, тобто називання наслідку замість причини, зовнішньої ознаки чинності замість самої чинності. Це вживається у поетичному стилі для передавання й унаочнення психічних станів і переживань їх зовнішніми ознаками, напр.: *жінка пішла попідвіконню* (Квітка) (старцювати); *пішов з торбами* (жебракувати), *насутив брови* (нахмурився), *стиснути плечима* (годі щось зробити або порадити), *ще треті півні не співали* (перед досвітком).

III. Начиння замість змісту, місце або час замість того, що там міститься або відбувається, свято замість часу, на який

¹ З грецьк. *μετωνομία* – перейменування (*μετά* – *оновіаζω* – перейменувати).

воно припадає, напр.: *чарка ходила з рук до рук; ціле село здивувалось; XIX вік бачив пробудження націй; дяка годять на Проводи, а наймита на Покрови.*

IV. Матеріал замість виробу, напр.: *ходить в оксамитах; уся в золоті (в золотих прикрасах); чотири дошки (труна).*

V. Річ замість власника і навпаки, напр.: *у нього тисяча шабель і дві тисячі багнетів [вояків]; сусід згорів дотла (будівлі).*

VI. Зовнішній знак або символ замість предмета, ним означеного. Символом¹ називаємо такий чуттєвий, матеріальний знак якогось уявного поняття, почуття, настрою або ідеї, який через загальне вживання, звичку або конвенційну згоду поєднаний у свідомості з поняттям або ідеєю безвідносно до того, чи відчувається існування причинового зв'язку між символом і тим, що він означає, чи ні. Так, напр., хрест – це символ християнства, півмісяць – мусульманства, ліра – музики й ліричної поезії, плуг і коса – хліборобства. Символ, виражений пластично в малярстві або різьбі, називається емблемою. Емблеми держав, країв і народів називаються гербами. Приклади:

I. Хвалім і ми Володимира,
потомка того Святослава,
якого славить кожна ліра...

В. Щурат. Слово Іларіона.

З татарських рук приймав смерть Київ.
Чого живцем *огонь* не вийв,
Ішло під *меч*...

В. Щурат. Зарваниця.

Так сказав, усім вклонився
І тяженько прослезився,
Зрушив *душі* всіх хижак.

І. Франко. Лис Микита.

Довкола для *ока* й для *вуха*
Ні духа!..

І. Франко. Полудне.

¹ З грецьк. *сμβολον* – образ.

Діти мої! наступає страшная година: перехрестить, мабуть,
нас Господь знов *огнем* та *мечем*.

П. Куліш. Чорна рада.

П. Похожає здовж байдака,
Гасне люлька в роті (задумався).

Т. Шевченко. Іван Підкова.

Другий свічку, сердешний,
Потом заробляє...

Т. Шевченко. Наймичка.

На ланах грає соняшна хвиля; під хвилею спіє хліборобська
доля.

Панас Мирний. Пропаша сила.

Я хату твою в *попіл* оберну!

Марко Вовчок. Степовий гість.

Не хочу я панувати,
Не піду я, мамо!
Рушниками, що придбала,
Спусти мене в яму;
Нехай попи заспівають,
А дружки поплачуть –
Легше мені в труні лежать,
Як його побачить...

Т. Шевченко. Тополя.

Так бажалось там з вами входить
Серед трубного грому (переможно).

І. Франко. Мойсей.

III. *Кухоль* ходить, переходить,
Так і висихає...

Т. Шевченко. Гайдамаки.

А із братства те бурсацтво
Мовчки виглядає.
Нема голій *школі* волі,
А то б догодила.

Т. Шевченко. Чернець.

Аж до Межигорського Спаса
Протанцював сивий,
А за ним і товариство
І ввесь святий *Київ*.

Т. Шевченко. Чернець.

Вічове колесо заворушилось.

П. Куліш. Чорна рада.

І весь *табор*, мов чаром, попав
В отупіння й зомління.

І. Франко. Мойсей.

IV. І сором тут, і сором там –
Вставать з чужої домовини,
На суд Твій праведний прийти,
В *залізі* руки принести...

Т. Шевченко. Гамалія.

Наготовив Марко страви,
Вин заморських дорогих,
Нарядив у *шовк* та *злото*
Всіх прислужників своїх.

М. Кононенко. Багатий Марко.

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

П. Куліш. Оріся.

V. Було й городове козацтво в блакитних да в зелених жупа-
нах; а *кармазинні шаровари* або *жупан запорізький* хоть би
один.

П. Куліш. Чорна рада.

Без батька лишились *корогви* рясні (полки),
Окрились болотом, возами.

М. Старицький. Берестечко.

VI. Блукав я по світу чимало,
Носив і *свиту*, і *жупан*.

Т. Шевченко. Сон.

...Шотландський народ,
Не звик він носити *кайдани*.

Леся Українка. Роберт Брюс.

Життя – борня. Борня свободить з *пут*.
Тож дай нести з Тобою хрест Твій, Христе!

В. Щурат. Молитва в терпінню.

§ 26. Різновиди метонімії

а) Перифраза.

Перифраза дуже близька до метонімії, коли зовнішню ознаку чинності називаємо замість самої чинності (II випадок метонімії). Але в перифразі (описанні) мова не обмежується тільки до одної прикмети, а описує якийсь предмет, поняття або явище такими конкретними, чуттєвими образами, що промовляють до уяви і тим полегшують його розуміння. Того ж способу вживає поет, бажаючи виразити якусь абстрактну думку приступно не так для розуму, як радше для уяви. Напр., Шевченко, виражаючи думку, що слава Котляревського буде тривати вічно, описує поняття вічності такими образами:

Будеш, батьку, панувати,
Поки живуть люде;
Поки сонце з неба сяє,
Тебе не забудуть!

На вічну пам'ять Котляревському.

Інші приклади:

Бо не довго, чорнобриві,
Карі оченята,
Біле личко червоніє –
Не довго, дівчата! (*молодість не довго триває*).

Т. Шевченко. Тополя.

Кричать сови, спить діброва,
Зірочки сіяють,
Понад шляхом, щирцею [бур'ян]

Ховряшки гуляють,
Спочивають добрі люде... (*настала ніч*).

Т. Шевченко. Катерина.

А я, брати запорожці,
Возьму собі рясу,
Та піду поклони бити
В Межигор до Спаса (*в монастир*).

Т. Шевченко. Задача Дорошенка.

Як Той, що в бурю йшов по гривах хвиль розлогих,
Так ти б мовляв до всіх плачучих, скорбних, вбогих:
„Не бійтеся! Се я!“

І. Франко. Якби ти знав.

Дуже близька до перифрази є антономазія, тобто описання якоїсь особи загально відомою прикметою або називання її іншим ім'ям, взятим від міста або краю, звідки вона походить, чи по батькові тощо. Дуже часто служить антономазія, щоб оминути монотонного повторювання назви, імени. Так, Гомер часто називає Агамемнона і Менелая разом Атридами, Ахілла – Пелідом, самого Гомера називали Меонідом, Аристотеля – стагірським філософом (походив із Стагіри) і т. п.

В „Енеїді“ Тибр говорить у сні до Енея:

– *Венерин сину!* Не жахайся, –
Дід очеретяний сказав

Порівняємо у Шевченка:

І в келії, неначе в Січі,
Братерство славне ожива,
А сивий гетьман, мов сова (*замість Мазепи*),
Ченцеві зазирає в вічі.

Чернець.

б) *Евфемізми*.

Перифраза, яка описує властиве поняття на те, аби щось прикре, неприємне висловити в лагідній формі, називається евфемізмом. Евфемістичні вирази закорінені в словесній забо-

бонності, тобто боязні вимовляти голосно слова з поганим значенням, щоб не накликає на себе лиха. Так, наш селянин, боячись вимовити слово *чорт*, заступає його виразом *нечистий, не при нас згадуючи*. Родина, звіщаючи про смерть когось близького, говорить *упокоївся* або *заснув у Бозі*; про п'яницю говорять, що *любить випити зайву чарку* тощо.

У народній поезії евфемізм часто набуває форми алегорії. Такі евфемістичні алегорії стрічаємо і в мистецькій поезії, напр., у поемі Руданського „Віщий Олег“ слуга на запитання князя відповідає, що сталося з його конем:

Давно вже кінь білогривий
Гуляє на волі
Коло Дніпра широкого
На чистому полі,

І вовки його годують,
Птахи доглядають,
Буйні вітри його чешуть,
Дощі вимивають,

І на ньому уже, княже,
Зіллям зелениться
Не зелена паполома [попона]—
Зелена травиця.

Евфемістичними виразами часто послуговується Шевченко, напр., *Тільки його долі, що рано заснув...* (замість помер); у поемі „Тарасова ніч“ ціла картина кривавої ночі змальована злагідненими барвами:

Лягло сонце за горою,
Зірки засіяли,
А козаки, як та хмара,
Ляхів обступали.

Як став місяць серед неба,
Ревнула гармата;
Прокинулись ляшки-панки —
Нікуди втікати.

Прокинулись ляшки-панки
Та й не повставали:
Зійшло сонце – до одного
Покотом лежали.

§ 27. Синекдоха

Заміну однієї назви іншою на основі взаємовідношення частини до цілості називають синекдохою (від грецьк. *συνεκδέχομαι* – разом розуміти). Послугуємося нею часто, як і метонімією, у звичайній розмові: *під сільською стріхою; не пускати на поріг; до гробової дошки; скільки голів у дворі (худоби); скільки душ у хаті (людей); шанувати копійку*. Така заміна ґрунтується на тому психічному явищі, що при чуттєвому спостереженні часто якась одна подробиця або частина діє сильніше на нашу уяву або почуття. Передаючи чуттєве враження словами, називаємо ту подробицю чи частину, яка нас особливо вразила. У літературній мові є такі різновиди синекдохи:

I. Назва частини замість цілого, напр., *схилив чоло* (замість голову); *майна в нього – два хвости* (дві штуки худоби); *для домашнього вогнища*.

II. Назва виду замість роду, сім'ї, класу, громади – і навпаки. Сюди належить називання загального, мисленого або збірного поняття замість належного конкретного, видового або індивідуального, напр., *молодість* замість молоді, *козацтво* замість козаки. До такого виду синекдохи можна віднести й такі випадки, коли на означення цілого класу або якогось типу людей називаємо ім'я званої в історії людини, напр., Демостен – на означення оратора, Меценат – опікуна мистецтва й письменства.

III. Однина замість множини, напр.: *ворог зруйнував рідну країну*;

IV. Величини означеної замість неозначеної, напр.: *сто разів я тобі говорив*;

V. Прикметника замість належного до нього іменника, напр.: *Всевишній* (Бог), *малі* (діти), *буйний* (вітер).

Приклади:

I. Плаче, бідний, та зітхає,
Сну не знають його *очі*.

М. Вороний. Євшан-зілля.

Я грав на весіллі, я грав над труною,
Під *стріхою* грав і в палаці.

П. Грабовський. Кобзар.

І зачне сива *голова* гуторити...

П. Куліш. Чорна рада.

Батьку, батьку! Від ударів
Гнуться наші *чола й стини*.

І. Франко. Іван Вишенський.

Розвернулося весілля,
Музикам робота
І *підковам*...

Т. Шевченко. Наймичка.

(Еней) ... всіх зачав сам мордувати,
По верху, по словах складати
Латинськую *тму, мну, здо, тлю* (азбуку).

І. Котляревський. Енеїда.

II. У моїй хатині, як в степу безкраїм,
Козацтво гуляє...

Т. Шевченко. Гайдамаки.

... Так море спиняло.
Любило завзятих, чубатих *слов'ян*.

Т. Шевченко. Гамалія.

Капітане, завернися!
Птаха нужду нам голосить (сова).

Ю. Федькович. Довбуш.

І неначе голос з неба
Звав на мене: Треба, треба
Зав'язати *зраді* рот.

І. Франко. Лис Микита.

А історія! Поема
Вольного народу.
Що ті римляне убогі!
Чортзна що за *Брути*...
У нас *Брути* і *Коклеси* (лицарі)
Славні, незабуті...

Т. Шевченко. Посланіє до земляків.

III. Кругом Січі *запорожця*
Москаль облягає.

Нар. пісня про руйнування Січі.

Громада чмелем загула;
У дзвони задзвонили,
Гармата заревла.

Т. Шевченко. Вибір гетьмана.

IV. Настане суд, заговорить
І Дніпро, і гори,
І потече *сто ріками*
Кров у синє море
Дітей ваших...

Т. Шевченко. Посланіє до земляків.

То наш Довбуш, наша слава,
То капітан на Підгір'ї;
Хлопців *тисяч* єму служить...

.....
Онде хлопців *тисяч двісті*
Полягали на убочі...

Ю. Федькович. Довбуш.

Я вас питався, невсипуці очі,
Питався *сто разів*, щоб відповіли
На запитання тяжкої мої.

В. Самійленко. Герострат.

V. Школяр тоді на вії – притику виймає,
Перегнувся на ярмо, *полових* [волів] по шкурі...

С. Руданський. Школяр.

Станеш ти, на кий схилившись,
Глянеш на свій двір
І, *невтішними* залившись,
Проклянеш Сибір...

О. Олесь. Переселенці.

Багато *чубатих* лиш руки зняли
Й поклали на купинах чола.

М. Старицький. Берестечко.

На тім степу скрізь могили
Стоять та сумують,
Потаються у *буйного*...

Т. Шевченко. До Основ'яненка.

§ 28. Відміни синекдохи

а) Гіпербола.

На квантитативній [кількісній] заміні уявлень ґрунтується троп, званий гіперболою¹, в яким неозначена величина виражена в образі, перебільшеному до неможливості або зменшеному до мінімальних меж. Гіперболічний образ характеризується тим, що сам собою мало говорить нашій уяві, зате тим краще передає почуття здивування, переляку, досади, нетерпеливості, нехтування або легковаження того, хто ним послуговується. У своїй основі гіпербола дуже близька до того виду синекдохи, в якому неозначена величина виражається довільною означеною. Напр., у думі про Самійла Кішку розповідається, що він пробув п'ятдесят чотири роки в неволі, та це число, як і попередні 30 і 24, що стосуються до потурченого Бутурлака, зовсім довільне, гіперболічне – для означення довгого протягу часу. Приклади:

До *самої* хмари
З щоглистими кораблями
Палає Скутара.

Т. Шевченко. Гамалія.

¹ З грецьк. *ὕπερβολή* – перебільшення.

Заспівав: розвернулась
Висока могила,
Аж до моря запорожці
Степ широкий вкрили.

Т. Шевченко. Гайдамаки.

Та ось все стихло, притаїлось, наче збиралося із силами.
І раптом небо понялось вогнем, розкололось посередині і
з страшним тріском завалилось на землю, церква похитнулась,
стіни в школі розсипались, і все щезло і затихло.

М. Коцюбинський. Буря.

Щоб було деньком раніше! –
Починають жалкувать,
А тепер... купців *аж хмари*.

М. Кононенко. Багатий Марко.

б) *Літота*.

Окремий вид синекдохи являє собою використання конкретного числівника з запереченням для вираження неозначеної величини, напр.:

Вже не три дні, не три ночі
Б'ється пан Трясило.

Т. Шевченко. Тарасова ніч.

Не дві ночі карі очі
Любо цілувала.

Т. Шевченко. Катерина.

Ба, надходить і проходить
Не час, не година,
Аж гуляє Олег віщий.

С. Руданський. Віщий Олег.

Ой, п'є Байда та не день, не два
Не одну нічку та й не годиночку.

Нар. пісня про Байду.

Таке заперечення означеної величини називається літотою (грецьк. *λίσσησις* – поменшення). Такий самий образ створюю-

ється вживанням заперечного прикметника для квантитативного збільшення поняття. Це часто спостерігається в щоденному розмовному мовленні, часом з евфемістичною метою, напр., *недобрий* – дуже злий, *негарний* – поганий і т. п. Часто стрічаємо літотичні вирази в Шевченка, напр.:

Утер сльози нехолодні,
Хоч не молодії...

Сон.

Темно всюди, як у будень, –
А свято чимале!

Гамалія.

...Минає
Неясний день мій, вже смеркає.

Невольник.

А серце плаче, як згадаю
Хоч невеселії случаи
І невеселії ті дні...

І знов мені не привезла.

в) *Алюзія*.

У тропі, відомому як алюзія¹, об'єднуються під спільною назвою такі образи, які через пригадування знаних з історії, мітології або літератури осіб чи речей (місця, ріки, гори, моря та ін.) змушують уяву викликати відповідне уявлення певного предмета, асоціативно пов'язане з названим. Алюзією може бути метафора, коли говоримо про *Сизифові труди*, *Танталові муки*, *перехід Рубікону*, метонімія, коли театр називаємо *святинею Мельпомени* або про п'яницю говоримо, що він *приносить жертву Бакхові* [Бахусові], а також синекдоха, коли зрадника рідного краю називаємо *Ефіяльтом*, а людину, що злочинном хоче здобути славу, *Геростратом*. Як троп ученої начитаності, алюзію бажано вживати рідко і в міру, зважаючи на розумовий рівень читачів, аби вона була легко зрозуміла

¹ Від лат. *allusio* – говорення наздогад.

та виконала своє призначення. Кожному українцеві добре відомі і повні асоціацій історичні назви Корсунь, Жовті Води, Зборів, Гетьманщина, Мазепа та ін. Останнє ім'я навіть дало привід називати за часів царського режиму в Росії мазепинцями тих українців, що не бажали бути малоросами. Приклади:

Слова дощем позаливались...
І не дощем, і не слова
Гладесенько *Сатурн* стирає!..

Т. Шевченко. На старість.

...Із туману,
Як кажуть, стала виглядять
Червонолиця *Діяна*.

Т. Шевченко. Ну щоб здавалося...

Місяцю мій ясний! З високого неба
Сховайся за гору, бо світу не треба;
Страшно тобі буде, хоч ти й бачив *Рось*,
І *Альту*, і *Сену*: і там розлилось,
Не знать за що, крови широкее море...

Т. Шевченко. Гайдамаки.

(Рось – битва під Корсунем 1648 р., Альта – Тарасова ніч, битва під Переяславом 1630 р., Сена – Варфоломієва ніч у Франції, 1572 р.).

Дивувавсь тим пісням *Цариград*...
А коли озвалися, як грім,
то й *Варшава* дивувалась їм.
Жовті Води стали в крові
від кривавої їх мови...

В. Щурат. У волинській тихій стороні.

§ 29. Іронія

Серед тропів окреме місце займає іронія¹, що ґрунтується на асоціації протилежних уявлень. Вона послуговується контрастом для характеристики особи або речі такими прикметами, яких у неї якраз немає, щоб у такий спосіб підняти її на сміх. Іронічний настрій постає звичайно тоді, коли наш розум бачить якусь ваду і з легкою насмішкою подає її як щось супротивне здоровому глуздові, навмисно називаючи прикмету, що контрастує з вадою, або висловлюючи похвалу замість догани. Так, напр., Кирило Тур іронічно називає удари кием „гостинцями“ або завваживши, що його побратим Чорногор забороняє підійти до нього Петрові Шраменкові, іронічно говорить: „Багацько ж, мабуть, і в тебе в голові мозку!“ Таку іронію, позбавлену емоційного характеру, називають холодною або сухою. Однак частіше іронія характеризується участю почуття їдкого плуму й етичного обурення. Таку іронію називають сарказмом². Коли ж почуття обурення і гніву візьме гору, то письменник покидає зброю іронії, переходячи до інвектив³ – прямого й гострого судження зауваженого пороку чи гріха. Приклади:

...А за те,
Якби ви з нами подружились,
Багато б дечому навчились.
У нас же й світа як на те:
Одна Сибірь неісходима!
А тюрм? а люду? – що й лічить!
Од молдаванина до фінна
На всіх языках все мовчить,
Бо благоденствує!..

Т. Шевченко. Кавказ.

(Лев до Вовка і Ведмедя):
Га, то ви, поганці кляті,

¹ З грецьк. *εἰρωνεία* – удавання.

² З грецьк. *σαρκασμός* – зла насмішка, від *σάρκαζω* – роздирати м'ясо.

³ Від лат. *invehor*, франц. *invective* – лайка.

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

І. Франко. Лис Микита.

Од споконвіку і донині
Ховалась од людей пустиня,
А ми таки її знайшли;
Уже й твердині поробили,
З-за того будуть і могили –
Всього наробимо колись!

Т. Шевченко. А. О. Козачковському.

Предслава (на закид князя, що її чоловіка не він, а бояри за-
судили на смерть):

О, так! О, так! Князі святі, безгрішні,
Вони ніколи не скривдять нікого,
Бо як захочуть щось таке зробити,
То все знайдуть услужних, що за них
Візьмуть на душу гріх...

І. Франко. Сон князя Святослава.

§ 30. Катахреза

Поетичні образи й тропи можуть тільки тоді виконати своє завдання, піднести наочність і картинність стилю, коли вони виходять із душі й серця поета, а не з його голови, коли вони є висловом щирого почуття, а не штучним витвором ерудиції. Перевантаження стилю такими штучними образами спричиняє його неприродність, бомбастичність [пишномовність]. Таким бомбастичним, неприродним стилем, „прикрашеним“ вишуканими, штучними образами і зворотами, писали слов'яно-руські письменники XVII і XVIII ст. Іоанникій Галятовський, Лазар Баранович, Ставровецький, Сакович та ін., що наслідували середньовічну схоластичну псевдопоезію, а в галицько-українським письменстві XIX ст. Антін Могильницький, наслідуючи польські й німецькі зразки.

Іншим прогріхом проти належного вживання поетичних образів є катахреза¹. Вона постає тоді, коли вжитий образ, що ґрунтується на заміні назв двох уявлень з даним призначенням для з'ясування уявленням, не стоїть у відповідному квантитативному [кількісному] або квалітативному [якісному] відношенні, а також тоді, коли злучені в одну цілість образи нерівномірні. Такою катахрезою є, напр., поєднання двох нерівномірних порівнянь у вірші Я. Щоголева „Степ“:

Степ колишеться, як море,
А затихне вітер буйний –
Степ, мов камінь, не двигнеться.

Катахрезою є також образ мрій у Франковій „Маєвій елегії“:

Мрії безумні, немов той табун, вигравають по полю,
Гриви на вітер, іржуть, дзвінко копитами б'ють
Ах, та се мрії, чуття легкокрилі, барвистії діти, –
Але тверда їх рука в поводах цупко держить.

Раз мрії прирівняні до табуна диких коней, то не можуть бути рівночасно „легкокрилими, барвистими дітьми“, метеликами. Як бачимо, катахреза може трапитись і знаному, талановитому письменникові. Це доводить тільки, що у виборі відповідного образу ніхто не може покладатися тільки на те, що йому підкаже його почуття, але мусить радитись і розуму, перевіривши логічний зміст вибраного образу. Так, навіть у такого дбайливого майстра слова, як Куліш, стрічаємо катахрезу в цьому образі в його ідилії „Оріся“: *Ще раз погляне козак на сивого діда, ще раз погляне на дівчата: золото не сяє так на дорогих перстнях, як сяють у воді і над водою їх білії ноги, бо колір дівочих білих ніг нічим не нагадує кольору золота, а саяво порівняних предметів є різної природи.*

¹ З грецьк. *κατάχρησις* – зловжиття.

ТРЕТІЙ РОЗДІЛ

(ПРОДОВЖЕННЯ)

Фігури

§ 31. Дефініція і поділ фігур

У звичайному розмовному мовленні складаємо слова в думки-речення за певними синтаксичними правилами, питомими тій мові, якою говоримо. Основним правилом української складні [синтаксису] є те, що підмет зі словами, що з ним пов'язані, стоїть перед присудком, додаток (зі своїми означеннями) і прислівникове означення – після присудка. Коли ж додаток або прислівникове означення стоїть на початку речення, то в такому разі за додатком або прислівниковим означенням іде насамперед присудкове дієслово, а тоді підмет. Друге загальне правило, питоме не тільки українській, але й іншим мовам, звучить: словесна форма речення має відповідати логічній формі думки, яку воно виловлює. Так, коли, напр., предметів А приписуємо якусь ознаку В категорично, то й висловлюємо це в категоричній формі: А є В, або А не є С. Але в щоденному житті дуже часто змінємо під впливом сильного душевного зворушення як логічну форму вислову, так і природний синтаксичний лад слів. Напр., людина в небезпеці буде повторювати: „Гвалт! Рятуйте!“; спіткавшись із великим горем, кличе: „Боже! Боже!“, зажурена скаже: „Бідна ж моя головонько!“, заскочена несподіваною подією спитає: „Хто ж міг цього сподіватися?“, замість категоричного: „Цього ніхто не міг сподіватися?“, обурена на брехливість і лукавство людей закричить: „О роде лживий і лукавий! Як же ти мені противний!“ і т. п.

Така заміна форми вислову або правильного синтаксичного ладу чи то під впливом почуття, чи для сильнішого підкреслення одного слова або цілої думки, – називається фігурою.

Давня риторика налічувала близько пів сотні фігур, вважаючи їх одними із найуспішніших засобів мовця впливати на почуття і волю слухачів, а з формального боку – надавати своєму стилеві особливої краси і гнучкості, званої в давніх римлян елегантністю мовлення. Але й до фігур стосується те, що було сказано про періоди і тропи: тільки як вислів правдивого і щирого почуття, на своєму місці і в міру вжиті можуть фігури виконати своє призначення. Особливо ж в останньому зобов'язує як письменника, так і мовця правило „*Nimis poscet!*“ [„Надмірне шкодить“].

Ми спинимось лише на тих фігурах, що знайшли застосування в мистецькому стилі наших найкращих письменників, особливо в поезії Шевченка.

Відповідно до того, чи фігура змінює тільки зовнішню, звукову, форму вислову, чи внутрішню, логічно-синтаксичну, його будову, всі фігури поділяються на три групи:

I. Фігури милозвучності, або евфонічні, серед яких розрізняємо два різновиди: А. фігури повторення, або ітеративні; Б. фігури звукові, або фонетичні.

II. Синтаксичні, що охоплюють формальні зміни в складні речень.

III. Риторичні, в яких як результат аналітичної праці розуму або під впливом почуття змінена логічна й риторична форма вислову; вони розпадаються також на два різновиди: А. емфатичні; Б. патетичні.

§ 32. Ітеративні фігури

З огляду на те, що слово є не тільки знаком якогось уявлення, який промовляє до нашого розуму або до нашої уяви, але через свою звукову форму може діяти на відчуття слуху, як кожен звук або тон, служить повторенням слова чи низки слів не тільки для підкреслення думки, й для піднесення звучності, евфонії стилю. Різні форми цього повторення з їх грецькими назвами є тільки відмінами, варіаціями одної основної форми, що постали внаслідок локалізації повторення у певних місцях речення, вірша або строфи.

а) Основною, а водночас і первісною формою повторення є *епаналепса* – повторення якогось слова (або групи слів, що означають один образ) безпосередньо по собі, або в різних місцях того самого вірша, строфи, а то й цілої п'єси. Такі повторення стрічаються дуже часто в народній поезії, де мають звичайно евфонічне значення, як, напр., у пісні „Чорна рілля заорана“:

*Чорна рілля ізорана,
Гей! гей!
Чорна рілля ізорана
І кулями засіяна...*

Часом повторення (звичайно дієслова) служить для відокремлення й відзначення іменника від його означення або епітета, напр.:

Ой, *полети*, галко, ой, *полети*, чорна,
Та на Січ рибу їсти...

Нар. пісня про руйнування Січі.

Ой, *не знав* козак, *та не знав* Софрон,
Як славоньки зажити.

Про козака Софрона.

У народних думках, згідно з їх епічним характером, ітерації служать для широкого змалювання обставин, місця й часу події, є ознакою т. зв. епічного спокою. Повторення не обмежене до того самого слова, але додає до нього різні пояснювальні синонімічні додатки, виражаючи ту саму думку кількома рівнозначними, але різнозвучними словами або фразами. Так постають плеонастичні¹ вирази, які звичайно вважаються стилістичною хибою, але в епічній поезії – це одна з прикмет стильно. Так, напр.:

Слава не вмере, не поляже...
.....
То брат найменший, *пінний-пихотинець*,
За піними *біжить-підбігає*,

¹ З грецьк. *πλεονασμός* – надмірність, перебільшення.

*Словами промовляє:
Браття миле, браття любе!*

Дума про братів озівських.

У мистецькому поетичному стилі епаналепса має частіше за все емоційний характер – як вплив схвильованого почуття, напр.:

*Не нам на прю з Тобою стати,
Не нам діла Твої судить.
Нам тільки плакати, плакати, плакати...*

Т. Шевченко. Кавказ.

*(Катерина) ...Вертається,
Несе йому сина:
– „Ось де воно – подивився!
Де ж ти заховався!
Утік... нема!.. Сина, сина
Батько одцурався...”*

Т. Шевченко. Катерина.

Така епаналепса часто поєднується з такими патетичними фігурами, оклик, апострофа тощо. У Шевченка емоційна епаналепса часом має форму повторення іменника з додатком епітета, напр.:

*А поки що течуть ріки,
Кривавії ріки.*

Кавказ.

б) Епанастрофа.

Повторення якогось слова або фрази з кінця одного вірша на початку наступного називається епанастрофою (підхопленням). Такі повторення звичайні в старовинних народних піснях – колядках, щедрівках, гагілках, у яких творять об'єднувальний віршовий елемент, що, ніби ланки ланцюга, в'яжуть в одну цілість окремі думки пісні, напр.:

*Нема в короля такого коня –
У мого коня золота грива.
Золота грива, срібні копита,
Срібні копита, шовковий хвостик,*

Шовковий хвостик, очі тернові,
Очі тернові, вушка листові...

Нар. колядка.

Такі підхоплення думки потрібні в цих піснях найчастіше тому, що окремі вірші розділені звичайно довшим приспівом, напр.:

Я в темнім лісі *церкву мурую*.
Приспів: Рай там розвився,
Христос народився,
Я в його дому, як у раю.
Церкву мурую з трьома верхами.
Приспів. І т. д.

Нар. колядка.

З народної пісні епанастрофа перейшла в мистецький поетичний стиль. Особливо часто стрічаємо її разом з іншими формами ітерації у Шевченка, напр.:

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

Гамалія.

Смійся, лютий враже,
Та не дуже!.. Бо все гине,
Слава *не поляже*,
Не поляже, а розкаже,
Що діялось в світі...

До Основ'яненка.

Часом епанастрофа повторює фразу в переставленому порядку, напр.:

Із гнізда скального старець
Тихо дивиться на море,
З хвиль тих злото-пурпурових
Десь мостить далеко *шлях*.
Шлях мостить у край далекий
Через гори і долини.

І. Франко. Іван Вишенський.

З ітерацій, прив'язаних до певних місць наступних речень або віршів, знані є такі форми:

в) *Анафора* – повторення якогось слова або ряду слів на початку окремих речень, віршів або строф, напр.:

Без милого батько, мати –
Як чужії люде,
Без милого сонце світить –
Як ворог сміється,
Без милого скрізь могила...

Т. Шевченко. Тополя.

Тричі крига замерзала,
Тричі розтавала,
Тричі наймичку у Київ
Катря провозжала...

Т. Шевченко. Наймичка.

Де ж тії пестощі вітру летючого,
Де ж тії квітоньки гаю пахучого,
Де ж тії ночі сріблясто-блакитні,
Де ж тії ранки рожеві, привітні,
Де ж тії усміхи сонця блискучого?..

О. Олесь. Конвалія.

Забуду сон сумний діброви,
Забуду ясний час розмови,
Забуду гомін сонних віт,
Забуду час весняних літ;
Краси ж німих, широкополич
Не вирву з серця я ніколи...

М. Філянський. І рідний гай,
і рідний лан.

г) *Епіфора* – це повторення слова або фрази в кінці окремих речень або віршів, напр.:

Вміла мати брови *дати*,
Карі оченята,
Та не вміла на сім світі
Щастя, долі *дати*.

Т. Шевченко. Катерина.

Формально, за віршовою формою епіфору, а синтаксично анафору містять такі вірші:

*...Завтра рано
Заревуть дзвіниці
В Україні, – завтра рано
До церкви молитися
Підуть люде, – завтра ж рано
Завиє голодний
Звір в пустині...*

Т. Шевченко. На Різдво.

*Свята брама відчинилась,
Козака впустила,
І знов брама зачинилась,
На вік зачинилась
Козакові.*

Т. Шевченко. Чернець.

*За грішній, мабуть, діла
Караюсь я в оцій пустині
Сердитим Богом. Не мені
Про теє знать, за що караюсь,
Та й знать не хочеться мені.*

Т. Шевченко. І знов мені не привезла.

*...А Ярина,
Мов тая ялина
При долині, похилилась,
Мовчала Ярина...*

Т. Шевченко. Невольник.

д) Цикл – повторення початкового слова або фрази в кінці того самого речення, вірша, строфи або цілого твору, через що певна думка або низка думок, що творять логічну цілість, отримує своєрідне заокруглення; звідси й назва цієї фігури. Найпростіша форма циклічного виразу – це повторення наказового (вольового) способу, напр.:

*Простіть, високії, мені,
Високії і голубії,*

Найкращі в світі, найсвятії,
Простіть!..

Т. Шевченко. Сон.

Циклічно може бути повторена кожна частина речення, якщо автор бажає в такий спосіб звернути на неї особливу увагу, або ціла фраза, коли в ній виражена основна, домінантна думка. Приклади:

В *Україну* ідіть, діти!
В нашу *Україну*.

Т. Шевченко. Сон.

Усміхнулась Катерина,
Тяжко *усміхнулась*.

Т. Шевченко. Катерина.

Жити не хочеться на світі,
А сам мусиш *жити*...

Т. Шевченко. Лічу в неволі.

Дрімає в гаремі, в раю Візантія,
І Скутарь *дрімає*...

Т. Шевченко. Гамалія.

Прикладом, як ціла фраза, що вводить твір, повторена в кінці, може надати поетичному творові мелодійного і логічного заокруглення, служить Шевченкова балада „Тополя“, початковий чотиривірш якої повторений циклічно в кінці. (Пор. вірш Лесі Українки „Поділля“ – гл. § 6).

Часом початкова фраза пісні повторюється циклічно в переставленому порядку. Так, пісня дівчини в баладі „Тополя“ починається чотиривіршем:

Плавай, плавай, лебедонько,
По синьому морю –
Рости, рости, тополенько,
Все вгору, та вгору! –

а закінчується:

Рости ж, серце-тополенько,
Все вгору та вгору;

Плавай, плавай, лебедонько
По синьому морю!

Циклічні повторення поети дуже часто вживають у побудові строфи як евфонічний засіб, напр.:

Ти тямии? Місяць плив спокійно,
Жемчужний блиск голубив очі;
Неслися з царин чародійно
Містичні шепти духів ночі,
Ти тямии?

П. Карманський. Тямии?

Інші приклади: „Якби ти знав, як много важить слово...“ (І. Франко) та „Не хияйте вділ прапора...“ (Б. Лепкий).

е) *Рефрен* (з франц. *refrain*) – повторення одного вірша або віршової фрази у кінці строфи або окремого поетичного відступу, по-українськи приспів. Такий приспів властивий народній поезії, витворившись із гуртового співу, що супроводить співця. Звичайно співак розвивав думку чи в окремих віршах чи в'язучи їх у строфи, а гурт вступав у перерву між ними повторенням однієї фрази. Такий характер мав приспів у наших найстарших обрядових піснях, у колядках і щедрівках, напр.:

Добрий вечер тобі, пане господарю!
Приспів: Радуйся, ой, радуйся, земле:
Син Божий народився!
Накривай же столи та все килимами.
Приспів: Радуйся, ой, радуйся, земле:
Син Божий народився!

Нар. колядка.

З народної поезії приспів перейшов у мистецьку і став тут разом із циклічними повтореннями евфонічним засобом будування строф, ґрунтованих на римі. Він часто являє собою таку віршову фразу, в якій висловлена основна або провідна думка твору, і може містити один, два або більше віршів, звичайно не більше чотирьох.

Приклад одновіршового рефрену маємо в пісні Олеся:
„Літній вечір“:

Літній вечір... Гори в млі,
В золоті вершини...
А під ними ллється
Пісня України...

Гасне вечірі... Сон обняв
Гори і долини...
А між горами літа
Пісня України...

Ніч давно... Заснуло все...
Тільки море плине
Та щебече понад ним
Пісня України.

Приклад чотиривіршового рефрену у „Вечірній пісні“ Самійленка:

Ой, сонечко ясне,
Невже ти стомилось?
Чи ти розгнівилось?
Іще не лягай!

Такий же рефрен творять знамі вірші нашого національного славня:

Душу, тіло ми положим
За нашу свободу
І покажем, що ми, браття,
Козацького роду!

Приклад півстрофового рефрену маємо у вірші В. Пачовського „Спів відлетних журавлів“, у якому 8-віршова строфа розпадається на дві половини, по чотири вірші кожна, з повторенням двовіршового рефрену в кінці кожної півстрофи. Це надзвичайно скріплює евфонію вірша:

Як осінні вітри дунуть
І на небо хмари сунуть,
Попід хмари сумно лине
Ключ відлетних журавлів.

Хто з них верне, хто загине...
Чути їх прощальний спів –
Попід хмари сумно лине
Ключ віддітних журавлів.

Часом одна думка настільки сильна, що опановує зміст цілого твору, повертаючи, наче основний мотив музичного твору, в різних місцях і в різних відмінах. Приклад такого проведення основного мотиву в поезії маємо у вірші Шевченка „Мені однаково“:

Мені однаково, чи буду
Я жить в Україні, чи ні,
Чи хто згадає, чи забуде
Мене в снігу на чужині –
Однаковісінько мені!

В неволі виріс між чужими
І, не оплаканий своїми,
В неволі, плачучи, умру
І все з собою заберу.
Малого сліду не покину
На нашій славіній Україні,
На нашій не своїй землі.

І не пом'яне батько з сином,
Не скаже синові: „Молись,
Молися, сину! За Вкраїну
Його замучили колись“.
Мені однаково, чи буде
Той син молитися, чи ні.

Та не однаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в вогні
Її окраденую збудять...
Ох, не однаково мені!

§ 33. Фонетичні фігури

Як сама вказує¹ назва, фонетичні фігури стосуються тільки звукової форми слова без огляду на його значення і служать для піднесення звучності й гармонії стилю. Тому з-поміж усіх фігур вони мають найширше застосування в поетичному стилі. У риторичній прозі вживаються рідше.

Сюди належать:

а) *Алітерація* – повторення приголосного звуку у двох або більше словах, напр.: *дуб, дуб довговік; нема нічого й нікого; гуркіт грому; вітер виє, завиває*. Алітерація має евфонічне значення, коли склади наголошені, бо тільки тоді можуть вони сприйматися вухом як однозвучні. З цього погляду алітерація може розтягатися й на середні склади, якщо вони починаються ідентичним приголосним і є наголошені.

Алітерація поруч з паралелізмом належить до найдавніших прикмет віршового складання і була znana вже давньоєврейській поезії. Що не була вона чужа й давньоукраїнській поезії, про це свідчать численні алітерації, які стрічаємо в „Слові о полку Ігоревім“:

Не лѣпо ли ны вѣшеть, братіє,
начати старыми словесы
трудоуныхъ повѣстий о полкоу Игоревѣ,
Игоря Святославича?..

.....
Троубы троубятъ въ Новѣградѣ,
стоятъ стязи въ Поутиваѣ!

В українському письменстві алітерацією найчастіше по-слуговувався Шевченко, напр.:

Все сумує, тільки слава
Сонцем засіяла...

На вічну пам'ять Котляревському.

Закувала зозуленька
В зеленому гаї;

¹ З грецьк. *φωνή* – звук, голос.

Заплакала дівчинонька:
Дружини не має...

Задзвонили в усі дзвони
По всій Україні;
Закричали гайдамаки:
Гине шляхта, гине...

Порівняй:

Ніч. На небі ні хмарини.

М. Кононенко. Багатий Марко.

І голос нам з гори, мов грім, гримить...

І. Франко. Каменярі.

Дуже влучно застосовані алітерації в одного з українських поетів модерністичного напрямку, Дмитра Загула, напр., у переспіві з Бальмонта¹ „Човен утоми“:

Вечір. Море. Подих вітру
І величний виклик хвиль.
Близько буря. В беріг б'ється
Чорний човен без вітрил.

Однако найчастіше появляється алітерація в поєднанні з іншими фонетичними фігурами, передусім з асонанцією.

б) *Асонанція* [асонанс] – це повторення ідентичного голосного звука у двох або більше сусідніх словах у наголошених складах, напр.: *по діброві і по полю; забіліли сніги; заболіло біле тіло; воли мої половії; сизі орли; орли-чорнокрильці*. Як показують ці приклади, вибрані з народних пісень, асонанція, побіч рими, znana народній поезії як спосіб піднесення евфонії вірша. Є підстава думати, що вона старша за риму, яка з неї витворилася. Як основа співності та евфонії віршів асонанція була вживана – замість пізнішої рими – особливо в середньовічній лицарській поезії романських народів (напр., іспанські романси про Сиду). В українській поезії асонанція є

¹ Російський поет модерністичної школи.

теж дуже давнім явищем, як свідчить „Слово о полку Ігоревім“. Напр.:

Поўти имъ вѣдоми,
гароўты имъ знаеми,
лоўци оу нихъ напращени,
тоуан отворени,

або такий образ другого дня битви:

Се вѣтри, Стривожі вноўци,
вѣють съ моря стрѣлами
на храбрыя пѣлцы Игоревы.
Земля тоўгнеть,
рѣкы моўтно текоўтъ,
пороси поля прикривають, (алітерація!)
стази глаголють.

Дуже часто послуговується Шевченко асонанціями (звичайно у зв'язку з алітераціями) для евфонії. Прикладів на це можна знайти без ліку на кожній сливе сторінці „Кобзаря“. Щоб переконатись у багатстві цих музикальних засобів його поетичного слова, вистачить проаналізувати перший скраю Шевченків вірш:

По діброві вітер вис
Гуляє по полю,
Край дороги гне тополлю
До самого долу.

Тополя.

Лічу в неволі дні і ночі
І лік забуваю...

Лічу в неволі.

І золотої, й дорогої
Мені, щоб знали ви, не жаль
Моєї долі молодой...

І золотої, й дорогої.

Вітер в гаї нагинає
Лозу і тополлю,
Лама дуба, котить полем
Переко типоле.

Так і доля: того лама,
Того нагинає.
Мене котить – і, де спинить,
І сама не знає...

Доля.

Приклад асонанцій як пісенної основи вірша маємо в народній пісні: „Ой, забіліли сніги...“, про яку Шевченко сказав, що це єдина українська народна пісня, яку він знає без рими. Ця пісня як своїм ритмічним і мелодійним складом, так і середовищем, з якого вийшла (це пісня бурлацька), вказує на чуже, мандрівне походження. Наведемо з неї початок:

Та забіліли сніги, забіліли білі
Ще й дібровонька
Та заболіло тіло бурлацькеє біле
Ще й головонька.
Ніхто не заплаче по білому тілу,
По бурлацькому:
Ні отець, ні мати, ні брат, ні сестриця,
Ні жона його.
А тільки заплаче по білому тілу
Товариш його.

Асонанція як засіб піднесення співності й мелодійності вірша не чужа й давнішим українським поетам, але в їхніх творах має характер випадковий. Свідомо і з наміром послуговуються нею, як і алітерацією, для досягнення евфонічних ефектів модерні українські поети – як старшого покоління (Б. Лепкий, В. Пачовський, П. Карманський, М. Філянський, О. Олесь), так і молодші (Д. Загул, К. Полішук, П. Тичина, Р. Купчинський та ін.). Ось кілька прикладів:

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

О. Олесь. Туга за рідною землею.

Лиш смуток не минає,
І не кінчиться сум,
Над світом так літає,

Як над рікою шум,
Смутку дух.

Б. Лепкий. Як шумно хвиля грає.

В небі хмара темна плаче,
В полі кавка чорна кричить,
В хаті тесля теше трумну.

В. Пачовський. Спів відлетних журавлів.

Заспокійся, засни, моє серце сумне,
І забудь про колишнє поволі,
Золотої весни невловимії сни
Вже не вернуться більше ніколи.

Д. Загул. З зелених гір.

Стародавній запорозький лад
дав тим давним пісням дивний склад,
і дала їм силу слова
голосна Дніпрова мова...

В. Щурат. У волинській тихій стороні.

Комбінація алітерації з асонанцією виступає особливо в паронимазії й ономотопоеї (див. нижче г) і є)).

в) *Рима* (рос. *рифма*, італ. *rima*, нім. *Reim*) – у модерній поезії багатьох народів це друга після ритму основа музичної співності віршів. Витворилася вона з асонанції, переміщеної в останній склад вірша, який через природне пониження голосу був менш помітний і тому мав бути відзначений окремим евфонічним способом. Давня грецька й римська поезія не знали рими, і навіть випадкова ідентичність голосних в останніх складах двох сусідніх слів або віршів вважалася стилістичною хибою. Появляється рима щойно в середні віки у духовних латинських віршах, у яких квантитативну основу давньої ритміки заступлено силабічним складанням. На поширення його в середньовічній лицарській поезії спершу романських, а відтак і германських народів не без впливу була й орієнтальна поезія (головно арабська), з якою Європа познайомилася в часи хре-

стових походів. У піснях північнофранцузьких труверів і провансальських трубадурів, у строфах німецьких міннезінгерів, у сонетах, октавах, терцинах і канцонах італійських й іспанських поетів рима виступає як основа будування строф, як знаряддя піднесення віршової евфонії й мелодійності. В українській народній поезії рима появилася дуже давно; в кожному разі мусила бути знана нашим предкам уже в XII ст., як свідчить „Слово о полку Ігоревім“, в якому на різних місцях є правильні дієслівні рими, подібно, як у пізніших думках, напр.:

Оуже намъ свонхъ мнлыхъ ладъ
ни мысано съмыслити,
ни доумюю съдоумати,
ни очима съгладати,
а злата и сребра ни мало того потрепати...
Всеславъ князь людемъ соудаше
княземъ рады радаше,
а самъ въ ночь вълакомъ рискаше.

Наші народні пісні майже всі (за малими винятками давніх обрядових пісень) римовані. Рима стрічається також дуже часто в народних приповідках і загадках, напр.: *Від серця до Бога – навпростець дорога; кам'янець – вінець: кругом вода, все-редині біда; де рідний край – там і під ялиною рай; умер козак та й лежить, та й нікому затужить; аби була булава – то найдеться голова; для милого друга – і вола з плуга; приїхав гість та й став на поміст – розпустив коні по всій Оболоні (загадка); стукотить, гуркотить, як сто коней біжить; треба стати, погадати, що тим коням їсти дати (загадка).*

Від асонанції відрізняється рима однозвучністю не тільки наголошеної голосної, але й усіх тих звуків, що після неї. А що наголос в українській мові є рухомий і може падати на останній, другий, третій і навіть четвертий склад від кінця, то розрізняємо риму: односкладову, або чоловічу¹, напр., *дарма – нема, лад – склад, поблід – слід, вмиль – сичить, заснуть –*

¹ Ці назви для рим узяті з французької мови, в якій прикметники в чол. роді мають наголос на останньому складі (*bon* – добрий), а в жін. роді мають по наголошенім складі ще глухе *e*, *bonne* – добра.

путь, неси – краси, любов – кров і т. д.; двоскладову, або жіночу, напр.: *неба – треба, ненько – серденько, клепле – тепле, неслава – кривава, багатий – гуляти, згадаю – краю, дівчина – калина, крила – втомила, доля – воля, море – горе, водою – вербою, мріє – червоніє, вірить – мірить, люде – прибуде*. Три-складову, або дактилічну¹, напр.: *показував – приказував, оглядини – переклададини, хилитися – коритися, синопку – биліночку, рідная – бідная, нічогісінько – однісінько, горами – докорами, розлучені – засмучені, горюємо – працюємо, молодесенький – вірнесенький*. Коли ж наголос падає в якомусь слові далі як на третій склад від кінця, то для вірша таке слово розпадається звичайно на дві акцентні групи, так що т. зв. задактилічні, або покотисті, рими в українських віршах дуже рідкі.

З погляду на характер звуків, що йдуть за ідентичним наголошеним голосним, розрізняємо риму чисту [точну] і нечисту [неточну]. Чистою рима є тоді, коли римовані склади, починаючи з наголошеного голосного, мають зовсім ідентичні звуки, як в усіх наведених вище прикладах. Коли ж у римованих складах за наголошеним голосним ідуть звуки тільки подібні, постає рима нечиста, напр.: *горе – говорять, бачив – плаче, вишині – вийшла, прощі – очі, соловейко – раденькі, червоні – непритомний, синій – милий, назавше – нашим* та под. Таких рим є багато у Шевченка, але з огляду на велике багатство інших евфонічних засобів (ітерацій, алітерацій та асонанцій) вони не зменшують співності й мелодійності його вірша. Нечистою називається і така рима, в якій для досягнення однозвучності насильно змінений наголос. Такі рими трапляються часто в творах давніших галицьких письменників – у Могильницького, Устияновича та ін., напр.: *кости – мудрости, згуба – голуба* (род. відм. від *гблуб*), *дитина – глибина, родів – городів* (замість *гбродів* – міст).

Коли для досягнення рими в закінченні вірша повторюється ціле слово (епіфора), то така рима називається іден-

¹ Від грецької віршової стопи – дактиля (*δάκτυλος* – палець), що складається з трьох складів: першого, довгого і двох наступних коротких за схемою: $\text{—} \cup \cup$.

тичною. Ідентична рима є подібно, як нечиста, хибою віршування і допускається лише тоді, коли повторене слово має особливу вагу для висловленої думки, напр., у віршах „Заспіву“:

Думи мої, думи мої,
Квіти мої, *dimi*!
Виростав вас, доглядав вас –
Де ж мені вас *dimi*?

Ідентична рима має глибокий сенс, що лежить у використанні омоніма „*dimi*“.

Римовані вірші можуть розміщуватися в довільному порядку – або попарно: $a\ a - b\ b - c\ c$ і т. д., або мінятися: перший з третім, другий з четвертим (рима перехресна) за схемою: $a\ b - b\ a$, або тільки другий з четвертим, а перший і третій неримовані (як у коломийці) за схемою $a\ b - c\ b$ (рима перервана, або коломийкова) і т. п. Комбінації римових зв'язків як щодо числа віршів, так і до порядку розміщення рим творять основу для будування римових строф, напр., сонета, терцини, октави та ін. (Докладніше про це в розділі про віршування).

Крім кінцевих рим, які об'єднують однозвучністю два або більше віршів, стрічаються рими й у середині самого вірша, напр.:

Виростав вас, доглядав вас...

.....

Серце мліло, не хотіло...

Заспів.

А я плачу, літа трачу...

Тополя.

А внук косу несе в росу...

Іван Підкова.

Рано вранці новобранці...

Пустка.

І мене не мине.

На чужині зотне...

Косар.

Така рима називається внутрішньою.

Коли в коломийковій строфі, в якій правильно римуються тільки другий і четвертий вірші (у схемі: 8 + 6 – 8 + 6 тільки 6-складові половинки), стрічаємо римовані перший з другим або перший з третім, то такі додаткові рими називаємо середніми. Велике багатство таких рим знаходимо у коломийковій схемі в Шевченка, напр.:

Вітер віє, повіває, (а)
По полю гуляє, (а)
На могилі кобзар сидить (b)
Та на кобзі грає. (а)

Перебендя.

Якби знала, що покине, (а)
Була б не любила; (b)
Якби знала, що загине, (а)
Була б не пустила... (b)

Тополя.

Неримовані вірші називаються білими (з англ. *blanc verse*).

г) *Парономазія*.

Коли в двох або більше словах одного речення повторюються окремі ідентичні або подібні склади так, що ці слова звуково уподібнюються одне до одного, відрізняючись значенням, постає фонетична фігура, звана *парономазією*. Вона має звичайно чисто евфонічне значення. Там, де слова фонетично уподібнюються з насмішливою або сатирично-іронічною метою, виникає гра слів, звана парехезою. Вона стрічається в народних приповідках, прислів'ях, сміховинках, напр.:

Доки не намучишся, доти не научишся.
Заведе язик до Києва, але й до кия.
Хто не слухає кива, той послухає кия.
До Миколи ніколи не сій гречки, не стрижи овечки.
Рідня до півдня, я як сонце зайде, ніхто не знайде.

Нар. приповідки.

– Куме, куме! Чи пироги будуть? – питав подоляк бойка на празнику.

– Ай, кумоньку, пироги не́ суть (нема).
Подольак гадав, що несуть...

Нар. сміховинка.

Парономазією з евфонічною метою часто послуговується Шевченко; зустрічається вона і в інших наших письменників.
Приклади:

В Україну *іди́ть*, *діти*,
В нашу *Ук*раїну!
.....

Не втирайте ж мої сльози,
Нехай собі *лп*ються,
Чуже *поле* *поли*вають...

Т. Шевченко. Заспів.

У Києві на Подолі
Було колись, і ніколи
Не вернеться, що *діялось*
Не вернеться *сподіване*...

Т. Шевченко. Чернець.

Вітер в гаї нагинає
Лозу і тополю,
Лама дуба, *котить* *полем*
Перекотиполе...

.....
Ой, діброво, темний *гаю*
Тебе *одягає*
Тричі на рік... *Багатого*
Собі *батька* маєш...

Т. Шевченко. Доля.

І підуть вони в *безвість* віків
Повні туги і жаху...

І. Франко. Мойсей.

Там де *Лета* *лється* тихо...

О. Козловський. Світ зчорнів.

д) Анномінація.

Дуже близька до паронимазії анномінація [лат. *agnominatio* або *anpominatio*], але тільки з погляду формального, відносно звукової форми. Вона ставить поруч звуково подібні слова того самого кореня в різних видах і формах. Одна з відмін анномінації – znana вже давнім грекам і римлянам *figura ethymologica* спостерігається, коли при дієслові стоїть іменник того ж кореня, напр.: *мости мостити, раду радити, вволити волю, вінчати вінцем* та под. Така фігура стрічається дуже часто в нашій усній словесності, а що була znana вже в давнину, на це маємо доказ у „Слові“, пор.:

ни мысаню съмысанти,
ни доумю съдоумати...
.....
начаша мосты мостити...

Блиька до етимологічної фігури і друга відміна анномінації, znana з грецької поліптит. Це повторення слова в різних граматичних формах (звичайно іменника в різних відмінках і числах, а також дієслова в різних часах, видах і особах), напр.:

Оттаке то на сім світі
Роблять людам люде...

Т. Шевченко. Катерина.

Лічу в неволі дні і ночі,
І лік забуваю.

Т. Шевченко.

Біда по деревах не ходить,
І хто ж її не скоштував?
Біда біду, говорять, родить...

І. Котляревський. Енеїда.

Мила милого любила,
Поки краший не лучивсь.

Я. Щоголів. Запорожець над конем.

...Руїною страшною
Свое ім'я спасу я від руїни...

В. Самійленко. Герострат.

е) *Ономатопея* [ономатопея].

Кожна мова має в своєму словнику значну кількість слів, що своїми звуками нагадують і наслідують різні звуки природи. І в українській мові є багато **ономатопеетичних** слів. Сюди належать, напр.: *гріміти, дудніти, гудіти, ляскотіти, грохотати, стукотіти, гуркотіти, кричати, ревіти, стогнати, свистати, гаморити, галасувати, муркотіти, шуришати, шелестіти, шипіти, шуміти, рипіти, скрипіти, брязчати, тріщати, вити, скиглити, крякати, мукасти, підпадьомкати, сюрчати, бреніти, дзвеніти* та ін., а також іменники, утворені від тих дієслівних коренів. Вміло, на відповідному місці і в міру вжиті такі слова разом із ритмікою вірша можуть на високому рівні піднести картинність зображення, створюючи ілюзію чуттєвого слухового враження. Ці способи знані були вже в класичній старовині. Так, напр., Гомер наслідує добром слів і ритмом гекзаметра біг мулів:

Αἰ δ' εὖ μὲν τρώων, εὖ δέ πλίσσοντο πόδεσσιν.¹

Одиссея.

У Вергілія тупіт коней наслідує вірш:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.²

Georgica.

Пор. у Грінченка:

...І ось уже чуть,
Як виють, і плещуть, і бють, і ревуть
Дніпрові далекі пороги...

Смерть отаманова.

У Шевченка:

Гармидер, галас, гам у гаї...

Княжна.

¹ Читай: Га́й дев | ме́н, тро | хо́н || ев | де́ плі | ссо́н то по | де́ ссін – Мули собі підтюпцем || тупотіли ногами об землю.

² Читай: Ква́друпе | да́нте пу | трéм || со́ні| ту́ кватіт | у́нгуля | ка́мпум – Гучно кінські копита || тупочуть по пухкім полю.

Або опис бурі в Метлинського:

*Буря виє, завиває
І сосновий бір тріщить,
В хмарах блискавка палає,
Грім за громом грюкотить –
.....
Грім ще гримне, в берег гряде,
В пущі полум'я прогляне.*

Буря.

Дуже часто поет, маючи в евфонічних фігурах досить способів і засобів для зображення природних звуків, користується ними для зображення слухових вражень. Це також ониматопоея (німецькою *Klangmalerei* – „малювання звуками“), хоч у ній може зовсім бракувати ониматопоетичних слів. Так, напр., Шевченко наслідує самими алітераціями й асонанціями шелест осоки над ставком і малює дуже гарну ониматопоетичну картину без жодного ониматопоетичного слова:

*Вітер в гаї не гуляє,
Вночі спочиває;
Прокинеться – тихесенько
В осоки питає:*

*Хто се, хо се по сім боці
Чеше косу? Хто се?..
Хто се, хто се по тім боці
Рве на собі коси?..
Хто се? хто се? – тихесенько
Спитає – повіє...*

Утоплена.

ж) *Музика поетичного слова.*

Ітераційні й фонетичні фігури, відповідно застосовані, можуть до того піднести співність, мелодійність і гармонію вірша, що поетичне слово діє на нашу душу подібно, як музика, – не тільки тими образами, що асоціативно поєднані зі словами, але й самою комбінацією звуків і тонів, мелодією й гармонією вірша. А що музика впливає головню й безпосередньо на наші

почуття, а відтак посередньо на уяву, то й музика поетичного слова діє самим мелодійним, приємним для вуха об'єднанням звуків на нашу душу й серце, а та дія є тим сильніша й успішніша, що паралельно й одночасно на нашу уяву впливають конкретні поетичні образи, пов'язані з цими звуками.

Цією прикметою незвичайної, ніким досі не перевищеної співності й мелодійності вирізняється поетичне слово Шевченка.¹ Які колосальні музичні ефекти вмів він викликати комбінацією повторень з фонетичними фігурами, покаже нам, напр., уміло й з увагою прочитана пісня невольників із поеми „Гамалія“. Сухий аналіз укаже нам тільки, де, на якому місці і скільки разів поет ужив ітерацію, алітерацію, асонанцію, паронмазію й анномінацію. Але вона допоможе нам підкреслити при читанні відповідною інтонацією ці звукові ефекти, а тоді те, повз що ми пройшли без уваги, як повз щось зовсім звичайне й неособливе, видається нам найвищим ступенем мистецької віртуозності — музикою, втіленою в поетичні слова:

Ой, *нема, нема* ні вітру, ні хвилі
Із нашої України!
Чи там раду *радять*, як на турка стати?
Не чуємо на чужині.
Ой, *повій, повій* вітре через море
Та з Великого Лугу,
Суши наші сльози, заглуши кайдани
Розвій *нашу* тугу!
Ой, *заграй, заграй*, синесеньке море
Та під тими байдаками,
Що пливуть козаки, тільки мріють шапки,
Та на сей бік за нами!
Ой, Боже наш, Боже! Хоч і не за нами,
Неси Ти їх з України!
Почуємо славу, козацькую славу
Почуємо та й загинем!

¹ На цю його прикмету вказав у нас перший др. Ст. Людкевич у розвідці „Про основу і значення співності в поезії Шевченка“, поміщеній у „Молодій Україні“ за 1901/02 р.

§ 34. Синтаксичні фігури

Синтаксичними називаємо всі ті фігури, що змінюють формально природний, мовною традицією вироблений і в граматиці описаний лад слів у реченні під впливом схвильованого почуття.

Зміна синтаксичного ладу може обмежуватися до одного речення або простягатись на більше речень.

а) Паралелізм.

З-поміж синтаксичних фігур, що постають із певного схематичного розміщення слів у цілій низці речень, на першому місці треба назвати паралелізм. Це таке розміщення поруч двох або більше речень, об'єднаних звичайно внутрішнім логічним зв'язком, що частини речення, які синтаксично відповідають одна одній, шикуються рівнобіжно [паралельно] в однаковому порядку. Це дуже давня форма поетичного стилю, спільна для релігійної поезії найстарших культурою орієнтованих народів, – давньоіндійського, вавилонського, давньоєгипетського та ін. Найповніше розвиненим і найпослідовнішим є паралелізм у давньоєврейській поезії, напр., у Псалтирі, Пісні пісень, у плачах і пророцтвах Єремії. У нашій народній поезії паралелізм знайшов широке застосування в різних своїх варіантах, напр., для пояснення одної висловленої думки іншою, для вираження різних відтінків тієї самої думки (експлікативний паралелізм), як паралельне питання і відповідь, для порівняння і протиставлення. Всі ці форми синтаксичного й віршового паралелізму бачимо вже у „Слові о полку Ігоревім“, напр.:

Експлікативний паралелізм:

Оуже сънесе ся хоула на хвалоу,
оуже тресноу ноужда на волю,
оуже врьже ся Дивъ на земаю.

Питання і відповідь:

Что ми шоумить,
что ми звенить
давеча рано предъ зорями?
Игоръ пьаки заворочать...

Порівняння:

Боianъ же, братиe,
не десять соколовъ на стадо лебедей поущаше,
нъ своя вѣщина прѣсты на живага строуны въскладаше...

Антитеза:

Тыгда по роуской зeман
рѣтко ратаеке кыхахуѣтъ,
нъ часто врани граахуѣтъ...
а галици свою рѣчь говоахуѣтъ...

Паралелізмом в усіх цих формах послуговується дуже часто Шевченко. Подибуємо в нього навіть цілі пісні й думки, побудовані на основі паралелізму, напр., „Три шляхи“. Найчастіше основу для порівняння творить паралельне розміщення поруч двох думок, напр.:

Защєбєчє соловєйко
В лузі на калині,
Заспіває козачєнько
Ходя по долині...

...Не щєбєчє соловєйко
В лузі над водою,
Не співає чорнобрива,
Стоя під вербою...

Тополя.

б) Інверсія.

Зміна виробленого мовною традицією синтаксичного ладу на те, щоб через розміщення на певному місці речення (звичайно на початку або на кінці) якоїсь частини думки відрізнити її від інших, а у віршованій формі також під впливом вимог ритму й рими, називається інверсією. До випадків інверсії відносимо розміщення присудкового дієслова на кінці довшого речення після іменників і прислівників, означального род. відм. перед іменником, до якого належить, відділення прикметника від належного іменника, переставлення часток і сполучників, що вводять другорядні речення, з початку на інше місце тощо. Приклади:

1 4
...А Лиман Дніпрові
5 3 2
Тую журбу-мову на хвилі подав.

Т. Шевченко. Гамалія.

Знав ти скарб знайти великий,
1 5
Та біда, коли владики
4 3 2
Ліпшого знайти не вмів.

І. Франко. Лис Микита.

1 2
Поллюбила чорнобрива
4 3
Козака дівчина,
Поллюбила – не спинила...

Т. Шевченко. Тополя.

Мені легшає в неволі,
Як я їх складаю;
2 4 1 3
З-за Дніпра мов далекого
6 5
Слова прилітають...

Т. Шевченко. Не для людей.

2 1
Ще момент – і Єгошуї крик
5 4 3
Гирл сто тисяч повторить (або: *і сто тисяч гирл
повторить крик Єгошуї*).

І. Франко. Мойсей.

А тому, тому на світі,
Що йому зосталось,
Кого батько і не бачив,
Мати одцуралась?.. (Замість: *А що зосталось
на світі тому, кого...*).

Т. Шевченко. Катерина.

Старцю чесному Івану,
Що в Афонській самотині

Шлях важкий, тісний верстає,
Шлях, показаний Христом, –

Православні з України,
Зібрані у місті Луцьку
На братерськую пораду
Шлють благання і привіт. (*Інверсія, типова для епістолярного стилю*).

І. Франко. Іван Вишенський.

До різновидів інверсії відносять гіпалагічне¹ переставлення прикметника, тобто розміщення прикметника з іншим іменником, а не з тим, до якого він синтаксично належить, напр.:

Мов голодний лев пустині,
Так ричить у нашій горю
Голос лютої наруги... (*Замість: лютий голос наруги*).

І. Франко. Іван Вишенський.

В високій ширяє орел далині,
І птаство щебече безжурні пісні... (*Замість: безжурне птаство*).

Б. Грінченко. Смерть отаманова.

Мов водопаду рев, мов битви гук кровавий,
Так наші молоти гриміли раз у раз... (*Замість: гук кривавої битви*).

І. Франко. Каменярі.

І привів мене, старого,
На ці святі гори
Одинокій вік дожити...

Т. Шевченко. Сон.

в) *Хіязм*.

Хіястичне упорядкування рівнобіжних частин двох розташованих поруч речень є різновидом паралелізму. Виникло,

¹ З грецьк. *ὑπάλλαξις* – переміна, переставлення.

напевно, з бажання оминути монотонність паралельного ладу в довшому творі, особливо там, де саме протиставлення двох думок вимагало зміни паралельного розміщення слів. Називається ця фігура хіязмом від перехресного розташування рівнобіжних частин речення, що нагадує грецьку букву χ , за схемою

$$a - \underset{\chi}{\overline{b}}, \text{ напр.:}$$

$$\begin{array}{r} a - b \\ \times \\ b - a \end{array}, \text{ напр.:}$$

а б
ОҰНЫША ПО ГРАДОМЪ ЗАБРАЛЫ,
б а
А ВЕСЕЛИЕ ПОННИЧЕ.

Слово о полку Ігоревім.

a b b a

Багацько скрізь горя, та радощів мало...

П. Грабовський. Кобзар.

$\begin{matrix} a & b & c \\ \text{Вчора} & \text{плакав} & \text{попід тином,} \\ a & b & c \\ \text{В степу} & \text{плаче} & \text{нині...} \end{matrix}$

С. Воробкевич. Мурашка.

Хіязм навіть там, де він викликаний потребою підкреслення двох протиставлених думок, має в поезії ознаку чогось штучного, риторичного.

Приклад чисто ефонічного хіязму маємо у витриманій у народному тоні пісні запорожця в Шевченковій поемі „Чернець“:

^a ^b ^c
 Дам лиха за́каблукам,
^c ^b ^a
 За́каблукам лиха дам,
^a ^c
 До́станется й пе́редам...

г) Асиндет і полісиндет.

Розміщення поруч рівнорядних частин речення або цілих речень без сполучника „і“, „й“ або „та“ творить фігуру, звану асиндетом [асиндетоном]. Навпаки, повторення того самого сполучника навіть на тих місцях, де він синтаксично зайвий, творить полісиндет [полісиндетон]. Приклади:

А. Асиндет:

Реве, лютує Візантія,
Руками берег достає;
Достала, зикнула, встає...

Т. Шевченко. Гамалія.

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

Т. Шевченко. Наймичка.

Б. Полісиндет:

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

Т. Шевченко. На старість в ріднім селі.

І асиндет, і полісиндет вживаються поруч один одного в зовсім аналогічних випадках, а тому встановлювати якесь правило для їх застосування було б річчю зовсім безцільною і не обґрунтованою фактами. Можна тільки сказати на основі аналізу поетичного стилю наших письменників, що полісиндет стрічається на загал частіше. Інколи він має форму анафори, коли сполучник „і“ або „та“ повторюється на початку віршів або речень, напр.:

І темний гайок зелененький,
І чорнобривка молоденька,
І місяць з зорями сів,
І соловейко на калині
То затихав, то щебетав.

Т. Шевченко. Сон.

...Непевний був
Максим отой, брате,
Та трудящий, роботящий,

Та тихий до того,
 Та ласкавий, було тобі
 Ніже ані кого
 Не зачепить, ніже ділом,
 Ніже яким словом.

Т. Шевченко. Москалева криниця.

д) *Парентеза.*

З погляду на основну вимогу ясности стилю кожна парентеза, тобто перервання думки для того, щоб у формі іншого незалежного речення сказати щось таке, що треба було сказати раніше або пізніше, є стилістичною хибобою. Однак парентези поетичного й риторичного стилів, що є впливом душевного зворушення, в якому одна думка неначе переганяє другу, мають емоційно-фігуральний характер. Інший характер має парентеза в епічному оповіданні, яке залюбки затримується на кожній подробиці для пояснення обставин, місця й часу події, не дуже зважаючи на синтаксичний лад речень. Такі парентези надають епічному стилеві властивих йому прикмет спокою й широти. Епічні парентези часто мають характер фігури, знаної в давнину під назвою *ὑστερον – πρότερον* (пізніше – раніше), у формі вставленого (парентетичного) речення, тобто такого оповідання, в якому давніша подія повідомляється після того, як почато розповідь про пізнішу. Приклади:

Уже, либонь, після Покрови
 Вертався з Дону я, та знову
 (Бо я вже двічі посилав
 До дівчини за рушниками) –
 Послать і втретє міркував.

Т. Шевченко. Москалева криниця.

„Не буди, Босфоре: буде тобі горе!
 Твої білі ребра піском занесу,
 У мул поховаю! – реве сине море. –
 Хіба ти не знаєш, яких я несу
 Гостей до султана?“
 Так море спиняло.
 (Любило завзятих чубатих слов'ян).

Босфор схаменувся...

Т. Шевченко. Гамалія.

Парканадцять літ вже тому,
Як мій батько – де, в якому
Місці, хто се зна – напав
Славний скарб царя Гороха.

І. Франко. Лис Микита.

О моя доле! моя країно!
Коли я вирвусь з цієї пустині?
Чи, може (крий Боже!),
Тут і загину?

Т. Шевченко. Неділя в неволі.

Чорніє поле, і гай, і гори,
На синє небо виходить зоря.
Ой, зоре, зоре! – і сльози кануть –
Чи ти зійшла вже і на Україні?

Т. Шевченко. Сонце заходить.

Два останні приклади ілюструють емоційну парентезу.

е) *Еліпса* [еліпс].

У звичайній бесіді, у швидкому темпі передавання вражень, часто опускаємо такі частини речення, про зміст яких легко здогадатись. Звичайно опускається присудок, напр.: *Понитці до клубка; Я до вас із щирим серцем, а ви до мене з хитрощами.* В епічному стилі еліпс часто вживається для картинного зображення подій, що швидко розвиваються, напр.:

А як стане
Місяць серед неба,
Випий ще раз; не приїде –
В третє випить треба...

Т. Шевченко. Тополя.

...Зомлів Марко,
Й земля задрижала.
Прокинувся... до матері –
А мати вже спала.

Т. Шевченко. Наймичка.

Часом еліпса має емоційний характер, коли поет малює стан душі дійової особи, якій під впливом спогадів перед очі душі тиснуться один за одним образи минулого. Задля того автор укладає в окремі слова образи, що для їх вираження потрібні були б цілі речення, напр.:

І в келії, неначе в Січі,
Братерство славне ожива,
А сивий гетьман, мов сова,
Ченцеві зазирає в вічі.
Музика... танці... і Бердичів...
Кайдани брязкають... Москва...
Бори, сніги і... Єнісей...

Т. Шевченко. Чернець.

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

М. Старицький. Берестечко.

жс) Ярмо.

В українському писемному стилі дуже рідко стрічається фігура, znana в античності під ім'ям *ζεύγμα* (ярмо), яка твориться об'єднанням двох підметів одним присудком (ніби спряжені в одному ярмі), хоч синтаксично цей присудок належить тільки до одного з них, напр.:

Затихло все... Тільки дівчата
Та соловейко не затих.

**Т. Шевченко. Садок вишневий
коло хати...**

з) Анаколут.

Подібно до парентези, анаколут [анаколуф] (по грець.: *ἀνακόλουθον* – неправильність, непослідовність), тобто перехід від якоїсь розпочатої конструкції речення в іншу, є стилістичною хибою. Він може виникнути в імпровізованій промові,

коли думки снуються швидше, ніж може за ними встигати говоріння, і мовець у середині нарисової конструкції немов забуває докінчити правильним синтаксичним ладом розпочату думку і переходить до іншої. З тої причини анаколут часом вживається в епічному і драматичному стилях для характеристики душевного зворушення дійових осіб, напр.:

Не знаю, мій друже,
Чи сатана лихо коїв?
Чи я занедужав?
Чи то мене лиха доля
Привела до того, –
Таки й досі ще не знаю,
Не знаю нічого.
Знаю тільки, що тверезий,
Бо вже ані вина,
Ні меди, ні оковита
Не пилися, сину.
Отаке-то сподіялось.

Т. Шевченко. Москалева криниця.

§ 35. Емфатичні фігури

Усі способи й засоби стилю, що мають на меті через емфатичне¹ підкреслення якоїсь думки або через зміну внутрішньої, логічної форми вислову, досягнути певні динамічні ефекти, властиві говореному слову, відносимо до т. зв. риторичних фігур. Найширше застосування вони знайшли у розповідній прозі (звідси і їх назва). Не чужі вони й поетичному стилеві, в якому, вжиті в міру і на відповідному місці, причиняються до оживлення зображення.

З-поміж риторичних фігур, що ґрунтуються на емпізі, яка майже завше є вислідом більш холодної розваги, ніж схвилюваного почуття, найчастіше стрічаються такі емфатичні фігури: антитеза, оксимора, парадокс, ступенювання, епексегеза і дієреза.

¹ З грецьк. *ἐμφασις* – пересада [перебільшення] в бесіді.

а) *Антитеза* – розміщення поруч двох речень, що висловлюють протилежні або суперечні думки. Основою антитези є контраст, який може бути зовнішній або внутрішній. Перший оживляє образ для уяви, другий – для почуття. Приклади:

Було колись в Україні
Ревіли гармати;
Було колись запорожці
Вміли панувати!
Панували, добували
І славу і волю, –
Минулося, осталися
Могили по полю...

Т. Шевченко. Іван Підкова.

...Туркенья дрімала,
Дрімав у гаремі ледачий султан;
Тільки у Скутарі, в склепу, не дрімають
Козаки-сердеги.

Т. Шевченко. Гамалія.

Ой, летіла бомба з московського поля
Та посеред Січі впала:
Ой, хоч пропало славне Запорожжя,
Та не пропала слава.

Нар. пісня про руйнування Січі.

Веселе колись село
Чомусь тепер мені, старому,
Здавалось темним і німим.

Т. Шевченко. На старість в ріднім селі.

Що ще вчора байдуже було,
Нині любе й шановне,
Що ще вчора топтав, оплював,
Нині святости повне...

І. Франко. Мойсей.

б) *Оксимора*. Антитеза, що поєднує два протилежні або суперечні поняття в один образ, називається оксимора [оксюморон]¹. Знана в античній риторичі в таких висловах, як „*sit tacent clamant*“, наше *проречисте* [красномовне] мовчання. До найвідоміших оксимор нашої мови належить Шевченкове: *на нашій не своїй землі* (з вірша „Мені однаково“). Інші приклади:

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

Т. Шевченко. Катерина.

...Безсмертна Артемідо!
Як легко я твою *величність*
Нікчемністю своєю переміг...

В. Самійленко. Герострат.

О *могило* моя – ти *весільна палато* для мене!
О *темнице* вічна – ти *вічний мій дім і світлиця*!

Софокл. Антігона (перекл. П. Ніщинського).

в) *Парадокс*. Ця фігура також ґрунтується на контрасті. Вона ставить суперечні думки у стосунок причини й наслідку, хоч вони себе взаємно заперечують, напр.:

Світ, бачся, широкий –
Та нема де прихилитись
В світі *одиноким*.

Т. Шевченко. Катерина.

У Києві на Подолі
Було колись, і ніколи
Не вернеться, що діялось,
Не вернеться сподіване,

¹ З грецьк. *ὀξύμωρον*, *ὀξύς* – бистрий, розумний, *μώρος* – дурний.

Не вернеться... А я брате,
Таки буду сподіватись...

Т. Шевченко. Чернець.

Мені здається, що ніколи
Воно не бачитиме волі,
Святої воленьки, що так
Даремне, марно пролетять
Його найкращії літа,
Що він не знатиме, де дітись
На цім широкому, вільнім світі,
І піде в найми, і колись,
Щоб він не плакав, не журился,
Щоб він де-небудь прихилився,
То оддадуть у москалі.

Т. Шевченко. І золотої, й дорогої.

У сатиричній поезії і в комедії парадокс часто вживається для досягнення комічного враження, напр.:

Хоч людина – архитвір природи,
А злудюга – створіння вінець,
Але на що ж робить такі шкоди...
І навіщо тягти гаманець?!

В. Самійленко. Пригода.

Порівн. латинське: *Parturiunt montes nascetur ridiculus mus*.¹

е) *Ступенювання* (по-грецьки: *κλίμαξ* – драбина, по-латині *gradatio*) – це розташування понять або думок за певною спільною ознакою в той спосіб, що постає немов би драбина, в якій окремі шаблі – це ступені цієї прикмети (звідси й грецька назва). Звичайно йде воно від меншого до більшого (*gradatio ad maius*), але трапляється й зворотнє ступенювання – від більшого до меншого (*gradatio ad minus*). Ступенювання може бути або квалітативне [якісне], коли йдеться про прикмети

¹ З Горация „Ad Pisones“ („De arte poetica“): Гори мають родити, родиться ж мишка маленька.

речей, або квантитативне [кількісне] – коли береться до уваги їх кількість. Приклади:

*Тиждень, місяць, рік проходить,
Так хлоп'яти й слід пропав.*

М. Кононенко. Багатий Марко.

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

В. Самійленко. Герострат.

*Погано дуже, страх погано
В оцій пустині пропадають;
А ще поганше на Україні
Дивитись, плакати, і – мовчать.*

Т. Шевченко. І виріс я на чужині.

*Страшно впасти у кайдани
Умирати в неволі,
А ще гірше... спати, спати,
І спати на волі –
І заснути на вік-віки,
І сліду не кинуть
Ніякого!..*

Т. Шевченко. Минають дні.

д) *Епексегеза* – це пояснення якогось загального поняття таким поняттям або конкретним образом, що міститься в цьому загальному понятті, напр.:

*Мене по волі і неволі
Носило всюди, принесло
Уже на старість у село,
У те село, у ту хатину,
Де мати в тяжкую годину
На безталання понесла,
На безталання сповила.*

Т. Шевченко. На старість в ріднім селі.

*І звелів каплицю
Над гетьманом змурувати*

І Богу *молитись*
За *гетьмана, панахиду*
За *Петра служити...*

Т. Шевченко. Задача Дорошенка.

А за третім стиха –
Не дивися, безталанна!
Везуть тобі *лихо*:
Везуть *труну мальовану...*

Т. Шевченко. Хустина.

Ще на Україні *веселі*
І *вольнії тишались села*,
Тоді, як праведно жили
Старий козак і діток двоє.
Ще за Гетьманщини старої,
Давно се діялось колись...

Т. Шевченко. Невольник.

На безплодному березі моря
Одинока *хатина* стоїть.
В тій *хатині рибальській убогій*
Збройний *лицар* самотній сидить.
То *Роберт...*

Леся Українка. Роберт Брюс.

е) *Дієреза*. До епексегези дуже близька дієреза – фігура логічного поділу поняття для його унаочнення (звідси й назва: по-грецьки *διαίρεσις*, по-латині *distributio* або *divisio*). Поділ поняття за об'ємом на його складові елементи називається аналізом. У поетичному стилі не може бути й мови про науковий аналіз або про вичерпання всіх складових частин зазначеного як цілість поняття. Мета поетичної дієрези інша: шляхом розкладу загального мисленого поняття на конкретні чуттєві елементи, з яких воно постало, зробити його приступним для уяви, дати уявлення про нього й унаочнити його. Напр., спогади – поняття абстрактне, але поет може його унаочнити через перелік тих спогадних образів, що виринають в уяві. Так робить Шевченко в поемі „Сон“:

І згадував літа свої
Давнії, благії:
Де, як, коли і що робилось,
Було що справді, а що снилось,
Які моря перепливав,
І темний гайок зелененький,
І чорнобривка молоденька,
І місяць з зорями сіяв,
І соловейко на калині
То затихав, то щебетав,
Святого Бога вихваляв –
І все те, все те в Україні.

Подібно показує наочно Куліш поняття „всі одрадощі й всі смутки“ шляхом переліку тих випадків з дівочого життя, що радують і засмучують дівочі серця:

Що в селі і в полі сталось,
Наш колодязь знає;
Як вода дзюрчить в криниці,
Річ не замовкає:
Про кохання і про зраду
Про тяжкі пригоди,
Про заручини щасливі,
Нужду і вигоди,
І як з милим розлучалась,
І що говорила,
І за що полаяв батько,
За що мати била –
Всі одрадощі й всі смутки.

Коло колодязя.

У Б. Лепкого вечірня година так описана:

Часом у вечірню годину,
Як сонце зайде і як роси
Упадуть на свіжі покоси,
Як склоняться цвіти в долину.
Як з вітром похилиться колос, –
Здається, що чую твій голос.

Б. Лепкий. Часом у вечірню годину...

Прозаїк сказав би просто: *Часом у вечірню годину здається мені, що чую твій голос*. Поет описує вечірню годину тими образами природніх явищ, що характеризують, а разом з тим і наочно показують вечірню пору.

§ 36. Патетичні фігури

Хоч усі інші фігури не позбавлені емоційного характеру, а багато поетичних образів мають емоційну забарвленість, однак, крім того, є ціла група фігур, яким уже в античності дали назву патетичних¹, тому що основою їх поставання є почуття болю як наслідок сильного душевного потрясіння. Сюди відносимо всі ті форми вислову, що служать для вираження почуття болю, гніву, образи, страху, здивування, захоплення – коротко, сильних емоцій людської душі. Вони постають звичайно самочинно під впливом душевного зворушення, а послуговується ними зарівно мовець, коли висловом своїх почуттів хоче впливати на почуття й волю своїх слухачів, як і поет, що бажає промовляти серцем до серця.

До патетичних фігур, часто званих також риторичними (в вузькому сенсі цього слова), належать: оклик, апострофа, риторичне запитання, сумнів, апокриза, апосиопеза й епантороза.

а) *Оклик (exclamatio)* – це вираз почуття в коротких, ядерних [змістовних, влучних, виразних], повних змісту словах, з яких кожне означає повну думку. Дуже часто ця фігура поєднується з еліпсою [еліпсом, еліпсисом] й ітераціями [повторами] у зв'язку з вигуками (інтер'екціями), які вже самі служать для вираження почуття. В епічній і драматичній поезії оклик дуже часто перериває або завершує монолог дійової особи, в якому виражені складні почуття її серця. Приклади:

Схаменися!
Їй-Богу, з пристріту!

¹ З грецьк. *πάθος* – біль.

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

Т. Шевченко. Невольник.

„Боже мій правий! – аж скрикнув Василь Невольник. – Та це ж паволоцький Шрам!..“

П. Куліш. Чорна рада.

А краса – то краса!..
Мій Боже милий! А трудяще,
А чепурне, та роботяще,
Та тихе...

Т. Шевченко. Москалева криниця.

...Горе нам,
Невольникам і сиротам,
В степу безкраїм за Уралом!

Т. Шевченко. Самому чудно.

Утік... нема!.. Сина, сина
Батько одцурався...

Т. Шевченко. Катерина.

б) *Апострофа*. До найуживаніших риторичних фігур як у риторичній прозі, так і в поезії належить апострофа¹ – звернення поета з висловом свого почуття чи до дійової особи, чи до самого себе, чи до неживих предметів або абстрактних понять, оживотворених його уявою. Так само назвемо апострофою слова дійових осіб, звернені до інших, і загалом кожний заклик, прохання, прокльон, молитву тощо. У Шевченка дуже часто оповідання переривається апострофою, в якій поет, звертаючись до дійової особи, висловлює свій погляд, або з'ясовує своє ставлення до витвореного розвитком подій становища, або заповідає якийсь несподіваний напрям акції. Так

¹ З грецьк. *ἀποστροφή* – зворот.

само часті в нього апострофи від імени дійових осіб або його власного до оживотворених сил природи, напр., до місяця (пролог до „Гайдамаків“), до Дніпра (пісня Яреми, що починається словами: „Ой, Дніпре, мій Дніпре!“), а також до минулого України і до абстрактних понять, напр., апострофа до гетьманів („Гетьмани, гетьмани! Якби то ви встали...“), до Чигирина, до України, до волі, до музи, до долі.

Часом апострофа набирає вигляду молитви. Приклади:

Іде військо, іде й друге,
А за третім стиха –
Не дивися, безталанна!
Везуть тобі лихо...

Т. Шевченко. Хустина.

...Бий поклони
І плоть старечу усмирай,
Святе писаніє читай!
Читай, читай та слухай дзвона,
А серцеві не потурай...

Т. Шевченко. Чернець.

Молось Тобі, Боже милий,
Господи великий!
Що не дав мені загинуть,
Небесний Владико!..
Що дав мені добру силу
Пересилить горе
І привів мене, старого,
На сі святі гори
Одинокий вік дожити,
Тебе восхвалити
І твоєю красою
Серце веселити,
І поховать побитес
Гріхами людськими
На горах оцих високих,
І витать над ними...

Т. Шевченко. Сон.

Порівн. молитву козаків у поемі „Гамалія“.

В українській народній і мистецькій поезії дуже часто стри-чаємо апострофи до сил природи або до неживих предметів, напр., Ярославна в „Слові о полку Ігоревім“ звертається до Дніпра, до вітру і до сонця, в „Гамалії“ козаки – до буйного вітру і до синього моря, в думі невольники звертаються з прокляттям до турецької землі:

Ти земле турецькая, віро бусурманська!
Ти розлуку християнська!
Не одного ти розлучила з отцем, з матір'ю,
Або брата з сестрою,
Або мужа з вірною жоною!

Часом звертається поет з апострофою до своїх читачів або до своїх критиків, як Шевченко в заспіві до поеми „Гайда-маки!“:

...Спасибі за раду!
Теплий кожух, тільки, шкода,
Не на мене шитий,
А розумне ваше слово
Брехнею підбите!

Часто поетичний твір творить одноцільну апострофу, як Шевченкові поетичні „послання“: „Заспів (Думи мої, думи мої)“, „І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм...“, „До Основ'яненка“, „На вічну пам'ять Котляревському“, „О. Козачковському“, „М. Гоголю“, „Марку Вовчку“, його посвяти, напр., Шафарикові – „Іван Гус, або Єретик“, Щепкіну – „Неофіти“, невідомій (імовірно, кн. Варварі Репніній) – „Невольника“. Порівн.: „О, слово рідне!“, „Ой, чого ти, тополько, не цвітеш?“ О. Олеся та „Привіт тобі, мій друже вірний, гаю!“ І. Франка.

в) *Риторичне запитання*. Переміна категоричної форми вислову в питальну, znana вже в античності під грецькою назвою *ἐρώτημα* і латинською – *interrogatio*, служить звичайно для вираження почуття здивування, обурення, журби і т. п., а ствердна або заперечна відповідь впливає вже з самого пи-

тання й окремого виразу не потребує. Так, напр., Лис Микита на суді виправдовується перед Царем із своїх провин низкою риторичних питань:

„Царю, – смирно рік Микита, –
Чи ж так явна вже й відкрита
Щодо них вина моя? –
Що Бурмило був упертий
Конче хлопський мід ізжерти,
То чи ж тому винен я?
А Мурлика – Боже, Боже! –
Він ще жалуваться може?
Хто на ловах не прийма
Бійки, невігід подібних?
Та й хіба ж для мишей бідних
Конституції нема?
Кажуть: злодій я, поганець!
А Мурлика, твій післанець,
Теж не менший горлоріз.
Бо чи ж то не для злодійства,
Кроволиття і убійства
Він у тую шпарку вліз?..“

г) *Сумнів*. Для вираження сумніву, непевності, вагання й жури використовується у риторичному і поетичному стилях також питальна форма. Поставлене запитання може залишитися без відповіді, коли сумнів не розв’язаний або у відповіді вже подана його розв’язка. Приклади:

І старий тяжко заридав,
Читать Писаніє покинув,
Ходив по келії, ходив,
А потім сів і зажурився:
„Для чого я на світ родився?
Свою Україну любив?“

Т. Шевченко. Чернець.

О моя доле, моя країно!
Коли я вирвусь з цієї пустині?
Чи, може (крий Боже!),
Тут і загину?

І почорніє червоне поле?

Т. Шевченко. Неділя в неволі.

Взяла зілля, поклонилась:

– Спасибі, бабусю!

Вийшла з хати – чи йти, чи ні?

Ні, вже не вернуся!

Т. Шевченко. Тополя.

І ворухиться в серці грижа:

Може, я тому винен?

Може, я заповіти Твої

Не справляв, як повинен?

І. Франко. Мойсей.

д) *Апокриза*. Коли на поставлене запитання йде відповідь, що поясняє обставини, пов'язані з ходом акції, відповідь звичайно від імени самого автора, то таку фігуру називають апокризою¹, бо в ній уся вага лежить якраз у відповіді. Дуже часто вживається ця фігура в епічному стилі для введення нової особи або події, напр.:

...Хто ж цей сивий

Попрощався з світом?

Семен Палій, запорожець,

Лихом не добитий.

Т. Шевченко. Чернець.

Чути тупіт. Чи вихор в степу,

Чи збуваєсь пророцтво?

Се Єгошуа, князь конюхів,

А за ним парубоцтво...

І. Франко. Мойсей.

Що ж то був за Шрам такий, і як це він був разом піп і полковник?

Був він син паволоцького попа, по прізвищу Чепурного, учився в київській Братській школі, і вже сам вийшов був на по-

¹ З грецьк. *ἀπ. ἀπόκρισις* – відповідь.

па. Як же піднялись козаки з гетьманом Остряницею, то і він устрів до козацького війська...

Де ж пробував, де тинявся попович паволоцький Шрам де-сять років від Остряниці до Хмельницького? Про це багато треба б було писати...

П. Куліш. Чорна рада.

В останньому прикладі бачимо, як по першій відповіді на запитання: що то був за Шрам такий? – іде друге запитання і знову відповідь. Таким чином, автор наче сам із собою вступає в розмову. Коли письменник для пожвавлення свого оповідання, опису або викладу вигадує такі питання і сам на них відповідає, постає фігура, звана *діалогізмом*. Діалогічною формою послуговувався один із найбільших філософів античного світу, Платон, для викладу своїх філософських поглядів. Найширше застосування діалогічна форма знайшла в драматичній поезії. Швидке чергування питання і відповіді, закиду і його спростування в діалогічній формі називається *стихомією*¹. Такі стихомії властиві грецькій трагедії, напр.:

Ісмена: Мені якось, серце, за тебе аж страшно!

Антигона: За мене не бійся, а глянь-но на себе!

Ісмена: Принаймні мовчи. Не кажи ані слова
Нікому. Мовчати і я обіцяюсь.

Антигона: Мовчати? Ні, цього не буде ніколи!
Та й ти, не сказавши нікому, зробила б
Прегіркую кривду йому, та й мені.

Ісмена: Чого ж гарячкуєш ти в ділі такому,
Де треба найбільше спокійною бути?

Антигона: Бо знаю, що мушу тому угодити,
Кому я найбільше годити повинна.

Ісмена: Повинна, як можеш, а ти ж загадала
Для себе роботу зовсім не під силу.

Антигона: Ну що ж? Як не зможу зробити, то й покину.

Ісмена: Відразу не слід за неможним ганяться!

Антигона: Протівні мені твої речі такі!...

.....

¹ З грецьк. *στίχος* – вірш і *μῦθος* – слово.

...Не заставить ніякая сила
Мене свої думи давнішні покинуть
Або відступиться від любові смерти.

Софокл. Антигона. (Перекл. П. Ніщинського).

е) *Апосиопеза*. Ця риторична фігура дуже подібна до анаколюту. Але коли анаколют постає через непомітний перехід з одної синтактичної конструкції в іншу, то апосиопеза є вмісним мовчанням у середині розпочатої думки під впливом натовпу думок, для яких мовець не може або не хоче знайти відповідного вираження, тим більше, що замовчаного закінчення можна легко здогадатись. Так, напр., у славному Вергілієвому „*Quos ego!*..“ (я їм!..), яким Нептун погрозив вітрам, що розбушувалися, можна собі дуже легко доповнити замовчаний присудок. Мовець часто при переході до іншої думки подає причину, через яку він розпочатої думки не докінчив. В кожному разі апосиопеза є ознакою сильного душевного зворушення. Приклади:

Старий промовив: „Недоуми!
Занапастили Божий рай!
Гетьманщина!..“ І думнеє
Чоло похмарніло.
Мабуть, щось тяжке-тяжкеє
Вимовить хотілось,
Та не вимовив...

Т. Шевченко. Сон.

Чи так, батьку-отамане?
Чи правду співаю?
Ех! Якби то... Та що й казати! –
Кебети не маю...

Т. Шевченко. До Основ'яненка.

– Марку! Подивися,
Подивися ти на мене!
Бач, як я змарніла?
Я не Ганна, не наймичка,
Я...

Та й зацімила...

Т. Шевченко. Наймичка.

Апосиопезу вживає драматург для характеризування душевного зворушення дійових осіб, коли в живому обміні думками, що звичайно набуває форми стихомітії, один одному не дає докінчити розпочатої думки, яку вже з перших слів можна зрозуміти, і перебиває її своєю відповіддю, напр.:

Предслава (встає): А сему [цьому] повели – (показує на Гарниша).

Князь (сплеснув у долоні): Ах, се Предслава Овлурова...

Предслава: Так, княже, я Предслава!

Нещасного Овлура бідна жінка.

І. Франко. Сон князя Святослава.

Таку апосиопезу стрічаємо і в епічній поезії там, де поет послуговується діалогічною формою, напр.:

Лис на суді закінчує свою сповідь, в якій розказав вигадану історію ударемненого ним заговору на царя Лева і захованого скарбу царя Гороха, такими словами:

— ...Жалко тільки, що нікому
Не сказав я стежки д ньому (до скарбу),
Щоб по моїй смерті міг...
Лев не дав йому скінчити:
— Хто тут сміє говорити
Ще про смерть якуюсь днесь?..

І. Франко. Лис Микита.

ж) Епанортоза. Так називається фігура, в якій мовець заперечує висловлену ним думку так, наче б сам себе поправляв (звідси її грецька назва), та після того каже щось зовсім протилежне, підкреслюючи в той спосіб свою властиву думку. Приклади:

Оттак пишть: була криниця...
Ні, не криниця, а село;
Пишть – давно колись було...

Т. Шевченко. Москалева криниця.

Хрести дубові посхиляло,
Слова дощем позаливались.
І не дощем, і не слова
Гладесенько Сатурн стирає...

**Т. Шевченко. На старість у рідно-
му селі.**

І довелося знов мені
Людей на старості... Ні, ні!
Вони з холери повмирали,
А то б хоч клаптик переслали
Того паперу...
(апосиопеза з епанортозою).

**Т. Шевченко. І знов мені не при-
везла.**

ЧЕТВЕРТИЙ РОЗДІЛ

Способи картинного передавання чуттєвих вражень і спостережень та емоційних зворушень у писемному стилі

§ 37. Поетичні образи і звороти як засоби картинного передавання чуттєвих вражень і спостережень

Тропи й фігури, описані в попередніх розділах, творять ті елементи мова, з яких складається картинний і емоційний стиль письменника. З наведених прикладів можна бачити, що в одному звороті, в одному вислові часто об'єднується декілька таких елементів одночасно, які разом дають один суцільний образ, передають одно враження, змальовують одно почуття. Враження від поетичного образу можна прирівняти до враження від веселки: кожен відчуває її красу, бачить гру різних відтінків кольорів, що переливаються, але тільки той, хто розуміє, що таке спектр, знає, що ця чудова гра кольорів – це той, здавалося б, – нескладний сонячний промінь, заломлений у краплині води і розкладений на свої складові первні. Але веселка – явище природне, що підлягає сталим, неодмінним законам природи, а поетичний образ – це довільний продукт творчої уяви поета, з довільною, для кожного окремого випадку іншою комбінацією складових елементів, які може з'ясувати лише науковий аналіз. Так, напр., на образ із Шевченкової поеми „Гамалія“

Дрімає в гаремі, в раю Візантія
І Скутарь дрімає...

складається фігура, звана циклом, створена шляхом повторення слова *дрімає*, метонімії в словах *Візантія* і *Скутарь*, синекдохи *в гаремі* і порівняння в формі прикладки *в гаремі, в раю* (значить „як у раю“). Шевченкова апострóфа до дум:

В Україну ідїть, діти,
В нашу Україну! –

це рівночасно цикл, параномазія і персоніфікація, а в образі:

з татарських рук приймав смерть Київ...

В. Щурат. Зарваниця.

маємо подвійну метонімію – *Київ приймав смерть*, синекдоху – *з татарських рук* та інверсію. Як поет користується елементами слова для своїх мистецьких цілей, залежить від інтенсивності й широти його мистецького переживання, від його хисту і таланту та – останньою чергою – від знання рідної мови. Краса й сила поетичного стилю лежить не в кількості й різноманітності поетичних образів і фігур, а в їхній якості й умілому пристосуванні до потреб та вимог вираження поетичного переживання. Вжиті поетом образи і звороти тільки тоді мають мистецьку стійкість, коли вони захоплюють уяву читача і викликають в його душі ті самі образи й емоції, які переживав поет у момент творення. А що дорога до нашої уяви веде через відчуття, то особистий наш досвід, на якому ґрунтується пізнання навколишнього світу і нашого власного „я“, неможливий без чуттєвих вражень і спостережень, які, діючи через нервові волокна на мозкові центри, найсильніше вриваються нам у пам'ять. Отож і поет, бажаючи промовити до уяви й почуття, сколихнути душу й серце читача та змусити його переживати те, що він сам у хвилини творення переживав, має з існуючих у мові засобів і способів вибрати такі, що були б у змозі викликати в уяві читача подібні уявлення як безпосередні чуттєві враження й спостереження, що іншими словами могли б замінити чуттєві враження. У цьому полягає одна з найбільших таємниць поетичної творчості, у цьому сила й живучість поетичного зображення, але водночас і його труднощі.

§ 38. Окремі чуттєві враження

а) Зорова картинність.

Найзвичайнішим способом викликати в уяві якийсь предмет є описати його такими словами, що означають видимі форми, положення у просторі, величину, освітлення, кольор – загалом усі ті ознаки, що можна сприймати очима. Така картинність називається зоровою. Розуміється, для наочного зображення предмета в мистецькому стилі не вимагається такий опис, як, напр., у природничих науках. Для мистецького зображення достатньо небагатьох прикмет, але це мають бути визначальні, характерні ознаки, що впадають у вічі і справді можуть викликати в нашій уяві реакцію, подібну до відчуттєвого спостереження. Особливо сильно діє на уяву зображення гри барв, назви різних кольорів, якими поет послуговується так, як маляр фарбами своєї палітри. Такими малярськими ефектами широко послуговується Шевченко, як художник-маляр, він і в поезії дає низку картин, що вражають і захоплюють нас добором кольорів, переданих у комбінації словесних образів, здатних викликати в нашій уяві відповідні зорові враження.

Приклади:

Сонце заходить, гори *чорніють*...

.....

Чорніє поле, і гай, і гори,

На *синє* небо виходить зоря.

Захід сонця.

Ой, чого ж ти *почорніло*,

Зеленеє поле?..

„Ой, чого ж ти *почорніло*...“

За сонцем хмаронька пливе,

Червоні поли розстилає,

І сонце спатоньки зове

У *синє* море, покриває

Рожевою пеленою...

А туман, неначе ворог,

Закриває море.
І хмароньку *рожевую*,
І *тьму* за собою
Розстилає *туман сивий*...

Ніч.

Попрощалось *ясне* сонце
З *чорною* землею,
Виступає *круглий* місяць
З сестрою зорею...

Сон.

Зеленіють по садочку
Черешні та вишні...

Катерина.

...Садочки зацвіли,
Неначе *полотном* укриті...

Чума.

І дивлюся – аж світає,
Край неба *палає*...

Сон.

Багато таких зорових образів можна знайти і в інших українських письменників, напр.:

Он нагнулась тирса *біла*,
Звіробій скрутив стебельці,
Червоніє материнка,
Як зірки, *горять* козельці.

Я. Щоголів. Степ.

Вечоріє. Тінь довжезна
Від скали лягла на море,
А там ген легенькі хвилі
Злотом, пурпуром горять.

І. Франко. Іван Вишенський.

Звела очі, аж проти мене, на липовій лавці, старий дід. Очі йому незрячі, і така в тих очах тиша та добрість, що я ніколи й не бачила. Борода біла нижче пояса кучерявиться; сидить він

у тіньку, тільки вечірній промінь сонячний наче золотом червоним його обсилав.

Марко Вовчок. Сестра.

От і рідесенький туманець упав на річеньку. Далі й хмарочки стали розходитись, порідшали і стали звертатись купками, мов клубочки, розступатись, щоб дати дорогу для якогось пишного, важного гостя, ніби царя якого, діючого добро всьому миру – і покотились геть-геть за круті гори, щоб тільки відтіля дивитись на те, що тут буде! І ось і зачервоніло на тій дорозі, де йому треба йти, і розіслалось, мов сукно, як кармазин, красне; далі неначе срібні цвітки по йому хто посипав; а тут і ввесь путь став мов золотим піском по червоному полю посипаний. Зазолотились і верхів'я дерев по лісах... і ось золотий по них пісок сиплеться по дереву нижче, усе нижче, нижче...

Г. Квітка. Маруся.

Одного разу над Гориславом стояла тиха, чудова, місячна літня ніч. Високо, трохи не серед неба, висів місяць ясний, блискучий, повний, наче надув щокі з усієї сили. Синє небо аж блищало, а ясний місяць аж одплив од неба, висів над самісіньким містом, заглядаючи в Рось. На дворі світло, хоч голки вибирай. Високо піднялася над плисковатою покрівлею лавочок та хаток нова жидівська школа і блищала всіма вікнами, наче в середині палало полум'я. На другій горі темніли рядками гробки на кладовищі...

**І. Нечуй-Левицький. Гориславська ніч,
або Рибалка Панас Круть.**

б) Слухові враження.

Після зорових найчастіше зустрічаються в описах природи слухові враження. Для наслідування звуків і тонів, чутних у природі, письменник має невичерпне багатство в евфонічних фігурах, оноματοпоетичних словах та ритміці прозового й віршового слова.

Та не тільки звуки, але і їх відсутність, тишу може поет змалювати картинно і наочно, добираючи таких слів, що складаються лише із слабких, німих звуків. Возьмімо, напр., такий образ вечірньої тиші в Шевченка:

Сонце заходить, гори чорніють,
Пташечка тихне, поле німіє...

або таку картину тиші перед сходом сонця з Квітчиної „Марусі“:

Соловейко стих, вітерець заснув, і гілочки по садках, дримаючи, ледве-ледве колишуться, тільки й чути, що через греблю на лотоках водиця цідиться і мов хто нищечком казку каже, що так і дримається, а то всюди тихесенько...

У наведених уривках враження тиші викликане комбінацією глухих приголосних, серед яких переважають [т], [ч], [к], [ц], [с] з низькими й глухими голосними [а], [о], [у]. Порівн.:

Кажуть, що в глуху північ буває така година, коли засипає все на світі. Мабуть, тоді така година йшла над Гориславом. Місто заснуло, скелі стояли ненарушимо над водою, наче думу тяжку думали, заснув ліс по горі, сумували зелені верби. Десь гавкнула собака спросоння та й замовкла, десь свиснув пізній соловейко та й задрімав. Зглянеш на все те здалека, з гори, і здається тобі, що бачиш якесь чароване царство, де все поснуло і стало кам'яне: і гора, і ліси, й води, навіть самий місяць з своїм тихим промінням скам'янів і захолов. Так було тихо, аж якомусь мертво, наче все те бачиш, як намальоване якимись чудовими красками на якійсь дуже чудовій картині, мов те дивне мальовання ожило на полотні, виросло аж до великості справдешніх гір та лісів в твоїй уяві, – або й перед твоїми очима...

І. Нечуй-Левицький. Гориславська ніч.

...На селі хутенько, як сонечко закотилось, помовкли голоси і рух усякий замер. Усе навкруги дуже тихо було; чутно тільки – шорошить листя під віконечком, та леління води річкової коло млина, та десь недалечко хтось потихесенько дитину люляв, і очі стулялися...

Марко Вовчок. Соловейки.

Спустилася на землю чудова літня ніч у всій своїй розкопії й красі. Довкола запанувала якась незвичайна тиша, серед якої прикро й одноставно дзеленькав поштовий дзвоник та гуркотів повільний візок. Часом далось ще чути форкання коней. Здалека долітали якісь непевні відгуки, тихі й таємничі. Чути було, як

там десь далеко кумкають жаби, підпадьомкають перепели, деруть деркачі...

М. Корчинський. Із записок мисливця.

в) *Враження дотику.*

Дотикові враження зображаються в поезії найчастіше в описах природних явищ, бурі, вітру тощо, напр.:

...Завтра ж рано
Завие голодний
Звір в пустині – і повіє
Ураган холодний,
І занесе піском, снігом
Курінь, мою хату...

Т. Шевченко. Козачковському.

...Вечір тихий йде,
Біжить вітрець з-над яру;
Холодить спочене лице
І на крильцях своїх несе
Таємну силу чару...

Б. Лепкий. Жнива.

Раїса скрикнула... Вона чула, що волосся у неї стало тверде, як дріт, і щось холодне доторкалося до нього. Ноги й руки були холодні, як лід, а в середині у грудях котилася клубком тривога.

М. Коцюбинський. Буря.

г) *Враження смаку.*

У мові небагато слів і виразів, що передають безпосереднє відчуттєве враження смаку. Але вони, вжиті вміло і переконливо, можуть створити ілюзію правдивого переживання – часом опис смачних страв викликає почуття голоду і бажання його вгамувати. Багата з цього погляду уява Котляревського: в „Енеїді“ він залюбки описує трапезування сучасних йому українських панів, що любили добре попоїсти. Так, напр., щедро частує Енея і його троянців Евандр:

Готова страва вся стояла,
Спішили всі за стіл сідять;

Хоть деяка позастивала,
Що мусили підогрівать.
Просільне з ушками, з грінками,
І юшка з локшею, з кишками,
Телячий лизень тут лежав,
Ягня і до софорку кури;
Печені різної три хвури,
Багацько інших ласих страв...

Ще гостинніше приймає Енеєвих послів Латин:

І зараз попросив до столу
Латин Енеєвих бояр;
Пили горілку до ізволу
І їли бублики, кав'яр;
Був борщ до шпундрів з буряками,
А в ющі потрух з галушками,
Потім до соку каплуни,
З отрібки баба-шарпанина,
Печена з часником свинина.
Крохмаль, який їдять пани.
В обід пили заморські вина,
Не можна всіх їх розказать,
Бо потече із рота слина
У декого, як описать;
Пили сикизку, деренівку,
І кримську вкусную дулівку,
Що то айвовкою зовуть.

д) *Враження нюху.*

Так само небагато є в нашій мові слів для вражень і спостережень нюху. Як самі ці спостереження тісно поєднані з уявленнями про предмети, що їх збуджують, так і в описах вони виступають у зв'язку з іншими враженнями і спостереженнями, збільшуючи наочність цілого опису, напр.:

Побіч дороги простяглися безкраї лани і хвилювалися колосистим житом від подуву вечірнього леготу, напашеного бальзамічними пахощами польових і лісових квіток... Ще далі поля з луками вже зникли, а натомість стали густими ланами високі темні сосни. Нас обвіяло запашним лісовим

повітрям, у якому відчувався гострий, мішаний дух живиці з медом...

М. Корчинський. Із записок мисливця.

Холодно. Вітер тягне. Дихаєш широко повними грудьми. Все довкола пахне, все так і дихає на тебе здоров'ям і силою.

І. Франко. У полонині.

А над потоками ялиці
Зітхають віддихом живиці
І холодом холодять груди...

Б. Лепкий. В Розтоках.

е) Враження руху.

На враження руху складаються як зорові і дотикові спостереження стосовно змін у положенні предметів між собою і щодо до нас самих, так і враження напруження м'язів, зусилля і втоми, які відчуваємо у праці, ході, бігу, чи то коли самі їх виконуємо, чи то коли з напруженням стежимо за роботою або рухами інших. Ці враження м'язів і суглобів, що доходять до нашої свідомості нервовими волокнами, називаються моторними враженнями. Картинність передання вражень руху залежать від того, чи вжиті для їх зображення слова можуть збудити такі уявлення, що були б пов'язані з моторними враженнями і давали б нам ілюзію власного переживання тих вражень. Правдивий майстер слова може своїм картинним зображенням руху змусити нас уявити його собі так живо і наочно, що ми переживаємо такі враження, наче б самі в ньому брали участь. Важливим і успішним засобом такого зображення є поруч із наочністю і картинністю вислову пристосування дієсловних видів і форм до різних змін і відтінків руху, напр., уживання теперішнього або майбутнього часу замість минулого, або заміна дієслова окликом (вигуком), напр.:

Шелесть! – коли гляне;
Попід гаєм, мов ласочка,
Крадеться Оксана.

Т. Шевченко. Гайдамаки.

А вітер по землі, крий Боже, заревів,
Наліг на козака, з його одежу цупить.
Зігнувся на коні козак,
До себе горне кобеняк,
Та знай нагайкою по ребрах шкапу лупить...

.....
Дув, дув, аж потом весь облився,
Із сили вибився, сердешний, – на бік *плись*.

Е. Гребінка. Сонце та Вітер.

Усі ці способи застосовані в зображенні боротьби з ведмедем у Франковому оповіданні „У полонині“:

...*Витріщаю* очі – *суне* мій вуйко (ведмідь), мов копиця сіна, в темноті. Морду підняв до горя, *вітрить*, *суне* звільна, обережно. У мене мало очі з голови не вискочать, так *придивляюся*, щоб вцілити йому просто під ліву лопатку. Нараз він став, голову набік – *фуркнув*. Занюхав порох. Обертається на місці, щоб дати драла – і в тій хвилі *бух-бух*. З обох люф по льотці так і *впакував*. Навіть не зіпнув вуйко, мов від грому, *гепнувся* на землю. Але то лише хвиля була така. За хвилю він зірвався з землі, *рикнув*, *звівся* на задні ноги та й просто до мене.

Сплонував я в жменю, вхопив сокиру, перехрестився, поправив ноги, що були сперті на двох коренях, плечима оперся о сплетене корінняччя виверта, що, мов стіна, стирчало догори, закусив зуби, похилив голову вниз, щоб бачити добре, та й *жду* вуйка. А він уже *ось-ось*. Хапається лапами за коріння, *нюхає* й *ричить*, так *ричить*, мов розгніваний п'яниця, що не може сказати слова розумного, тільки чує, що лютий, і *ричить* і *пхається* наперед. Ось він занюхав мою ногу та й *досягає* її лапою. Так немовби опік мене кропивою, не гірше. І в тій хвилі вістря моєї сокири по сам обух утесалося у вуйкову голову, розчерепило її дотла...

У наведеному прикладі рух змальований низкою таких помистецьки дібраних подробиць, які викликають у нас живе й наочне уявлення зображених моментів. Часом таке зображення розгорнене в суцільну картину подій, що швидко розвиваються; напр., лови на ведмедів у повісті І. Франка „Захар Беркут“, бій Енея з Турном в „Енеїді“ Котляревського, двобій

Лиса з Вовком у казці „Лис Микита“, переправа через Дунай із споминів М. Садовського та ін.

Але не завше зображення руху творить таку широко розгорнуту картину. Часто в епічному стилі, де головна увага звернена на оповідання подій, як вони відбували в часі, тільки окремі моменти руху змальовані картинно, а для того достатньо кількох штрихів, кількох натяків, так уміло і вдало дібраних, що спонукають уяву до репродукції суцільної картини руху. З цього погляду перше місце серед наших письменників займає Шевченко: його образи руху, за всієї своєї ескізності й лапідарности стилю, характеризуються великою наочністю, живістю й силою зображення. Приклади:

Підняв її, поцілував...
Хвиля застогнала,
Розкрилася, закрилася...
І сліду не стало...

Утоплена.

Реве гарматами Скутара;
Ревуть, лютують вороги;
Козацтво преться без ваги –
І покотились яничари...

Гамалія.

Козацький похід змальований такою картиною:

Базари – де військо, як море, червоне
Перед бунчуками, бувало, горить,
А ясновельможний на воронім коні
Блісне булавою – море закипить;
Закипить, і розлилося степами, ярами...

Гайдамаки.

§ 39. Складні чуттєві враження

Приглядаючись до якогось предмета чи спостерігаючи якесь явище, ми отримуємо звичайно цілу низку чуттєвих вражень рівночасно, а сукупність цих вражень складається в на-

шій душі на спостереження того предмета чи явища. Отак, напр., у лісі ми одночасно бачимо дерева, квіти, світло, тіні, рух гілок і листя, чуємо різні звуки: співи пташок, шелест листя, скрип дерев, нюхаємо запах квіток, сирі, вогкої землі, відчуваємо холод, свіжість і т. п. Отже, й описуючи предмети і явища, письменник не обмежиться передаванням окремих чуттєвих вражень, а буде намагатися дати суцільну картину, що порушувала б наші відчуття так різноманітно, як це роблять дійсні предмети або явища.

Візьмімо для прикладу образ Шевченкового вечора:

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

Цей образ дає одночасно зорові і слухові враження; наша уява, збуджена майстерно дібраними словами, легко відтворить приблизно таку картину:

На передньому плані хатина на тлі вишневого садка, вишні вкриті білим цвітом, а над ними літають хрущі. Дорогою, що веде до села, йдуть орачі з поля, поганяючи, хто волів, хто коней; видно юрбу дівчат, що вертають з роботи, а перед хатою стоїть мати, дожидаючи чоловіка і дітей на вечерю.

Усе те може передати й маляр фарбами на полотні, папері або дереві, і його образ буде навіть наочнішим, діючи безпосередньо на відчуття зору. Зате ані руху, ані звуків маляр намалювати не може. А поет малює словами картину, яку можемо собі так живо і наочно уявити, наче ми її справді бачили, а поруч з тим добором звуків і слів та самим ритмом вірша створює ілюзію слухових вражень. Наше відчуттєве вухо, яке чує звуки, що наслідують звуки природні:

Хрущі над вишнями гудуть,
Співають ідучи дівчата,

допомагає уяві репродукувати образи, закріплені поетичним словом.

Але, як можна бачити із цього прикладу, для повноти поетичної картини не конче потрібна повнота всіх чуттєвих вражень, можливих при спостеріганні якогось предмета або явища. Правдивий мистець може досягти своєї мети, перенести нас у зображені ним обставини, дати живу й наочну картину життя іноді й невеликою кількістю рис і подробиць, якщо вони відповідають певним умовам:

- 1) коли вони справді наочні, тобто легко і живо можуть бути репродуковані уявою;
- 2) коли походять з обсягу досвіду пересічної людини;
- 3) коли слова, вжиті для їх передання, взяті з загальнодоступної і загальнозрозумілої мови.

Як користуватися засобами і способами картинного зображення, котрі і які саме враження змалювати ширше й детальніше, яким дати менше місця, а які зовсім усунути – це справа мистецького хисту і почуття відповідної міри. Тут має значення засада, висловлена щодо вживання тропів і фігур: не в кількості, а в якості вжитих письменником мистецьких засобів і в їх пристосуванні до мистецького переживання лезить краса, живучість і сила художнього зображення.

Передаючи складні чуттєві враження, автор може окремим враженням уділити однаково багато місця або одним дати перевагу над іншими. Найчастіше спостерігається поєднання зорової картинності зі звуковою, проте в одного письменника переважають зорові враження, а в іншого – слухові. Таким чином, в оцінці картинного зображення треба мати на увазі питання:

- 1) Які чуттєві враження передані автором і який ступінь їх наочності?
- 2) Чи не переважають якісь враження над іншими і які саме?
- 3) Наскільки сильна ілюзія, тобто наскільки наші враження при читанні наближені до безпосередніх чуттєвих вражень, отриманих від предметів або явищ?

Приклади вираження складних чуттєвих вражень.

Гарно там у нас! Ой, Господи!.. Вийдеш у полонину – зелено довкола, тільки головатні [рослина родини складноцвітних]

тулять до землі свої білі головки, мов цікаві очі визирають з-поміж трави та моху. Холодно. Вітер тягне. Дихаєш широко повними грудьми. Все довкола пахне, все так і дихає на тебе здоров'ям і силою. Внизу ліс оперізує полонину чорною стіною, а над тобою піднімається круглий шпиль гори. Тихо довкола, тільки вівиці шелестять у папороті, десь колись пес гавкне, зелена жовна [дятел] застукає в лісі або закричить вивірка. А я йду собі помалу, стану, сопілку з-за ремня, як не заграю, як не задрібочу, як не заведу думки, аж серце в грудях підскакує або сльози на очі навертаються...

І. Франко. У полонині.

На небі сонце – серед нив я... Йду. Гладжу рукою соболину шерсть ячменів, шовк колосистої хвилі. Вітер набива мені вуха шматками звуків, шумом. Такий він гарячий, такий нетерплячий, що аж киплять від нього срібноволосі вівси. Йду далі – киплять. Тихо пливе блакитними річками льон. Так тихо, спокійно в зелених берегах, що хочеться сісти на човен і поплисти. А там ячмінь хилиться й тче-тче з тонких вусів зелений серпанок. Йду далі – все тче. Хвилює серпанок. Стежки зміяться глибоко в житі, їх око не бачить, сама ловить нога. Волошки дивляться на небо. Вони хотіли бути як небо і стали як небо. Тепер пішла пшениця. Твердий безостий колос б'є по руках, а стебло лізе під ноги. Йду далі – усе пшениця й пшениця. Коли ж сьому край буде? Біжить за вітром, немов табун лисиць, і блищать на сонці хвилясті хребти. А я все йду, самотній на землі, як сонце на небі... Прибій колосистого моря йде через мене кудись у безвість.

Врешті стаю. Мене спиняє біла піна гречок, запашна, легка, наче збита крилами бджіл. Просто під ноги лягла співуча арфа й гуде на всі струни. Стою і слухаю...

М. Коцюбинський. Ниви в червні.

На дворі весна вповні. Куди плянь – скрізь розвернулося, розпустилося, зацвіло пишним цвітом. Ясне сонце, тепле і приязне, ще не встигло наложити палючих слідів на землю: як на Великдень дівчина, красується вона в своїм розкішнім убранні... Поле – що безкрає море; скільки зглянеш – розіслало зелений килим, аж сміється в очах. Над ним синім шатром розіпнялось небо; ні плямочки, ні хмарочки, чисте, прозоре – погляд так і тоне... З неба, як розтоплене золото, летиться на землю блискучий

світ сонця; на ланах грає сонячна хвиля; під хвилею спіє хліборобська доля... Бує вгору, зеленіє, як рута... Легенький вітрець подихає з теплого краю, перебігає з нивки на нивку, живить, освіжає кожну билинку... І ведуть вони між собою тиху-таємну розмову: чути тільки шелест жита, травиці... А згори лине жайворонкова пісня: доноситься голос, як срібний дзвіночок, тремтить, переливається, застигає в повітрі... Перериває його перепелячий крик, зірвавшись угору; заглушує докучне сюрчання трав'яних коників, що як не розірвуться, – і все те зливається до купи в якийсь чудний гомін, вривається в душу, розбурхує в ній добрість, щирість, любов до всього...

Панас Мирний. Пропаша сила.

І їдуть всі мовчки. Степи навкруги,
Як море безкрає, хвилюють,
І здалека ледве маячать луги,
І мріють Дніпрові круті береги,
Могили високі сумують.

І їдуть всі далі... Кивають рясні
Квітки головками своїми;
В високій ширяє орел даліні,
І птаство щебече безжурні пісні,
І чайка кигиче над ними.

І їдуть все далі... В траві промайнуть
Сайгак чи коза швидконогі
І згинуть безслідно... І ось уже чуть,
Як виють, і плещуть, і б'ють, і ревуть
Дніпрові далекі пороги...

Б. Грінченко. Смерть отаманова.

І дивлюся – аж світає,
Край неба палає;
Соловейко в темнім гаї
Сонце зустрічає.
Тихесенько вітер віє,
Степи, лани мріють;
Між ярами над ставами
Верби зеленіють.
Сади рясні похилились,

Тополі на волі
Стоять собі, мов сторожа,
Розмовляють в полі.
І усе те, вся країна,
Повита красою,
Зеленіє, вмивається
Ранньою росою;
Вмивається, красується,
Сонце зустрічає –
І нема тому почину
І краю немає...

Т. Шевченко. Сон.

Порівняй: „Поділля“ Лесі Українки, „Степ“ Я. Щоголева, „Степ“ П. Куліша, „На небі сонце гасне“ Б. Лепкого, „Цвинтарок“ О. Козловського, „Стоять зачаровані“ А. Кримського, „Погідна ніч літня“, „Полудне“ І. Франка.

§ 40. Почуття і настрої

Сила живого й наочного зображення мистецького стилю лежить не тільки в тому, що він впливає на нашу уяву, викликаючи уявні образи, які своєю наочністю близькі до справжніх відчуттєвих спостережень, але ще більше в тому, що він переносить нас в інший душевний світ, змушуючи нас поділяти й переживати ті почуття і настрої, які письменник зобразив мистецьким словом чи як свої власні, чи як переживання дійових осіб.

Кожен з нас мав не раз нагоду відчувати на собі, що, заглибившись у читання цікавого оповідання чи поеми, можна зовсім забути про навколишній світ і навіть про своє власне існування. Ми стежимо тоді з повною очікуванням і нетерпеливості цікавістю за розвитком подій, з напруженням, повним співчуття і боязню, за долями персонажів, відчуваємо їхню радість і горе, переймаємося симпатією, подивом, любов'ю до добрих і гарних і нехиттю, обуренням або й ненавистю до злих і поганих – коротко, в ті хвилини живемо не власним, а чужим душевним життям. У звичайній розмові називаємо це захопленням художнім твором. Справжній мистець-письмен-

ник може змусити своїх читачів плакати й сміятися разом із дійовими особами, які його уява покликала до життя.

Мистецький стиль, який спроможний перенести нас у душевний стан іншої людини і викликати під час читання в нашій душі ті самі зворушення й почуття, настрої і бажання, що в інший час і в іншому місці переживала людина, про яку читаємо, – називається емоційним.

Аби зробити свій стиль емоційним, письменник має різні способи й засоби. Крім описаних вище фігур, що переважно служать емоційним цілям, має мова в своєму словнику багато таких слів, що є прямими назвами для різних почуттів, душевних зворушень і настроїв: болю, радості, веселості, смутку, туги, жалю, журби, щастя, долі, недолі, гніву, заздрості, ненависті, обурення та ін. Як абстрактні назви душевних станів ці слова промовляють здебільша тільки до нашого розуму, характеризуючись малою наочністю. Але на те, щоб ці абстрактні поняття оживити і для уяви, письменник має невичерпне джерело способів і засобів у поетичних образах і тропях. Напр., вирази *гіркий жаль*; *„коло серця, мов гадина чорна повернулась“* (Шевченко); *„огнем на серце капали ті сльози“* (Франко) вирізняються не тільки високим ступенем наочності, а й багатим емоційним змістом.

До найважливіших способів зображення для уяви душевних станів і переживань належить персоніфікація. Візьмімо для прикладу вірш І. Франка:

Як почуєш вночі край свого вікна,
Що щось плаче і хлипає важко, –
Не тривожся зовсім, не збавляй собі сна,
Не дивися в той бік, моя пташко!
Се не є сирота, що без мами блука,
Не голодний жебрак, моя зірко,
Се розпука моя, невтишима тоска,
Се любов моя плаче так гірко...

Що ж зробив поет? Розпуку з причини обдуреної чи невідвзаємної любови і тугу за милою він оживотворив у поетичному образі і звелів їй під вікном милої гірко й невтішно плакати. Тим способом поет не тільки досяг незвичайної наочності і картинності зображення стану своєї душі, але й добо-

ром слів, гармонією і мелодією вірша захоплює нашу душу так, що ми мусимо піддатися впливові його твору, перейнятися і поділити його почуття і настрої.

Розуміється, що як, з одного боку, треба дійсно пережити такі почуття і настрої, як Франків герой „Зів'ялого листа“, щоб могли заспівати таку повну розпуки й неவிшимої туги пісню, так, з другого боку, тільки той цілковито зрозуміє і розділить почуття поета, хто сам хоч раз у своїм житті був у подібному становищі або бодай має психічну диспозицію [схильність] інтенсивно переживати такі почуття. Для грубошкірих, самолюбних, безсердечних душ такі „кров'ю та сльозами мережані“ вірші не писані.

Приглянувшись до наведеного вірша, побачимо, що не тільки слова й образи, що змальовують почуття і настрої, мають емоційний характер, але й такі слова, як *сирота, голодний жебрак, пташко, зірко*, мають у цих зв'язках і комбінаціях більш чи менш виразний емоційний відтінок. Таких унаслідок певних асоціативних зв'язків емоційно забарвлених слів багато в кожній мові, до того ж те саме слово в різних мовах може мати неоднаковий емоційний тон. Так, напр., образ Ярославни, що „*зегзицею незнаемь рано кычеть*“, – образ, знаний дуже добре й нашій народній поезії, який характеризується високим ступенем емоційності, в німецькому перекладі втратить своє емоційне забарвлення, а разом з ним і свою поетичну красу.

До слів, що внаслідок асоціацій пов'язані з такими уявленнями, до яких прив'язані також певні почуття, належать усі назви родинних зв'язків: *мати, батько, діти, брат, сестра* і т. д.; слова, що стосуються до національної належності й до минулого народу: *Україна, рідний край* (у Котляревського *отчизна*), *козацтво, гетьманщина, народ, воля*; до релігійних понять, вірувань і обрядів: *Бог, молитва, ангел, небо, рай, пекло, віра, благодать* тощо. Понад те має українська мова в суфіксах для здрібнення іменників, прикметників, дієслів [і прислівників] засіб збільшення емоційного відтінку або надання його навіть зовсім байдужим з цього погляду словам. Напр., слово *брат*, що означає родинну належність, має вже само собою емоційну забарвленість; з епітетом *рідний* або *милий*

його емоційне значення збільшується, а в народній думі про сестру і брата, у звороті

Братіку мій рідненький,
Як голубонько сивенький!

у ньому переважає емоційний зміст. (Пор. Думу про озівських братів).

Багатство суфіксів здрібнення в українській мові дає письменникові можливість робити свою мову м'якою і ніжною, повною ласкавості й теплоти, а тим самим збільшити емоційність свого стилю й зображення. Такою м'якістю, ніжною й ласкавою теплотою вирізняється в нашому письменстві стиль Марка Вовчка. Приклади:

Андрійко був у мене повновидий, ясноокий, кучерявий; веселий був хлопчик, живий... Він був старшенький... А прокинувся він, мій пустунчик, і гуком його в хаті... (...)

Обняла мене, мов хмара чорна; тільки й світяться мені, як дві зіроньки темної ночі: то дітоньки мої!..

Два сини.

Взяла за руку невеличку дівчину, гарненьку, що з-за дверей блискотіла оченятами, та й увела в хату. „Пожалуй же, Марусенько, молодицю, вклонися й пошануй!“

От воно і вклонилось і привітало мене чепурненько. А я думаю собі: Як то тепереньки небожата мої кохані? Чи згадують мене?..

Сестра.

Розуміється, що тут, як ніде інде, треба великої обережності й почуття міри, щоб не потрапити в штучний і неприродний тон розніженої, солодкавої чутливості.

Крім цих засобів безпосереднього вираження почуттів і настроїв, письменник може в картинне і наочне зображення осіб, предметів і подій вложити стільки щирого почуття, так налаштувати свій твір на той основний чуттєвий тон, яким дрижало його серце в момент творчого переживання, що тим усім зворушить наше серце, збудить у ньому ті самі почуття, з яких зродилась ідея твору, його зміст і форма. Так, напр., читаючи вірш Шевченка „Садок вишневий коло хати“, ми мимоволі переймемося почуттям спокою й душевної погоди, яке

навіває на нас ця чудова картина українського вечора, хоч поет не виразив його жодним емоційним словом. А при читанні вірша О. Козловського „Цвинтарок“ і нас огорне той сумовитий настрій поета, якому, неначе в передчутті недалекої смерті, з думки не можуть зійти хрести на могилах сільського цвинтаря.

Але загалом у ліричній поезії дуже рідко стрічається вираження почуттів і настроїв самим тільки картинним зображенням зовнішнього світу. Частіш за все картина природи служить поетові тільки тлом для змалювання думок, почуттів, бажань і мрій – коротко, настрою, нею навіяного.

Візьмімо для прикладу й ілюстрації який-небудь описовий вірш, от хоч би Шевченкову думку, названу „Ніч“:

За сонцем хмаронька пливе,
Червоні поли розстилає,
І сонце спатоньки зове
У синє море, покриває
Рожевою пеленою,
Мов мати дитину...
Очам любо... годиночку,
Малую годину –
Ніби серце одпочине,
З Богом заговорить.
А туман, неначе ворог,
Закриває море,
І хмароньку рожевую,
І тьму за собою
Розстилає туман сивий,
І тьмою німою
Оповие тобі душу,
Й не знаєш, де дітись...
І ждеш його, того світу,
Мов матері діти...

Ця прегарна поетична картинка розпадається на дві частини: в першій зображений кількома штрихами захід сонця, в другій – хвиля по заході сонця, коли краєвид сповивається „тьмою німою“. Паралельно з цими двома картинками природи змальовані почуття поета: перша навіває спокій на душу, поет

на хвилину забуває за недолю невольничого життя (вірш написаний на заслання 1849 р.), *„ніби серцем одпочиває, розмовляє з Богом“*. Але насувається туман, що тьмою німою сповиває не лиш природу, а й душу поета, – і той погідний настрій, той відпочинок душі і серця пропадає. Поет не каже, чому це так, але прочитаймо його „Послання“ Козачковському і зрозуміємо той жах поета перед ніччю, в якій години *„літа-ми, віками глухо потечуть...“*, зрозуміємо, чому він, *„благаючи Бога, щоб світало“*, дожидає *„того світу, мов матері ді-ти“*. У вірші „Ніч“ поет цього всього ближче не поясняє. Він просто ставить душевний настрій, змальований словами:

І тьмою німою
Оповіє тобі душу,
Й не знаєш, де дітись –

у причинний зв'язок із явищем заходу сонця, згідно з тим фактом нашого досвіду, що переміни в природі відбиваються відповідними настроями в нашій душі. Так, весна, тепло, гарна погода викликають у нас почуття вдовolenня, радості, піднесення сил, морозний, погідний день – почуття бадьорості, свіжості, потребу руху, осіння сльота, образ, що природа замирає восени, – фізичну і духовну депресію, почуття суму й туги тощо.

Часто послуговуються способом картинного зображення, щоб викликати відповідний настрій, епічні і драматичні письменники. Малюючи життя своїх персонажів, їхні пригоди й душевні переживання, їхню боротьбу і змагання, долю й недолю, радість і горе, бажання й надії, епік або драматург не висловлює своїх почуттів, зате наочніше й виразніше зображає самі ці переживання, так що його зображення впливає відповідно на душу й серце читача. Так Квітка змусив всякого плакати разом із Наумом і Василем над померлою Марусею картинним зображенням їхнього горя; так пізніше Марко Вовчок, що стала *„обличителем жестоких людей неситих“*, вміла самим наочним зображенням кріпацької неволі збудити прихильність і співчуття до бідних, прибитих кріпацькою неволею українських селян та обурення на жорстоких, немилосердних, безсердечних панів.

П'ЯТИЙ РОЗДІЛ

Про літературний твір

§ 41. Умови виникнення літературного твору

Описані в попередніх розділах способи й засоби літературного вислову дають кожному можливість передати словом – писаним або говореним – свої думки, почуття й настрої іншим людям не тільки ясно й наочно, але й у припадній формі, що відповідає правилам евфонії та гармонії. Хоч багато цих способів служить потребам висловлення і в щоденному житті, в звичайній розмові, та найширше застосування вони знаходять тоді, коли людина хоче свої думки висловити на письмі – *написати твір*. Не все, що пишемо, заслуговує назви твору. Але кожна освічена людина має обов'язок дбати про те, щоб писемний виклад її думок – чи буде це лист до приятеля, чи письмовий твір учня – наближався до того способу викладу й передавання думок, вражень, спостережень і почуттів, що його зразки маємо у творах наших і чужих класиків. Найкращим способом вироблення й вдосконалення стилю є пильна й розумна лектура [читання] зразкових творів рідного й світового письменства. Стилистика, яка з таких творів висновує загальні правила писемного вислову, є для цього тільки допоміжним засобом.

Що ж таке твір і як він постає?

У широкому значенні цього слова іменуємо цією назвою кожне планомірне й доцільно викінчене висловлення наших думок письмом; у вузькому розумінні назвемо писемним твором тільки запис таких думок, що мають інтерес і значення для ширшого загалу, доцільно викінчений щодо: 1) змісту; 2) плану; 3) викладу.

1) Щоб могли скласти твір, треба діяльність розуму, якій властива безупинна рухливість і мінливість, спинити на яко-

мусь точно визначеному предметі. Те, що вибрано предметом твору, називається його темою. Це як завдання в математиці, запропоноване або вибране для розв'язування. Так, напр., коли хтось хоче писати про Поділля, інший – про заснування Кам'янця-Подільського, а ще інший – про зв'язок народних пісень з життям народу, то скажемо, що в першому випадку темою його твору є опис Поділля, в другому – розповідь про заснування Кам'янця-Подільського, а в третьому – розвідка про народні пісні та їх зв'язок із життям народу. Як бачимо, тема часто зумовлює і форму твору. В мистецьких [живописних, музичних тощо] творах тему називають також сюжетом¹.

Той самий предмет може бути висвітлений з різних боків, дати привід до різних тем. Так, Поділля можна описувати з погляду географічного й етнографічного, але й можна розповідати про його минуле, вибираючи собі темою чи історію його від початку історичного існування аж до наших часів чи тільки одну добу або й тільки одну подію з його історії. Народні пісні також можна вивчати в різних аспектах, напр., у згаданій вище розвідці Ф. Колесси вони розглядаються у зв'язку з життям народу, проф. Сумцов пише про *„вагу й красу українських народних пісень“*.

Щоб тема не була надто широка, не давала різноманітних можливостей опрацювання, вона має бути точно визначена. Це робиться звичайно в заголовку. З правила, кожний твір має заголовок. Лише короткі епічні й ліричні вірші означаються замість заголовка словами першого рядка, напр.: *„Мені однаково“*, *„І досі сниться“*, *„Огні горять“*, *„Ой, чого ж ти почорніло“* Т. Шевченка, *„Як би ти знав“* І. Франка, *„У волинській тихій стороні“* В. Щурата. Коли тема вибрана й точно визначена, треба зібрати всі відомості, що стосуються до цього предмета, – вони творитимуть матеріал твору. Цей матеріал здобувається або особистим досвідом, опертим на спостереженнях, експериментах, або вивченням творів інших авторів, що стосуються до цього предмета, та всіх доступних джерел,

¹ З франц. *sujet* – предмет.

із яких інші автори вже черпали свої відомості, або джерел, що іншим були недоступні чи були відкриті пізніше.

Усі ці відомості й думки, що належать до поставленої або вибраної теми, становитимуть *зміст* твору, а вираження їх словами називаємо *викладом* цього змісту.

2) Аби зміст твору викласти ясно і зрозуміло для інших, треба думки, що на нього складаються, упорядкувати за певним планом так, щоб вони творили одноцільну, планомірно споруджену будівлю. Планомірність викладу досягається:

- а) поділом змісту на частини;
- б) визначенням їх взаємовідношень та ступеню важливості;
- в) встановленням порядку розміщення окремих частин.

Навіть у короткому і нескладному творі можна розрізнити й виділити окремі частини, на які розбивається його зміст. Кожен прозовий твір складається, з правила, із трьох головних складових: вступу, основної частини і закінчення. Найважливіша частина твору охоплює все те, що безпосередньо стосується до теми, отже, властивий виклад змісту. Виклад теж може розпадатись на менші або більші частини, звані главами, розділами, параграфами або тільки відступами [абзацами] – залежно від важливості теми й об'єму твору.

Коли зміст розбитий на частини, треба відзначити ступінь їх важливості для предмета, а значить, вибравши те, що важливіше для його пізнання, поставити його в належне освітлення, а менш важливе відсунути на задній план, даючи йому і менше місця у викладі.

Порядок розміщення окремих частин залежить від природи самого предмета. Так, опис тримається порядку, в якому частини цілості розміщені в просторі побіч і понад собою, починаючи з основних, головних. Прикладом такого послідовно проведеного опису може послужити опис коблинського замку О. Левицького. У розповіді про якусь подію дотримуються хронологічного порядку, в якому окремі моменти йдуть один за одним протягом певного часу. У розвідці вимагається такий логічний порядок думок, аби кожна наступна була висновком попередньої, а ціла така низка була укладена за певною системою, пристосованою до предмета опису.

Коли основну складову розділено на частини і встановлено порядок їх розташування, тоді треба подумати про вступ і закінчення. Перший потрібен для приготування читача чи слухача до того, що йтиме в головній частині, друге – для завершення й заокруглення цілості.

У вступі звичайно наводяться обставини, що дали привід до написання твору, подаються загальні зауваги, потрібні для сприйняття самого викладу, або з'ясовується завдання твору. У промові, що завжди має на меті вплинути на почуття і волю слухачів, вступ має відразу захопити їхню увагу, примусити стежити за висновками оратора. У цьому сенсі давня риторика вимагала від вступу, щоб він здобув доброзичливість слухачів для промовця. Щодо обсягу вступу, то він залежить від обсягу твору: він може становити декілька речень або простягатись на цілий уступ [абзац] чи розділ, відповідно до того, скільки місця призначено викладові змісту. Назагал можна вважати правильним і доцільним обсяг, що не переходить одної шостої цілого твору. Те саме стосується й закінчення.

Закінчення звичайно подає огляд тих висновків, до яких дійшов автор у викладі змісту, т. зв. резюме¹, або – в оповіданні і в описі – вказівку на значення події чи предмета, або ідею, провідну думку, виразом якої є твір. Загалом ж закінчення має бути так укладене, щоб було дійсним завершенням твору, залишаючи враження, що хід думок доведено до кінця, а не штучно й насильно обіграно.

У мистецьких писемних творах (головно в епічних, часом і в драматичних) вступ називається прологом, а закінчення – епілогом (напр., пролог до поеми „Гайдамаки“, епілог у поемі „Невольник“). Планомірний розподіл думок на визначену тему називається диспозицією; він є безумовно й неодмінно потрібним у кожному доцільному, зверненому на роз'яснення певного предмета писемному творі, отже, і в учнівських творах. Тільки за точно обміркованим і ясно укладеним планом можливе ясне й доцільне виконання завдання, коли кожна

¹ З франц. *résumé* – перегляд, огляд.

думка стоїть на своєму місці, де нічого не оминено, ніде не треба повертатися до покиненої думки, нічого не потрібно доповнювати.

Як скласти план писемного викладу, можна найкраще навчитися через аналіз зразкових творів своїх і чужих письменників. Для вправ у плануванні коротших творів, темою яких є роз'яснення висловлювань славетних людей, золотих слів письменників або народних приповідок, може послужити схема, вироблена грецьким ритором Афтонієм (IV ст. після Р. Хр.) і прийнята в середньовічних духовних школах як зразкова диспозиція [план розміщення] для учнівських творів. Це т. зв. хрія (з грецьк. *χρεια* – пристосування), що охоплює вісім частин:

I. Вступ (*exordium cum laude auctoris*), у якому даються кілька зауваг про того, кому завдячуємо вислів, що творить тему твору, або про народ, із скарбниці якого взята приповідка.

II. Основна частини, яка розпадається на дві складові, з яких кожна охоплює по три пункти:

1. а) вияснення теми (*expositio*), тобто роз'яснення змісту – як словесне, так і предметне;
б) прямий доказ (*causa*);
в) посередній доказ (*contrarium*) через спростування супротивних думок;
2. а) порівняння (*simile*) з подібними явищами в житті і природі;
б) приклади (*exempla*) із щоденного життя і з історії;
в) свідчення (*testimonia*) славних людей, письменників і поетів, приповідки і прислів'я, народні звичаї й традиції.

III. Закінчення (*conclusio*), короткий огляд змісту з пристосуванням до життя.

3) Хоч твір і буде продуманий до останніх подробиць і кожній частині призначено відповідне місце згідно з виробленим і обдуманим планом, то для того, щоб він міг виконати як слід своє завдання, він потребує відповідної форми, пристосованої до свого змісту і призначення. Оця зовнішня форма викладу, що залежить як від змісту твору і його призначення, так і від особистих прикмет письменника, його вдачі, темпе-

раменту, рівня освіченості, хисту, знання рідної мови – творить стиль твору. Що визначніша й сильніша індивідуальність письменника, що більший його талант, то сильніша й виразніша індивідуальна забарвленість його стилю. Її легше відчувати, ніж описати. Для останнього потрібна довга, ґрунтовна й скрупульозна філологічна робота, тоді як кожна трохи начитана й ознайоmlена з літературними творами людина може в кожному разі з малого уривку розпізнати й відрізнити стиль одного письменника від стилю іншого.

Твір є вираженням якоїсь ідеї, тобто основної думки, в якій міститься якась загальна життєва правда, – без огляду на те, чи та ідея висловлена автором прямо, напр., у вступі чи закінченні твору, чи вона впливає як логічний вислід із його змісту. У мистецьких літературних творах, за винятком байки і притчі, автор залишає самому читачеві вивести зі змісту твору його провідну думку, дбайливо пильнуючи, щоб ідея, з якої його твір зродився і якої він має бути вираженням, не запанувала над мистецьким зображенням.

Внутрішня суцільність [цілісність] твору скріплюється його заголовком, у якому звичайно означена тема. У мистецьких словесних творах заголовки часто вказує на головну дійову особу, напр., *„Захар Беркут“*, *„Маруся“*, *„Катерина“*, *„Гамалія“*, *„Наймичка“*, *„Багатий Марко“*, *„Мойсей“*, або на саму подію, її час, місце, що є змістом твору, напр., *„Тарасова ніч“*, *„Берестечко“*, *„Вечірня година“*, *„Битва“*, *„Облога Буші“*; у заголовку може бути також виражена або зазначена ідея твору, напр., *„Дзвін до церкви скликає, а сам у ній не буває“*, *„Добре роби, добре й буде“*, або відзначений емоційний бік змісту, напр., *„Сердешна Оксана“*, *„Лихі люди“*, *„Украдене щастя“*. Іноді не лише цілий твір, але й окремі його частини чи розділ мають заголовки, як, напр., у Шевченковій поемі *„Гайдамаки“*.

Отже, для написання писемного твору – без огляду на його вагу, мету й призначення – потрібні:

- 1) вибір і точне означення теми;
- 2) збір думок, що її стосуються, тобто укладення матеріалу;

- 3) упорядкування матеріалу за певним планом;
- 4) виклад змісту згідно з планом;
- 5) провідна думка (ідея);
- 6) означення твору заголовком.

Маючи перед собою готовий писемний твір, ми тільки тоді отримаємо користь із прочитаного, коли розберемо його у всіх наведених вище аспектах, тобто відповімо на питання:

- 1) про що ми читали, тобто яка є тема твору?
- 2) як автор розкрив поставлену тему, тобто який зміст прочитаного?
- 3) за яким планом упорядкований цей зміст? (подати диспозицію твору!);
- 4) що винесли ми з прочитаного, тобто яка провідна думка твору?
- 5) чи визначена заголовком його тема або ідея?
- 6) який стиль твору, прозовий чи поетичний, яких вжито засобів картинності й емоційності, які властивості стилю треба віднести на рахунок індивідуальності автора, чи не порушені вимоги стилю?

Таке читання писемних творів причиниться не тільки до збагачення відомостей і розширення розумового світогляду читача, але й до вироблення в нього здатності знайти в кожній потребі відповідний вислів для думок на довільну тему, чи то порушену ззовні, чи породжену самими умовами й обставинами життя.

§ 42. Основні стилістичні форми

З погляду на матеріал, з якого може бути укладений зміст творів, розрізняємо три основні види передавання думок на письмі: матеріал, добутий на основі чуттєвого спостереження, передаємо в формі *оповідання* або *опису*, поняттєвий матеріал, що є вислідом розумової діяльності, творить основу і зміст *розвідки*. Ці види писемного зображення входять як елементи до складу більших творів як прозових, так і поетичних, але зустрічаються і в чистому, незмішаному, вигляді як

форми прозового зображення для потреб практичного життя й науки.

І. *Оповідання* зображає окремі моменти події, явища, становлення так, як вони проходили в часі і як відбилися в душі оповідача. Це основна й первісна форма передавання чуттєвих вражень і спостережень, що появляється на ранніх стадіях індивідуального й громадського життя людини. Так, напр., у народному епосі опис предметів набирає форми оповідання про те, як певний предмет виник (славний опис Ахіллового щита в „Діяді“).

З погляду на спосіб зображення оповідання поділяються на прозові і поетичні.

Прозове оповідання розповідає про дійсну подію так, як вона сталася, з метою відтворити якомога вірніше дійсний перебіг окремих моментів. Коли низка подій, що розвиваються, зображена так, що кожна наступна є наслідком попередньої, тобто зображені події перебувають між собою в причинному зв'язку, то таке оповідання назвемо історією – без огляду на те, чи має воно за предмет події з життя народів, чи долю приватної людини. Як один з елементів писемного зображення прозове оповідання входить до наукових творів, предметом яких є всесвітня історія або тільки одного краю, одної держави чи нації.

Оповідання поетичне, мистецьке має за завдання дати наочну картину якоїсь події (чи низки подій) без огляду на те, чи та подія справді відбулася, чи є цілком або частково вигадана, тобто є тільки продуктом поетичного вимислу. Послугуючись всіма картинними й емоційними засобами й знярядом слова, письменник може зобразити так наочно розвиток події, що захоплені його картинним зображенням, переносимось уявою в час, місце й обставини зображуваної ним події, стаємо неначе її свідками і навіть учасниками, немовби вона щойно під час читання відбувалася перед нашими очима. Таке інтенсивне переживання зображеної мистецьким словом події творить суть захоплення й поетичної ілюзії. Малює його дуже наочно І. Нечуй-Левицький в епізоді „На баштані“ з повісти „Хмари“. Поетичні оповідання творять основу епічних літературних творів.

II. *Опис* має за завдання дати наочний образ предмета через перелік його прикмет і частин у тому порядку, як вони уявляються нам означеними й уміщеними в просторі, або – коли йдеться про більшу кількість предметів – через зображення кожного з них та їх просторових взаємовідношень. З огляду на те, що чуттєве спостереження якогось предмета на основі отриманих від нього відчуттєвих вражень постає в нашій свідомості моментально, як знімок на фотографічній карточці, а при читанні опису окремі подробиці предмета засвоюються свідомістю поступово, мірою того, як розгортається опис, він вимагає певного напруження уяви, щоб з окремих перелічених подробиць створити суцільний образ предмета. У цьому полягають труднощі доброго опису. У виборі подробиць, ознак і прикмет, потрібних для ясного й наочного витворення уявлення описуваного предмету, автор має поводитись економно – не перевантажувати опис випадковими і мало наочними ознаками, вибирати тільки такі характерні прикмети, що могли б збудити уяву й полегшити їй репродуктивну діяльність. Коли йдеться про зовсім невідомі предмети, великою допомогою є порівняння з добре кожному знайомими предметами щоденного спостереження. Наочність творить тому одну з найістотніших вимог й ознак *мистецького, поетичного опису*. В прозовому описі, де мова йде про витворення ясного й точного поняття предмета, треба перелічити всі ознаки, описати всі складові частини, визначити всі взаємовідношення величини – без огляду на те, чи вони потрібні й помічні для утворення наочного уявлення, чи ні; засвоєння такого опису залежне більшою мірою від праці розуму, ніж від діяльності уяви. Картинність зображення, наочність напханого образу (чу-чела), моделі, рисунка або схематичного зображення служить тільки помічним середником [знарядям, засобом] для практичних або наукових цілей прозового опису.

Поетичні описи творять дуже часто складовий елемент епічного або ліричного стилю, прозові описи входять у наукові твори і шкільні підручники з географії та природничих наук.

Оповідання й опис у мистецькому стилі рідко коли стрічаються в чистому виді; найчастіше вони переплітаються. Опис

буває вплетений в оповідання для того, щоб познайомити нас ближче з місцем або дійовими особами події. Так, напр., у легенді „Багатий Марко“ автор зображає розвиток події до того моменту, коли старенький дід, що його Марко відправив від свого вікна в челядну, ліг „смирненько на соломі спочивать“. На цім оповідання спиняється, щоб дати місце описові ночі. Цей опис ледь помітно переходить в оповідання,

*... як до церкви
Троє ангелів летять...*

Балада „Тополя“ починається описом тополі, а від нього поет переходить до оповідання за допомогою фігури, званої апокризою:

Хто ж викохав тонку, гнучку
В степу погибати?
Постривайте, все розкажу.
Слухайте, дівчата!

Опис, який не обмежується зображенням зовнішніх прикмет і просторових взаємовідношень величини якоїсь особи, але сягає до глибин її душі, намагається зобразити її талант, хист, вдачу, темперамент, її звички, почуття і настрої, словом, характер людини так, як він виявляється в її словах і вчинках, називається характеристикою. Дуже часто характеристика не зводиться до зображення питомостей розуму, серця й волі людини, й виясняє, в яких обставинах і умовах склався її характер.

Коли предметом характеристики є історична особа, то таку характеристику називають історичною. Вона займає широке місце в наукових історичних працях, у життєписах, спогадах тощо. Характеристика може охоплювати також цілі громадянські або суспільні верстви, класи, народи, етапи і навіть цілі історичні епохи. В історії стрічаємось також із характеристикою міст, що свого часу мали велику вагу і значення для політичного або культурного життя народу (напр., Острог як осередок освіти в Україні XVI ст., Київ як осередок культурного життя в Україні XVII ст. проф. М. Грушевського). У поезії рідше надibuємо суцільні характеристики персонажів,

вигаданих творчою уявою поета (напр., характеристика полковника Шпрама в повісті Куліша „Чорна рада“ або характеристика Бориса Граба в оповіданні І. Франка під таким самим заголовком). Зате поетичне зображення світу і людей, що послуговується типовими, характерними рисами й прикметами для змалювання вчинків, дійових осіб, передання їхніх розмов, виявлення їхніх почуттів, бажань і настроїв, дає велике багатство типових постатей, вдачу, темперамент і характер яких можна легко відтворити на основі окремих характерних рис, порозкидуваних у різних місцях художнього твору. Так, напр., поведінка батька Пугача супроти Кирила Тура характерна для січового діда, а жарти того ж Тура з січової лазні надзвичайно характерні для запорожця. Розуміється, між окремими рисами й прикметами, які можуть характеризувати якусь особу, не має бути суперечностей, що, заперечуючи одна одну, псували б суцільність характеру тієї особи та зменшували б його психологічну правдоподібність. З'ясувати, наскільки характер якоїсь дійової особи суцільний і психологічно обґрунтований, – одне з завдань літературної критики. Для цієї мети критика послуговується формою *розвідки*, що служить теоретично-пізнавальним потребам людського розуму.

III. На зміст *розвідки* складається матеріал поняттєвий, який не підлягає чуттєвому спостеріганню. У формі суджень він подає результат діяльності розуму, спрямованої на досягнення пізнання. Найпростішою формою поняттєвого судження є дефініція [визначення]. Це таке речення, в якому поняттю, поставленому як підмет, приписуються в присудку ті прикмети, що творять його зміст у зв'язку зі встановленням приналежності поняття до його найближчого роду (*genus proximum*), напр.: *людина є істота, наділена розумом і мовою*.

У кожному понятті відрізняємо його зміст, тобто суму всіх його ознак, від об'єму, в який входять усі ті предмети, що мають спільні ознаки. Відношення між об'ємом і змістом поняття обернено пропорційне: що більший об'єм поняття, то менший його зміст. Іншими словами: поняття, багатше кількістю предметів, що на нього складаються, є бідніше кількістю ознак. Порівнюючи з цього погляду, напр., поняття „*дерево*“

і „тополя“, знайдемо, що до першого належить більше предметів, які мають спільні ознаки, – дерева листясті (дуб, береза, клен, явір, верба, тополя та ін.) і чатинні [шпилькові] (сосна, ялиця, смерека, кипарис, модрина та ін.); у другому понятті міститься лишень чотири види тополі: тополя біла, гостроверха, сокорина й осика. Отож, об'єм поняття „дерево“ більший, ніж об'єм поняття „тополя“. Зате змістом поняття „тополя“ багатше від поняття „дерево“, бо останнє охоплює тільки три ознаки, безумовно спільні всім деревам: корінь, стовбур і галуззя, а поняття тополі, крім цих, виказує ще й ті питомі ознаки, які відрізняють тополь від інших дерев.

Коли з погляду об'єму поділити поняття на видові, родові, класові і т. д. аж до найвищого, в якому містяться всі інші, що мають дещо з ним спільного, то такий поділ називається *класифікацією*. Наукова класифікація найширше і найпослідовніше застосована в природничих науках – зоології, ботаніці, мінералогії. Упорядкування понять за класифікаційною схемою називається *систематикою*, а порядок, у якому розглядаються предмети і явища на основі взаємовідношення об'єму, – *системою*.

Коли за допомогою абстракції й поєднання однорідних понять у вищі групи дійдемо до встановлення ієрархії понять чимраз вищого рівня, напр., від тополі через дерево до поняття рослини, то, маючи перед собою поняття вищого рівня, можемо шляхом переходу до нижчих знову дійти до конкретного, щоб у такий спосіб уможливити і полегшити пізнання. Цей спосіб дуже часто стрічаємо в розвідці. Так, напр., розвідка „Українські народні пісні і їх зв'язок з життям народу“ виходить від загального судження „народні пісні дають вірний відбиток життя народу“; загальне поняття „життя народу“ з'ясовується далі через перелік тих моментів і явищ у житті окремих суспільних верств і цілої спільноти, що знайшли свій вираз і відгомін у складаних з їх приводу народних піснях. Таке розкладання загального поняття на нижчі, що стоять до нього у відношенні частин до цілоти, називається *аналізом*.

Ідучи в протилежному напрямі від конкретних, окремих (індивідуальних) предметів і явищ, можна через встановлення

спільних ознак і прикмет дійти до загального поняття, до формулювання загального правила. Так, напр., у розвідці „Взаємна поміч у звірят“ автор розглядає суспільне і спілкове життя у комах, птахів і тварин та на основі спостережених окремих фактів доходить висновку, що *„товариське життя і взаємна поміч у звірят є загальним звичаєм і досягає найвищого ступеню розвитку у вищих хребтівців [хребетних]“*. Таке узагальнення для встановлення правила на основі окремих конкретних фактів і явищ називається синтезом.

Аналіз і синтез називають *методами наукового мислення*, яке за останню мету ставить собі завдання з'ясувати закономірності у різноманітних явищах і фактах матеріального й духовного світу. Кожна наука змагає до того, щоб у своїй галузі не лише зібрати й описати якнайбільше явищ і фактів, але й з'ясувати їх природу, виникнення, зміни й розвиток, упорядкувати їх за певною системою, притаманною цій науці, та дійти до встановлення законів, які – невидимо для чуттєвого спостереження і незалежно від нього – керують цими, на перший погляд, розрізненими й незалежними одне від одного явищами.

Так, історія розглядає історичні факти зі становища прагматичности, з'ясовуючи їх залежність від різних сил, що виявляють вплив на життя народу як всередині, так і ззовні, і показуючи, як ті події, своєю чергою, були причиною інших та як вони впливали на матеріальну й духову культуру нації.

Мовознавство – наука про виникнення, життя і розвиток мови – має за завдання дати ясне розуміння життя мови, закономірностей функціонування різнорідних мовних явищ; соціологія змагає до відкриття законів, що керують різноманітними виявами громадського життя людей, а біологія – до встановлення закономірностей у розмаїтих складних процесах органічного життя та зведення їх до найпростіших, нескладних виявів життя клітини.

З іншого боку, кожне загальне правило можна застосувати до конкретного випадку, зауваженого у сфері тих явищ, для яких воно встановлене. Це пристосування висловлюємо також у формі судження.

Судження, до яких доходить наукове мислення, мають характеризуватися правдивістю. Коли якесь судження незгідне з законами мислення або з дійсністю, то його називають неправдивим, хибним. Спосіб висловити правдивість або хибність якогось судження називається доказом. Доказ відповідає на питання „чому це так?“ думками, в яких вказуються причини або основи, що доводять правдивість висловленого судження. Думка, що має бути доведена, називається тезою, думки, що доводять – аргументами. Доказ може мати форму логічного *силлогізму*¹, коли за вихідну для доведення якогось конкретного, застосованого до окремого випадку судження беруть думку, в якій міститься якась загальна істина. Коли, напр., висловимо думку „Знання – це найпевніший скарб“, то на питання „чому?“ відповімо: „Бо його не знищить вогонь, ні вода не забере“. Доказ розвинеться правильно з загальної думки – „найпевніший скарб такий, якого не знищить вогонь, ні вода не забере“ через середнє судження: „Знання вогонь не може знищити, ні вода забрати“, і висновок: „отож знання є найпевніший скарб“.

Такий доказ називається дедуктивним, а доведення *дедукцією*².

Загальні думки, правдивість яких очевидна (в логіці: евідентна) і які тому не потребують доведення, називаються аксіомами.

Коли ж правдивість загальної думки доводиться через перелік конкретних, окремих випадків, що її потверджують, то такий доказ називається індуктивним, а спосіб доведення – *індукцією*³. Так, напр., висловлення *Атенці* [афіняни] *були не-вдячні* можемо довести індуктивно, наводячи факти їхнього ставлення до таких найкращих громадян, як Аристид, Мільтияд, Темістокл, Фідій, Сократ. Щоб індуктивний доказ був правдивий, індукція має бути повна, тобто наведені всі конкретні факти, в яких доказувана теза справджується. Коли ж

¹ З грецьк. *συλλογισμός* – висновок.

² Від лат. *deduco* – виводити.

³ Від лат. *induco* – наводити.

індукція неповна, то доказ може мати тільки більшу або меншу правдоподібність.

Близьким до індуктивного є доказ за аналогією: коли два предмети подібні в кількох ознаках, то й інші їхні ознаки будуть подібні. Так, напр., з факту, що планета Марс в різних аспектах подібна до нашої Землі і має атмосферу, деякі дослідники стверджують, що і на Марсі є живі істоти. З-поміж цих трьох способів доведення дедукція має найбільшу, а доведення за аналогією найменшу доказову вартість.

Наука про будову силогізмів та способи аргументації належить до логіки й методології. Практично учень ознайомиться із способами доведення шляхом читання й аналізу розвідок з тих царин знання, з якими йому доводиться мати справу протягом шкільного навчання.

Коли доказові думки безпосередньо виявляють правдивість тези, то такий доказ називають прямим. Коли ж доводиться хибність думки, протилежної доказуваній тезі, через доведення, що висновки, виведені з неї суперечать законам мислення або досвідові, то такий доказ називається опосередкованим [непрямим].

Часом як доказ вживається посилання на авторитет: наводяться слова якоїсь визначної людини, вченого, письменника тощо.

Усі ці способи доведення є важливим елементом розвідки і наукової прози загалом. Вони мають широке застосування також і в ораторській, або риторичній, прозі, коли промовець хоче переконати своїх слухачів у правдивості поставленої ним тези, висловити справедливість бороненої ним справи або несправедливість звинувачення. Розвідка, ґрунтована на логічній послідовності думок, вимагає напруженої діяльності розуму і пильної уваги, а тим самим залишає мало місця для уяви й почуттів. Це відбивається на стилі розвідки, який має характеризуватися передусім ясністю, пов'язаною з безумовною точністю вислову. Особливо вимагають точних означень висновки і докази, що ґрунтуються на розкладанні суджень на відношення понять. Коли, напр., у розмові виразові *„Я тебе не пущу більше на мій поріг“* властива навіть більша

наочність, як звичайному „в мою хату“, коли письменник вживе радше вислів „під стріхою“, ніж звичайний „у мужицькій хаті“, коли вислів „моє помешкання“ сам собою достатньо ясний, то для правничого викладу, в яким ішлося б про те, чи я або хтось інший має обов’язок платити податок на нерухоме майно, ні один з цих висловів не буде відповідний, бо ним не означено точно, чи я (або хтось інший) живу у власному домі, чи у винаймленій квартирі. Картинний і емоційний стиль може бути вжитий тільки там, де письменникові йдеться про вплив не тільки на розум, а й на уяву і серце читачів чи слухачів. Це особливо помітно в риторичній прозі, у промовах і побутовому мовленні. У стилі наукових творів чи ділових паперів картинні, метафоричні й емоційні вирази і звороти не на місці – там вимагаються передусім безумовно точні окреслення. Для цього служать *терміни* – назви понять з точно окресленим змістом. Система наукових термінів становить *термінологію* певної науки. Існують також терміни загальнонаукові (*аналіз, синтез, індукція, дедукція* та ін.).

ШОСТИЙ РОЗДІЛ

Ритмічна будова українського вірша

§ 43. Основа ритмічного виміру. Такт і стопа

У давнину формою, властивою поезії, була мова в'язана, або віршова, що з'явилася разом із піснею (все одно – епічною чи ліричною) під впливом музичного її супроводу. Таку мову називали поетичною на відміну від прозової і вважали поетичними тільки ті твори, що були складені віршами. Хоч тепер до поезії відносять і такі твори (роман, новела, нарис, спогад тощо), що написані мовою нев'язаною, прозовою, але своїм змістом впливають на уяву й почуття і є більш поетичні, ніж чимало складених за всіма правилами ритміки віршів, проте для більшості поетичних творів віршова форма залишилася сутнісною і найвідповіднішою.

Але що складати вірші – річ не легка і часто вимагає певного нагинання мови до правил, що зобов'язують поета (звідси й назва – „в'язана мова“), то виробився звичай, що дозволяє у віршовій формі вживати таких форм і висловів, які у звичайній, прозовій, мові вважаються хибними або негарними. Це т. зв. поетична свобода, по-латині *licentia poetica* [поетична вільність], якою і тепер можна пояснити у віршах багато такого, що в прозі вважається помилкою.

Наука про правила, які витворилися у певній мові для складання віршів, називається *ритмікою*, або *віршуванням*.

Слово *вірш* є латинського походження (*versus*) і відповідає нашим словам *поворот*, *зворот*. Етимологія вказувала б, отже, на залежність віршової форми від музичного супроводу пісні, танцю, де низка ритмічних рухів закінчується зворотом. Однак хоч би яка була генеза віршової форми, є певне, що її основа, ритмічний такт, що, як знаємо, полягає у правильному чергуванні часово рівномірних рухів, є за своєю суттю елементом музики.

Усне мовлення складається зі слів, а ті розпадаються на склади. Кожний склад має одну голосівку [голосний звук] (або двозвук [дифтонг]) – саму або з прилеглими шелестівками [приголосними звуками]. У вимовленні склади різняться між собою перш за все природною якістю голосівок, звуковим забарвленням шелестівок, висотою тону, його протяжністю в часі і, врешті, наголосом. Висота тону залежить від кількості коливань, а його протяжність – від сили видиху і часу, вжитого для його вимовляння. В наголосі (акценті) слова, який граматики визначає як вимовлення з натиском, об'єднані різні музичні елементи вимови.

Упорядкування усного мовлення за певною системою в правильно повертані ряди, звані віршами, поділені рівномірно на однородні ритмічні одиниці, – творить суть віршування. Основою такої системи може бути або протяжність складів, т. зн. квантитативна їх вартість, як у давніх греків і римлян, або наголос, як у модерній поезії індоевропейських народів. Теорія грецького й римського віршування називалася метрикою¹, бо вимірювала склади за часом, потрібним для їх виголошення, приймаючи, що один короткий склад становить половину одного довгого. Були витворені різні метричні схеми, з яких деякі шляхом наслідування прищепилися і в ритміці новочасних мов, хоч ця ритміка ґрунтується на іншому внутрішньому принципі, а саме на наголошуванні слів. Там, де грецька й римська метрика розрізняла довгі і короткі склади, модерна тонічна ритміка розрізняє склади наголошені, в яких голос підноситься залежно від сили видиху, і ненаголошені, в яких відбувається мало помітне пониження голосу.

Греки й римляни уявляли собі міряння віршового такту шляхом відбивання його ногою, як ще й тепер роблять музиканти-початківці. Звідси й назва для віршового такту – *стопа* (ποῦς – pes), – загальноприйнята і в сучасній ритміці. У стопі розрізняється арза – наголошений склад, що вимовляється сильніше, і теза – ненаголошений склад, що вимовляється

¹ З грецьк. *μέτρον* – міра.

слабкіше. В античній метриці, яка ґрунтувалась на квантитативній вартості складів, саме піднесення голосу для словесного акценту не мало ритмічного значення, а впливало тільки на мелодійне вимовляння стопи. Читаючи тепер Гомерові вірші, ми цього відрізнити не в змозі, хоч мелодійне вимовляння слів навіть у звичайній розмові ще донині властиве південним народам, а в нас можна його почути в жидівському жаргоні [їди-ші]. Нам тепер Гомерова фраза „*πρὶνδε κοίμῃς το τοῦ δένης*“ – звучатиме по-грецьки тільки як відрізнення довгих і коротких складів, дуже зближене до нашого наголошування:



тоді, як у давніх греків вона з погляду на словесний акцент мала приблизно такий мелодійний вигляд:



Як чисто музичний елемент вірша виступає в довшому віршовому ряді цезура¹ (по-грецьки *τομή*), що розділяє його на дві симетричні половини. В античній метриці відрізняли строго й точно цезуру, що, припадаючи на кінець слова, перетинала ритмічну стопу на дві частини, від дієрези, тобто розділу, що паде на кінець слова і стопи, напр.:

цезура: Βάκκο | πλὺτ σκρι|πὶτῃ || у | чорній | скібі...

дієреза: В устáх | тужлῐ|вий спів || в руках | чепῐ|ги плу́га...

В українському віршуванні такого відрізнення, за винятком цезур у гексаметрі, що держаться ще давньої, класичної, традиції, немає.

У кожній ритміці – чи то ґрунтованій на квантитативній відмінності складів, чи на акценті, чи на складокількісній

¹ Від лат. *caedo* – перетинаю, пересікаю.

системі, – ритмічною одиницею є стопа, звана також, як у музиці, тактом, що охоплює два або більше ритмічних наголошень. Правильне чергування рівномірних тактів творить вірш. З погляду на відношення, в якому перебувають окремі частини цієї ритмічної одиниці, розрізняються рівні і нерівні такти. Рівними є такі види тактів:

	о о д д д д д д д д д д
або:	о д д д д д д д д д
нерівні:	о д д д д д д д д д
або:	д д д д д д д д д

Кожний такт можна виразити дробом, у якому чисельник означає кількість одномірних одиниць, а знаменник – їхню музичну вартість (у відношенні до цілої ноти, яку ділимо на дві півноти, чотири чверті, вісім вісімок, шістнадцять шістнадцяток і т. д.), напр., $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$; $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ і т. п. Кожний ритм можна звести до основних елементів двох або трьох ритмічних наголошень. З їх комбінації можуть постати вищі, більш складні ритмічні ряди.

§ 44. Ритміка українських народних пісень

Це можна найкраще пізнати на ритміці українських народних пісень, у яких кожній силабічній групі [групі складів] відповідає певна кількість ритмічних наголошень, легко розпізнаваних вухом не тільки у співі, але й у читанні пісні. Ця ритміка ґрунтується на щільному зв'язку і взаємозалежності пісні та мелодії. „Пісенна мелодія є тою формою, в яку відливаються всі строфи тексту – від першої до останньої, неначе розтоплений метал живого слова, даючи завжди однаковий взірць ритмічний“¹. Для того, щоб з'ясувати ритмічну будову якої-небудь народної пісні, треба виходити від її мелодії.

¹ Ф. Колесса. Українські народні думи.

Ритмічною одиницею народного вірша є силабічна група, виділена одним ритмічним наголосом, яка відповідає одному пісенному мотивові. Ритмічний наголос такої групи не завжди сходить ся з граматичним, а залежить від нотної вартости того складу, на котрий він, згідно з мелодією, падає. У цьому значенні можемо говорити про метричні, складокількісні схеми народних пісень, бо рівномірні такти мають однакове число ритмічних наголошувань і однаковий ритмічний наголос. Однак ті метричні схеми не є залежними від абсолютної квантитативної вартости складів, як у греків і римлян, а тільки від релятивної нотної вартости, що залежить від місця, яке певний склад з відповідною йому нотою займає в пісенній мелодії. Так, напр., у початкових словах відомої пісні „Ой, вербо, вербо“ – в першому слові „вербо“ оба склади мають інакшу нотну вартість, як у другому, повтореному, на котре – власне залежно від пісенної мелодії – падає ритмічний наголос.

З-поміж ритмічних схем народних пісень для нас важливі тільки ті, які віднайдемо і в мистецькій поезії. Можна їх поділити на двоколінні і триколінні: до перших зачисляємо шумкові й коломийкові вірші з їх відмінами, до других – пісні обрядові (колядки, весільні, обжинкові й інші пісні).

І. Двоколінні лади.

1. Шумковий або козачковий вірш.

Основою цього вірша є двоколінний такт, що охоплює чотири склади рівної музичної вартости; таких тактів буває у вірші два, звичайно розділених цезурою. Другий такт має здебільшого постійний ритмічний наголос на передостанньому складі, в першому може бути два наголоси на різних місцях. Чотири такі вірші, звичайно римовані попарно, творять одну віршову й логічну цілість – строфу. Отож основна схема шумки виглядає так:





напр.:

Сонце гріє | вітер віє,
 А дівчина | з жалю мліє,
 Знати, знати | по тім лічку,
 Що тужила цілу нічку.

Нар. пісня.

Пор.:

Повій, вітре, | на Вкраїну,
 Де покинув | я дівчину,
 Де покинув | чорні очі,
 Повій, вітре, | з полуночі...

С. Руданський.

Шумковим віршем послуговувався часто Шевченко, і то не тільки в піснях, наслідуваних з фольклору, напр.:

Ой, із жури та із жалю,
 Щоб не бачить, як читають
 Листи тії, – погуляю;
 Погуляю понад морем
 Та розважу своє горе...

І знов мені не привезла.

Одміною цього вірша є шумкова схема, в якій ритмічний наголос у другому такті падає не на передостанній склад, а на третій з кінця, напр.:

Ой, стрічечку до стрічечки
 Мережаю три нічечки,
 Мережаю, вишиваю, –
 У неділю погуляю.

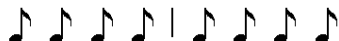
Т. Шевченко.

Коли в яким-небудь такті цієї основної шумкової схеми змінити число складів без порушення двоколінної ритмічної основи, одержимо одміни шумкового або козачкового вірша, в яких замість складокількісної схеми $8 + 8 - 8 + 8$ з'являють-

ся схеми $8 + 7 - 8 + 7$, $7 + 7 - 7 + 7$, або $6 + 8 - 7 + 7$, $8 + 4 - 8 + 4$, $8 + 3 - 8 + 3$ і т. д.

Музично можна ці схеми зобразити так:

1. $8 + 7 - 8 + 7$:

Понад ставом увечері		
Хитається очерёт;		
Дожидає сина мати		
До досвіта вечеря́ть		

Т. Шевченко. Сова.

Пор.:

І ти козак, і я козак,
І оба ми козаки́;
Ти хороший, я без грошей,
І оба ми юнаки́.

Нар. пісня.

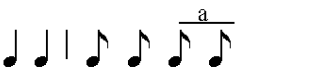
Постійний ритмічний наголос падає на сьомий склад.

2. $7 + 7 - 7 + 7$:

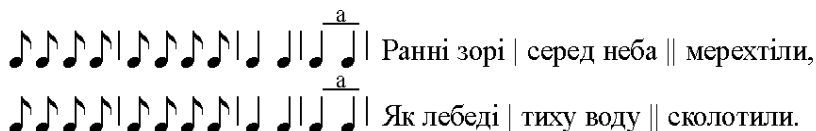
Танцювали ковалі,		
То великі, то малі;		
А старого коваля́		
Висадили на теля́.		

Нар. пісня.

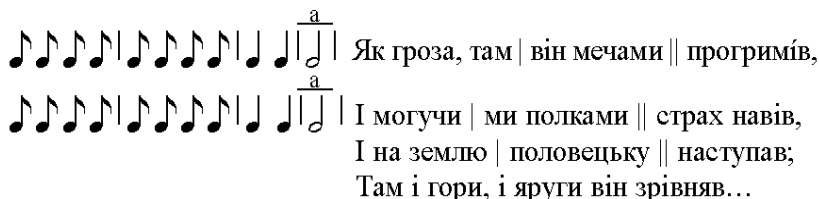
3. $6 + 8 - 7 + 7$:

Ой, сплю, мені сниться:		
Моє серце веселиться,		
Прокинуся — та й нема́,		
Бідна ж моя голова́.		

Нар. пісня.

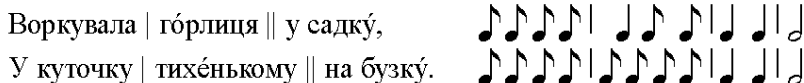
4. $8 + 4 - 8 + 4$:

О. Колеса. В світ за очі.

5. $8 + 3 - 8 + 3$:М. Максимович. Переспів „Слова
о полку Ігоревім“.

Постійний наголос падає у двох останніх схемах на одинадцятий склад.

Одміною цієї схеми є комбінація десятискладового з одинадцятискладовим віршом $7 + 3 - 8 + 3$, напр.:



Л. Глібов.

Пор.: Ой, летіла | горлиця || через сад,
Розпустила | пір'ячко || на весь сад.
А хто ж тее | пір'ячко || ізберé,
А хто ж мене | молодую || заберé?

Нар. пісня.

2. Коломийковий вірш і його відміни.

Коли в шумковій схемі $8 + 8$ в останньому такті замість чотирьох складів залишити два, постає вірш характерний для народних пісень, званих коломийками (від столиці Покуття – міста Коломиї), що охоплює чотири такти, переділені сталою цезурою після другого такту на дві половини ($8 + 6$) з постій-

ним наголосом на передостанньому складі. Інші такти мають звичайно по одному головному й по одному побічному наголосові на різних місцях, перед цезурою найчастіше також на передостанньому складі. Два такі вірші римуються жіночою римою в шестискладових групах, які дуже часто відділяються в окремі вірші. Музична схема коломийкового вірша виглядає так:

напр.: Гей, пли-вú я | по́ Ду-на́ -ю, || та́к со-бі́ га- | да́ -ю:
Не-ма́ кра́-щих | спі-ва-но́-чок, || як у на́-шім | кра́-ю.

Нар. пісня.

Звичайно пишуть восьмискладові й шестискладові групи в окремих рядках. Так постає типова коломийкова строфа з перерваною римою, напр.:

Б'ють поро́ги, | місяць сходи́ть, |
Як і пе́рше | *сходи́в*; ||
Нема́ Сі́чі, | пропа́в і то́й, |
Хто всі́м ве́рхо|*води́в*.

Т. Шевченко. До Основ'яненка.

Коломийкова схема дуже поширена в нашій мистецькій поезії. Користувались нею всі т. зв. народні поети, від Котляревського почавши, але найширше застосування знайшов коломийковий вірш у поезії Шевченка, який прибрав і налаштував його всіма музичними й евфонічними засобами мелодики й гармонії, так що під його пером став цей вірш надзвичайно гнучким, дзвінким і співним, придатним рівною мірою як для вираження почуттів у ліричних піснях і думках, так і для спокійної розповіді в поемах і баладах. Після Шевченка коломийковим розміром послуговувались українські поети старшої генерації (Руданський, Федькович, Воробкевич та ін.), хоч і новіші поети (Франко, Леся Українка, Кримський, Лепкий) не цурались його. Все-таки він у нашій поезії дедалі більше виходить з ужитку.

Коли в коломийковому вірші скоротити другий такт (перед цезурою) або останній (двоскладовий) на один склад без порушення двоколінної його основи, постане тринадцятискладовий вірш, у якому замість схеми $8 + 6 - 8 + 6$ з'являються схеми $7 + 6 - 7 + 6$ або $8 + 5 - 8 + 5$, напр.:

а) $7 + 6 - 7 + 6$:

Хтілось битись | ко́закáм, |
 Та не суди́, | Бо́же: ||
 Заціпи́ти | мо́скалі |
 Круго́м Запо|рожжя.

С. Руданський. Запорозькі шори.

б) $8 + 5 - 8 + 5$:

Ой, кри́кнули | сірі гу́си |
 В яру́ на ста|ву;
 Ста́ла на всє́ | село́ сла́ва |
 Про ту́ю вдо|ву́.

Т. Шевченко. Удовиця.

У строфічній будові з'являється ще скорочена коломийкова схема $6 + 6$, складена з двох тактів по три склади, одного чотирискладового й одного двоскладового:



Напр.:

У горох
 Вчотирьох
 Уночі ходила,
 Уночі,
 Ходячи,
 Намисто згубила.

Т. Шевченко. Сотник.

Окремою одміною коломийкового вірша треба вважати дванадцятискладову схему $6 + 6 - 6 + 6$, якою складені деякі давні історичні пісні, як, напр., старовинна пісня про воєводу

Стефана. Вірш цей охоплює також чотири такти в чотири- і двоскладових групах на переміну, з постійним наголосом на передостанньому складі двоскладової групи, за схемою:



Дунаю, Ду|наю, || чому смутен | те́чеш?
На версі Ду|наю || три роти ту | сто́ють...

**Пісня Про воєводу Стефана. Цит. за: Б. Лепкий.
Начерк історії української літератури.**

Таким віршем переспівав Степан Руданський Гомерову „Ліяду“ українською мовою. Ось зразок цього переспіву:

І спочатку щит він викував великий,
Цяцькований всюди: кругом його обід
Тройчатий і ясний, із ременем срібним
І щит п'ятилистний, і на тому щиті
Великі дива поробляні були.

Пісня XVIII.

І цей вірш може скорочуватись в останньому такті на один склад, так що постає схема 6 + 5 з постійним наголосом на п'ятому складі кожної групи, напр.:

Ой, Дніпре мій, Дніпре, || широкий та | дужий!
Багацько ти, ба́тьку, || у море но|сїв
Шляхетської | кр́ови; || ще понесеш, | друже,
Червонив ти | синє, || та не напо|їв...

Т. Шевченко. Гайдамаки.

Коли цей дванадцяти- або одинадцятискладовий вірш написати так, що окремі шести- або п'ятискладові групи стоятимуть в окремих рядках, постануть шестискладові вірші, які часто чергуються з п'ятискладовими з постійним наголосом на кожному п'ятому складі, напр.:

Зацвіла в доли́ні
Червона ка́ліна,
Ніби усмі́хну́лась
Дівчина-дити́на.

Т. Шевченко

Опустилось сонце
 За обрій спочить,
 Неначе віконце
 Край неба горить.

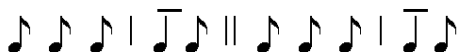
С. Павленко.

II. Триколінні лади.

1. Колядковий вірш.

З-поміж триколінних ритмічних розмірів народної поезії, які можуть бути в різних зв'язках і комбінаціях, зустрічається в мистецькій поезії найчастіше колядковий вірш, що ним складені найдавніші обрядові пісні: колядки й щедрівки. Складається він з двох половин, розділених цезурою, по два триколінні такти в кожній половині, поєднані в такий спосіб, що перший такт має три одновартісні склади, а другий – два різновартісні: перший – вартости одної чверти і другий – одної вісімки; разом – десять складів, розділених на групи 5 + 5.

Музична схема цього вірша виглядає так:



Ритмічний наголос падає в кожній половині на четвертий склад, напр.:

Чи спиш, чи чуєш, || пан господарю?

Нар. колядка.

У народній поезії цей вірш рідко коли з'являється сам собою. Він звичайно міняється з іншими у приспіві, напр., у щедрівці:

Ой вірле, | вірле, || сивий со|коле,
 Приспів: Щедрий, святий,
 Вечір Божий.

Мистецька поезія послуговується самим десятискладовим колядковим віршем із правильними ритмічними акцентами на четвертому і дев'ятому складі, в якому, таким чином, трискладові такти мають характер анакрузи [складу на початку рядка, який не входить до його ритмічного розміру] без визначально-

го ритмічного наголосу. Такого вірша залюбки вживає Шевченко переважно в ліричних творах, хоча стрічаються доволі часто й епічні, чисто оповідні й описові уступи, складені такими віршами. Другий такт першої половини може бути розширений на один склад так, що постає одинадцятискладовий колядковий вірш за схемою:



Приклад обох видів колядкового вірша маємо в Шевченковій думці „Сонце заходить...”¹

Сонце за|ходить, || гори чор|ніють,
 Пташечка | тихне, || поле ні|міє.
 Радіють | люде, || що одпо|чинуть.
 А я див|люся || і серцем | лину
 В темний са|дочок || на Укра|їну.
 Лину я | лину, || думу га|даю,
 І ніби | серце || одпочи|ває.
 Чорніє | поле, || і гай, і | гори,
 На сине | небо || виходить | зоря:
 „Ой, зоре, | зоре“ || – і сльози | кануть,
 „Чи ти зій|шла вже || і на У|країні?
 Чи очі | карі || тебе шу|кають
 На небі | синім? || Чи забу|вають?“
 Коли забули, || бодай за|снули,
 Про мою | доленьку, || щоб і не|чули!¹

Колядковий вірш може бути також у скороченому вигляді, коли тільки перший такт має три склади, становлячи анакрузу, а останні три такти – по два склади, з ритмічними наголосами на кожному першому складі, за схемою:



У цьому дев'ятискладовому колядковому вірші останній такт може бути скорочений ще на один склад, і тоді постане восьмискладовий вірш, схема якого виглядає так:

¹ Букви, надруковані жирним шрифтом, означають склади, на які падає ритмічний наголос.



Цього вірша часто вживає Шевченко на переміну з дев'ятискладовим, однак ніколи не зважає на схоластичну правильність ритмів, пильнуючи тільки того, щоб в однакових віршах була однакова кількість ритмічних наголошувальних. І тільки народною ритмікою можна пояснити ту позірну неправильність Шевченкових ритмів, яку дехто, читаючи його колядкові вірші як ямби, вважав хибою його форми, що мала б свідчити про недостатні знання поетичної теорії й естетики. Тим часом ця переливність і мінливість Шевченкових ритмічних форм свідчить тільки про те, що він мав надзвичайно музикальне вухо, чутливе на всі нюанси народної ритміки й мелодики. Приклад такої переливності колядкового вірша маємо в Шевченковому „посланні“ А. О. Козачковському:

Неначе | злódий, || поза ва|ла́ми |
 В неділю | крáду|ся я | в по́ле, |
 Талами | ви́йду || понад У|ра́лом |
 На степ ши́рокий, || мо́в на | во́лю|.

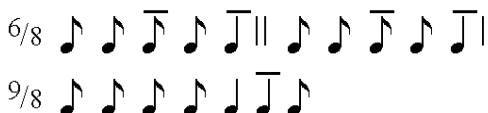
Зразком скороченого колядкового вірша, якого Шевченко вживає часто в комбінації дев'ятискладової з восьмискладовою схемою, є розмір загальновідомої пісні „Реве та стогне Дніпр широкий“, якою починається балада „Починна“:

Реве та | стóгне Дні́пр ши|ро́кий,|
 Серdito | ві́тер | зави|ва́,|
 Додо́лу | ве́рби гне ви|со́кі,|
 Го́рами | хви́лю | піді́й|ма́...

2. Триколінний десятискладовий вірш.

З-поміж інших народних триколінних ладів, що виявляють велику різноманітність ритмічних форм та їх комбінацій, за-слуговує на увагу прийнята в мистецькій поезії десятискладова схема, яка обіймає два такти по $\frac{6}{8}$ кожний, відповідаючи двом п'ятискладовим групам, відділеним сталою цезурою.

Ритмічний наголос падає в кожній групі на третій склад. При цьому дуже часто з'являється побічний акцент на п'ятому складі (згідно з його здовженою нотною вартістю та граматичним наголосом слів). Музична схема цього вірша, який у народній поезії з'являється у зв'язку з семискладовою схемою в $9/8$, виглядає так:



Таким триколінним ладом складена велика частина колискових і весільних пісень, напр.:

Знати гáлонькù || по політо́нькù |
 Що низенько літає;
 Знати мо́лодù || що сиріто́нька,
 Що матінки не ма́є.¹

Цей десятискладовий вірш стрічається в Шевченка дуже рідко: раз ужив його поет у „Хустині“ у зв'язку з іншими, двоколінними, народними ритмами², другий раз – у четвертому уступі поеми „Царі“:

Не із Літви йдè | князь сподіваний
 Ще незна́ємий, | давно жа́даний
 А із Кі́єва | туром-бу́йволом
 Іде ве́прищем | за Рогні́дою
 Володі́мир-князь | со кия́нами...

Таким віршем написана „Наука“ Руданського:

Дочека́вся я
 Того свя́тонька:
 Ви́ряджа́ла в сві́т
 Мене ма́тінка;

¹ Цит. за: Ф. Колесса. Українські народні думи. Пор. його ж: Ритміка українських народних пісень. (Відбитка із „Записок Наукового Товариства ім. Шевченка“). – Львів, 1907.

² У неднленьку | та ранéсенько / Сурми-труби вигравáли.

Виряджа́ла в сві́т
 Ма́ти рі́дна́я
 І про́мови́ла
 Ме́ні бі́дна́я...¹

§ 45. Силабі́чні вірші

Дуже рідко зустрічається в нашій поезії т. зв. силабічний вірш, який бере до уваги число складів (лат. *syllaba* – склад). Вірш цей, властивий мовам із постійним наголосом (як, напр., французькій – на останньому складі або польській – на передостанньому складі), не підходить до нашої мови. Але під впливом польської мови силабічний вірш панував у нашій середньовічній поезії аж до кінця XVIII ст. у творах Касіяна Саковича, Кирила Транквіліона Ставровецького, Климентія Зіновієва, Симеона Полоцького, Теофана Прокоповича та ін. Ще й у XIX ст. трапляється він у деякого із старших поетів (А. Метлинського, М. Шашкевича, А. Могильницького, М. Устияно-

¹ Велика схожість цього десятискладового триколінного ритму нашої народної пісні з таким же розміром великоруських народних пісень, ужитих, між іншим, Кольцовим у його ліричних творах, дала привід В. Сімовичу вважати його московським та назвати його віршем биліни (Див.: В. Сімович. Граматика укр. мови. Віршовання, § 456). Достатньо, однак, порівняти „Науку“ Руданського з якою-небудь українською народною піснею, складеною таким триколінным ладом, і якоюсь великоруською биліною, щоб побачити, що це питомий нашій усній словесності розмір, який з'являється вже у віршах про Хмельниччину і зустрічається доволі часто в піснях обрядових і родинно-побутових. Так, напр., чумацька пісня „Ой, ходив чумак, сім год по Дону“ виявляє в непарних віршах (1-у, 3-у – 5-у і т. д.) десятискладову триколінную схему, так само деякі колядки і щедрівки. З іншого боку, вірш биліни виказує різновидну ритмічну будову, в якій довші й коротші вірші з'єднуються у більші й менші віршові періоди, напр., у биліні про Іллю Муромця говорить Ілля своєму батькові:

Я поѣду въ славный стольный Кіевъ-градъ	– 11 складів
Помолиться чудотворца́мъ кіевскимъ,	– 11 - " -
Заложиться за князя Влади́мира,	– 11 - " -
Послужить ему́ вѣрой-право́ю,	– 10 - " -
Постоять за вѣру христіанскую...	– 11 - " -

вича) та навіть і в молодших галицьких поетів (Б. Лепкого, В. Масляка, С. Чарнецького). Найбільш відомі є вірші одинадцятискладовий, схема 5+6, і тринадцятискладовий, схема 7+6.

Одинадцятискладовий силабічний вірш розділяється сталою цезурою на дві половини з постійним ритмічним наголосом на четвертому складі в першій і на п'ятому в другій; крім цих постійних головних наголосів, є ще в кожній групі по одному побічному, який може падати на різні місця у вірші (рухомий ритмічний наголос), напр.:

Тодішній Га́лич, || великий, бага́тий
Оби́мав про́странь || на п'ять годин хóду...

А. Могильницький. Скит Манявський.

Подібно збудований і тринадцятискладовий вірш: у силабічних групах 7 + 6, розділених постійною цезурою, падає сталий ритмічний наголос на шостий склад першої і п'ятий другої групи, побічні наголоси – по одному в кожній групі – так само рухомі, як в одинадцятискладовому вірші, напр.:

Сонце ясне поме́ркло || світ п'я́тма насі́ла,
Вшир і вздо́вж дооко́ла || сум ся розляга́є;
Ча́гарями гу́стими || тьма вовкíв заві́ла,
Над ти́ном опу́стілим || галок га́мір гра́є...

М. Шашкевич. Сумрак вечірній.

А ще трапляється сполука десятискладового силабічного вірша з восьмискладовим; перший, схема 5 + 5, має два постійні ритмічні наголоси на кожному четвертому складі, другий, схема 5 + 3, має теж два постійні наголоси: на четвертому в першій групі і на третьому в другій, напр.:

Чи зна́єш, бра́те, || де ві́чні ро́жі
І безнаста́нний || цвіте ма́й?
Де з не́бес схо́дять || а́нгели Бо́жі
І наса́джають || зе́мський ра́й?

М. Устиянович.

Цей вірш своєю ритмічною будовою нагадує деякі коляди з почаївського „Богогласника“, написані силабічним ладом.

§ 46. Ритмічні схеми, ґрунтовані на наголосі

Під впливом великоруського письменства, в якому з кінцем 30-их рр. XVIII ст. тонічне віршування в поетичне мистецтво запровадили Тредіаковський і Ломоносов, появляються й у нас¹, разом з відродженням народного письменства, тонічні віршові схеми, ґрунтовані на наголосі слів, із назвами, взятими з давньої греко-римської метрики. Як більш відповідні для нашої акцентуаційної системи, ніж силабічне віршування, вживане в нас загально у XVII і XVIII ст. під впливом польського письменства, ці віршові схеми прищепилися відразу в нашої мистецькій поезії, хоч уже й тоді були спроби скласти вірші розмірами народних пісень.² У наших письменників з початку XIX ст. панує, подібно, як у тодішній російській поезії, майже неподільно ямб; ямбічним розміром написані „Енеїда“ Котляревського, „Рябко“ Артемовського, „Приказки“ Гребінки. Шевченко повертає до багатства ритмічних і мелодійних форм народної пісні, користуючись усіма засобами народної ритміки й мелодики з геніальною суверенністю мистця, для якого немає жодних тайн і жодних труднощів. У Шевченкових епігонів найширше застосування знайшла форма коломийки і шумки, що на якийсь час запанувала всевладно в нашої поезії, поки з кінцем 80-их рр. XIX ст. другий по Шевченкові поетичний геній нашого письменства, Іван Франко, не обновили і змісту, і форми української поезії, вивівши її на широкий шлях щільних зв'язків із світовими літературними прямуючими. Не цураючись ритмічних розмірів народної пісні, якими написані деякі справдешні ліричні перлини в його

¹ Це хибне твердження. Ще за кілька років до появи підручника В. Домбровського Іван Огієнко писав: „Одкриття тонічного розміру – величкий момент в історії віршу. У нас довго панувала думка, що тонічний розмір придумав Тредяківський; отже, академік В. Перетц довів, що тонізація вірша вперше повстала на Україні, а що до самої Москви, то й там ця тонізація була у пастора Глюка ще перед Тредяківським“ (Огієнко Іван. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. – К. Вид-во книгарні Є. Череповського, 1918. – С. 87.) – *Прим. ред.*

² Напр., пісні в опері Котляревського „Наталка Полтавка“.

збірці „Зів’яле листя“¹, він водночас застосував у своїх поезіях усі мистецькі засоби поетичної форми, вироблені літературною традицією європейського Заходу, і тим довів усім тим, що українське письменство раді були обмежити як щодо сюжетів, так і щодо форми до ролі простонародного, не здатного, мовляв, задовольняти вищі естетичні потреби культурної людини, що і з цього боку українська мова може сміло стати поруч інших культурних мов людства. З того часу віршові розміри, ґрунтовані на тоніці, запановують щораз більше і більше в нашій мистецькій поезії, усуваючи складокількісні схеми народної пісні, які, до речі сказавши, не завжди зважають на граматичний і логічний словесний наголос, підпорядковуючи поетичне слово мистецтву іншого роду – музиці.

З-поміж 28-и віршових стіп, знаних греко-римській метриці, в тонічній ритміці прищепилися тільки деякі, що відповідають акцентуаційній системі певної мови. Їхні грецькі назви не мають вводити нас в оману стосовно того, що побудовані вони на іншому принципі, ніж відповідні їм грецькі віршові стопи, а саме на відмінності між наголошеними і ненаголошеними складами.

З огляду на кількість складів, що можуть бути об’єднані в одній стопі, розрізняємо стопи двоскладові, трискладові і чотирискладові.

Двоскладові стопи:

ямб (◡ ◡) – перший склад ненаголошений, другий наголошений, напр.: *вода́, нема́, ко́лісь, він мій, оце́й;*

трохей (або *хорей*) (◡ ◡) – перший склад наголошений, напр.: *міра́, те́ше, су́мно, вчо́ра, як же́.*

Трискладові:

дактиль (◡ ◡ ◡) – перший склад наголошений, напр.: *ніче́нька, ві́несла, рі́чкою, де́ ж би то́;*

анapest (◡ ◡ ◡) – останній склад наголошений, напр.: *голова́, підійшо́в, та дарма́;*

¹ Напр., пісні другого жмутка: „Зелений явір, зелений явір“, „Ой, ти, дівчино, з горіха зерня“, „Червона калино“, „Ой, ти дубочку кучерявий“ та ін.

амфібрах [амфібрахій] (◡ ◡ ◡) – середній склад наголошений, напр.: *дорóга, мій мiлий, несéться, нікóли*.

амфімацер [амфімакр] (кретик) (◡ ◡ ◡) – перший і останній склади наголошені. Постає, коли перед ямба поставити наголошене односкладове слово, напр.: *путь життя, той новiй*. Уживається рідко і тільки в поєднанні з іншими стопами.

Чотирискладові стопи – це т. зв. пеони, що, відповідно до того, на котрий склад падає головний наголос, називаються:

пеон 1-ий (◡ ◡ ◡ ◡), напр.: *вiйплакала, змiнимося, бра́тiku мiй*;

пеон 2-ий (◡ ◡ ◡ ◡), напр.: *каді́льниця, засмучений, зморóзила, мій гóлубе*;

пеон 3-ий (◡ ◡ ◡ ◡), напр.: *повiва́є, сподiва́ння, мiй милéнький, i пішо́в же*;

пеон 4-ий (◡ ◡ ◡ ◡), напр.: *зака́м'янів, перека́зав, якби ти зна́в*. Пеони вживаються тільки у зв'язках з іншими ритмічними стопами.

Основним естетичним правилом віршування є вимога, щоб віршові стопи не покривалися завжди й безумовно з окремими словами, а, виходячи поза них, в'язали слова вірша в одну гармонійну, ритмічну цілість, наче ланки одного ланцюга. Для цієї мети служать передусім односкладові слова, що, за потреби, можуть бути наголошені або прилучені як ритмічні енклітики [чи проклітики] до іншого слова, та різні способи завершення віршів.

Каталектичним називається завершення неповне, коли в останній стопі не вистачає тези (ненаголошеного складу). Його протилежністю є *гіперкаталектичне* закінчення, коли остання стопа має ще один, зайвий ненаголошений склад, через що віршовий ряд не покривається з числом стіп. *Акаталектичним* називається повне завершення, коли остання стопа закінчується разом із останнім словом.

§ 47. Типові тонічні вірші

Музичний характер вірша залежить не тільки від якості ритмічних стіп, але й від їх кількості, а також від розміщення цезур (у довших віршових рядах), від завершення останньої стопи і, врешті, від рими та багатства інших евфонічних засобів. Усі ці ритмічні й музичні елементи творять разом мелодійну красу вірша, що впливає на наші почуття самою звуковою формою, незалежно від змісту, вираженого нею.

Вірші, побудовані на тонічній основі, називаємо за якістю та кількістю ритмічних стіп: чотиристоповий ямб, тристоповий амфібрах, п'ятистоповий трохей, шестистоповий дактиль, званий гекзаметром, тощо. Літературна традиція витворила у віршовій техніці певні типові ритмічні схеми, що, з малими відміними, є спільні для поезії всіх культурних народів. Сюди належать:

А. Двоскладові стопи.

1. *Ямбічні вірші* складаються переважно з трьох до шести стіп з акаталектичним або гіперкаталектичним завершенням. Залежно від завершення римуються вони або чоловічими або жіночими римами. Ямбічні вірші з одної або двох стіп зустрічаються дуже рідко, і то тільки в поєднанні з іншими, довшими, віршовими рядами, напр.:

Чого являєшся мені
У сні?
Чого звертаєш ти до мене
Чудові очі ті ясні,
Сумні?

І. Франко. Зів'яле листя.

Тристоповий ямб, на перемену гіперкаталектичний з акаталектичним, називається анакреонтовим віршем – від імени грецького поета Анакреонта (жив у VI ст. до Р. Хр.), який такими віршами складав свої легкі, веселі пісні на хвалу вину і кохання. В українській ліриці анакреонтовий вірш уживається дуже часто без огляду на зміст, напр.:

В алеї нічною літньою
Я йшов без тьми, наче тінь.

І. Франко. Зів'яле листя.

Де я не йду́, що не́ почну́,
Все тінь тво́я зо мно́ю,
І ко́ждий смі́х, мо́мент уті́х
Тьми́ть хма́рою сумно́ю.

І. Франко. Із днів журби.

До найбільш поширених віршових розмірів світової літератури належить *п'ятистоповий* ямб у різних комбінаціях і зв'язках. Як неримований, т. зв. білий, вірш є він типовим віршем модерної драматичної поезії, почавши від Шекспіра. В ліричній поезії уживають його в римованих зв'язках як типовий вірш романських строф, напр., сонета, терцини й октави або станци. За посередництвом обох останніх строф став він також епічним віршем у терцинах „Божественної комедії“ Данте, в станцах Аріосто і Тассо, без рими у Мілтона. Дуже часто, хоч не обов'язково, розділяється він цезурою, звичайно по другій, третій або в середині третьої стопи. Приклади:

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

(Неримований *п'ятистоповий* ямб).

В. Самійленко. Герострат.

Блаже́нний му́ж, || що йде́ на су́д непра́вих
І та́м за пра́вду || го́лос сві́й підно́сить.

І. Франко. Блаженъ мужъ.

Шестистоповий ямб був віршем діалогічних частин грецької трагедії. Винахід його приписують грецькому поетові Архілохові, що вживав його у своїх їдких і глумливих сатиричних творах. У греків він називався триметром, бо двоскладових стіп ішло дві на одну міру (т. зв. діподія), у римлян – сенарієм (*senarius* – шестистоповий вірш). Цезурою, що припа-

дає звичайно на середину четвертої стопи, триметер розділяється на дві половини.

Дуже скидається на нього шестистоповий ямб французької псевдокласичної трагедії, званий олександрійським віршем (мабуть, від старофранцузької поеми з XIII ст. про Олександра Великого, написаної таким віршовим розміром). Відмінність між ними лише у місці цезури: в триметрі цезура (в розумінні класичної метрики) припадає на середину третьої або четвертої стопи, олександрійський вірш розділяється сталою дієрезою по третьому ямбі.

Ямбічний триметер у нашій поезії доволі рідкий; олександрійський вірш запровадив уже П. Гулак-Артемовський своїм „Рябком“, а за ним застосував його (вкупі з іншими ямбічними розмірами) Гребінка в своїх „Приказках“. З пізніших поетів уживав його часто Франко, багато частіше ніж античний триметр. Приклади:

Олександрійський вірш:

На землю злізла ніч. || Ніде ані шиширхне,
Хиба то декуди || скрізь сон що-небудь пирхне.
Хоч в око стрель тобі – || так темно на дворі.

П. Гулак-Артемовський. Пан та собака.

— — — — — || — — — — —

Лисічка подала || у суд таку бумагу,
Що бачила вона, || як попелястий Віл
На панській вінниці || пив, як мошénник, брагу,
Їв сіно, і овес, і сіль.

Є. Гребінка. Медвежий суд.

Я бачив дівний сон. || Немów перéдо мно́у
Безмірна та пуста || і діка плóщинá...
.....
А далі т́сячі || такі́х самі́х, як я́.

І. Франко. Каменярі.

Триметер ямбічний (сенарій):

Глянь на крини́цю т́ху, || щó із сті́п моги́ли

Серéd степу слезо́ю || т́ихою журчи́ть...

І. Франко. Народна пісня.

На окрему увагу заслуговує шестистоповий ямб, у якому третій ямб перед цезурою є гіперкатаlecticний. Це т. зв. вірш Нібелунгів, відновлений у німецькій поезії Уландом. Сталою цезурою по третій стопі він розпадається на дві тристопові половини, що разом дуже нагадують анакреонтовий вірш. З німецької цей віршовий розмір перейшов до великоруської, а звідти й до нашого письменства.

Пор.:

Es stánd vor álten Zéiten || ein Schlóß so hóch und héhr.

Л. Уланд. Прокляття співака.¹

Гори́ть і ту́скне свічка || і зно́в гори́ть яси́ш,
А про́мінь днів коли́шніх || не ро́згори́ться бі́льш.

Д. Загуг. З Бальмонта.

2. *Трохеїчні вірші*. З трохеїчних розмірів найчастіше вживається чотиристоповий трохей, звичайно акатаlecticний на переміну з катаlecticним, римований попарно або перехресно в різних комбінаціях. З огляду на стаłe число складів (8 + 7) і спливання [ослаблення, зникнення] трохеїчних акцентів, що дає переважно самі треті (рідше перші) пеони, цей розмір дуже нагадує шумкову схему 8 + 7. Так написані: поема „Лис Микита“ І. Франка, легенда М. Кононенка „Багатий Марко“, поема Могильницького „Русин-вояк“, а також багато ліричних віршів.

На окрему увагу заслуговує т. зв. іспанський трохей – чотиристоповий неримований трохеїчний вірш, яким в Іспанії складені романси про національного героя Сида. До німецької літератури його запровадив Гердер своїм перекладом Сидових романс, а звідси перейшов він і в слов'янські літератури, в т. ч. й українську. З такого вірша побудовані чотиривіршові строфи

¹ З нім.: Стояв колись [в старі часи] замок, прекрасний і могутній... / Ludwig Uhland. Des Sängers Fluch. – *Ред.*

в той спосіб, що по трьох акаталектичних віршах іде один каталектичний. Такої строфи вжив І. Франко у віршованому переспіві Сервантесового „Дон Кіхота“ та в поемі „Іван Вишенський“.

Ось зразок іспанських трохеїв:

Дон Кіхот і Санчо Панса,
Розмовляючи любенько
Про лицарські пригоди
І про царство та острів,
В'їхали на рівну площу...

Дон Кіхот.

У ліричній поезії часто вживається чотиристоповий акаталектичний трошей на переміну з тристоповим каталектичним, напр.:

Скали... Кедри... Скоро й вечір.
Я смутна стою.
В'ється стежка. Ох, чи йтиме ж
Той, кого люблю.

А. Кримський. Пальмове гілля.

П'ятистоповий трошей у нашому письменстві вживається значно рідше, як п'ятистоповий ямб. Неримований, з цезурою в третій стопі або дієрезою по другій, є він властивий сербським лицарським думам. У цьому виді вжив його М. Старицький для перекладу сербського народного епосу про „Косове поле“:

Ой, блискоче | блискавка з Едрена,
Грім гуркоче || з Цареграда саме.

Подібно в поемі Лесі Українки „Роберт Брюс“ (але з перехресними римами):

Щіра згода, || добрий лад зістався
Не зламав Роберт || свого слова,
Не пропала, || не пішла по вітру
Та громадська || чесная умова.

Шести- й семистопові трохеї зустрічаються дуже рідко. У нашій мові з наведених вище причин шестистоповий тро-

хей дуже близький до складокількісної народної схеми 6 + 6, а семистоповий – до коломийкового вірша 8 + 6.

Якби я знав чари, || що спиняють хмари,
Що два серця можуть || ізвесті до пари...

І. Франко. Зів'яле листя.

Так само восьмистоповий трохей (трохеїчний октонар), що сталою дієрезою по четвертій стопі розбивається на дві рівні половини, дуже зближається до шумкової схеми 8 + 7 або 8 + 8, напр.:

Я не знаю, де то було, || – може, снілося мені,
Тільки серце не забуло || про колишні, кращі дні...

Д. Загул. З зелених гір.

Десь високо над землею || носить доля наше щастя,
Та ніколи нам не вдається || опинитись там.

Д. Загул. З зелених гір.

Б. Трискладові стопи.

3. *Амфібрахічні й анапестичні вірші.* Амфібрах, починаючись тезою, піднімається в другому складі, щоб у третьому понизитись у другу тезу; це тонічне хвилювання робить його особливо пригожим для оповідання. У Шевченка стрічаємо амфібрахічний розмір в історичних поемах і в деяких баладах на місцях, у яких зображення події набирає тону спокійного оповідання. Але в Шевченка, який стояв під непереможним впливом народної ритміки і мелодики, хоч і на ній витиснув він печать своєї геніяльної самостійності, амфібрахічний вірш, у якому часто в першій або третій стопі (ніколи в другій або четвертій) амфібрах заступлений анапестом або дактилем, зближений дуже до народної складокількісної схеми 6 + 6 зі сталим ритмічним наголосом на п'ятому складі і сталою цезурою по другій стопі.

Приклад такого правильного амфібрахічного розміру, який далі все-таки переходить у народний коломийковий дванадцятискладовий вірш, що охоплює чотири такти у двох складочислових групах 6 + 6, творить початок поеми „Гайдамаки“:

Все йде, все минає – і краю немає...
Куди ж воно ділось, відкіля взялось?
І дурень, і мудрий нічого не знає.
Живе... умирає... Одно зацвіло,
А друге зав'яло, навіки зав'яло,
І листя пожовкле вітри рознесли...

В ліричній поезії зустрічаються дво- три- і чотиристопові амфібрахи, найчастіше на переміну акаталектичні з каталектичними. У ліриці амфібрах має характер мольовий [мінорний], елегійний. Приклади:

1. Двостоповий амфібрах:

Тихесенький вechір
На зéмлю спадає,
І сóнце сiдає
В темнесенький гáй...

В. Самійленко. Вечірна пісня.

2. Тристоповий амфібрах:

Вночі на могiлi висóкій
Стою і дивлюсь навкругi,
Степi тільки мріють ширóкі
Та здалека тёмні луги...

Б. Грінченко. Вночі на могилі...

Дуже часто зустрічається чотиристоповий амфібрах на переміну з тристоповим, напр.:

Розвiйтеся з вiтром, || листóчки зiв'ялі,
Розвiтеся, як тiхе зiтхáння!
Незгóбенi рáни, || невтішенi жáлі,
Замёрлее в сёрці кохáння.

І. Франко. Зiв'яле листя.

На лiжку твердóму || – на гóлій землі,
Вгорну́вшись в козацьку керéю,
Лежáв голово́ю || на прóстiм сiдлі
Отáман козацький || і ждáв, щoб прийшлi
Хвилини розлúки з землéю...

Б. Грінченко. Смерть отаманова.

Багато акордів || на струнах моїх,
 Душа їм і ліку не знає.
 Життя повнозвучно || торкається їх
 І згуки пісень викликає...

Д. Загул. З зелених гір.

Чотиристоповим амфібрахом (із заміною подекуди анапестами або ямбами) переклав Ніщинський діалогічні частини Софоклової „Антигони“ (написані в грецькому оригіналі ямбічним триметром). Довші амфібрахічні розміри в нашій поезії вживаються дуже рідко.

Так, п'ятистоповий амфібрах належить до рідких явищ. Звичайно розділяється він сталою цезурою після другої стопи, напр.:

Дунаю, Дунаю! || Наш діду старезний, коханий!
 Чого каламутний? || Бо кров'ю упився та п'яний?
 Ревеш, скаженієш, || аж горами хвилі постали,
 Шумують, гвалтують, || зірвати силкуються скали...

М. Старицький. До Дунаю.

Анапест має характер більш різкий, енергійний, часом бурхливий і пристрасний. У такому сенсі вживає його Софокл для хорових закінчень своїх трагедій. В епічному стилі має анапест часто відтінок суворости й драматичного напруження.

Подібно, як амфібрахічні вірші, анапести бувають дво-, три- і чотиристопові.

Двостоповий анапест:

Дивувалась зима		— — — — — —
Чом се тають сніги		— — — — — —
Чом леді присли всі		— — — — — —
На широкій ріці.		— — — — — —

І. Франко. Веснянка.

У Франка стрічаємо анапест у сполученні з трискладовою стопою, званою в класичній метриці під назвою амфімацер або кретик (див. § 45). Таких віршів, як:

1. Ліш, хто лó|бить, терпíть,
2. В кім кров, | живо кипíть,

3. В кім наді|я – ще лік,
4. Кого бій | ще маніть,
5. Людське го|ре смутіть,
6. А добро́ | веселіть, –
7. То́й цілі́й | чоловік.

І. Франко. Не забудь.

не можна читати інакше, як тільки приймаючи в 1, 2, 3 і 7-у вірші трискладові стопи з двома арзами: *то́й цілі́й* (⚭⚭⚭).

Тристовий анапест (звичайно гіперкатаlecticний на зміну з акатаlecticним) вирізняється великою співністю:

Вже давно перестали морози,
 Прощуміли холодні дощі,
 Розцвілись виноградні лози,
 Зеленіють в садочку кущі.

Д. Загул. З „Пісні пісень“.

На безлюдному березі моря
 Оди́но́ка ха́тіна сто́їть,
 В тій ха́тіні риба́льській убо́гій
 Збро́йний ли́цар само́тний сиді́ть.

Леся Українка. Роберт Брюс.

Тристовим акатаlecticним анапестом на переміну з двостоповим гіперкатаlecticним написана Франкова поема „Мойсей“. У Самійленковій сатирі „Пригода“ анапест через акцентування драматизму ситуації збільшує комічне враження.

Чотиристовий анапест у ліричній поезії звичайно міняється з тристовим гіперкатаlecticним, при чому чотиристовий розділюється сталою дієрезою по другому анапесті, напр.:

Як почу́єш вночі || край свого́ вікна́,
 Що щось пла́че і хліпає ва́жко,
 Не триво́жся зовсі́м, || не збавля́й собі́ сна́,
 Не диві́ся в той бі́к, моя́ пта́шко.

І. Франко. Зів'яле листя.

П'ятистовим анапестом (з цезурою по другій стопі) перекладене прощальне слово Антигони.

4. *Дактилічні вірші*. До рідше вживаних у нашій поезії ритмічних стіп належить дактиль, хоч не можна сказати, щоб його характер був противний духові нашої мови, адже в нас є багато трискладових слів з наголосом на першому складі. В комбінації з іншими розмірами тряпляються дактилі вже в Шевченка; але свідомо і доцільно для будування віршів вживають його щойно новіші поети, особливо Франко, який для українського віршування має подібне значення, як для російського Жуковський. Звичайно вживає він чотиристоповий дактиль на переміну з тристоповим, напр.:

Пісне моя, ти підстрéлена пта́шко,
Му́сиш замóвкнути́ і ти́.
Го́ді ридáти і пла́кати тя́жко,
Ча́с нам зо сцéни зйítи́.

Зів'яле листя. Третій жмуток.

Подібно й у Загула чотиристоповий акаталектичний дактиль міняється з тристоповим каталектичним. У такій комбінації цей ритм дуже надається до малювання мрійливого, задумливого настрою, напр.:

В дзéркалі Чéремшу скéлі висóкії
Лóмлютьсá, крíшутьсá, б'ю́тьсá.
Хвíлі нестрíмнії рі́чки глибóкої
З гóрдощів скéль тих смію́тьсá.

Д. Загул. З зелених гір.

Пор.: Ніч яка, Господи! Місячна, зоряна,
Ясно, хоч гóлки збирай...
Вийди, кохана, працю зморена,
Хоч на хвилиночку в гай!

М. Старицький. Виклик.

Коротші дактилічні розміри, дво- й тристопові, стрічаються значно рідше. Двостоповий дактиль (часом акаталектичний, часом каталектичний) бачимо у Франка:

Місяцо-князю,
Ти чарівниченку!
Смуток на твоєму
Ясному личеньку!

У строфічній будові поєднують часом двостоповий дактиль з тристоповим, хоч насправді така комбінація отримана через поділ чотиристопового дактиля на два віршові рядки, напр.:

Нічко лукавая,
Нічко цікавая,
Нащо людей чарувать?
Квітами віяла,
Зорями сіяла –
Як тії зорі достать?

О. Романова. Літняня ніч.

Так само рідко стрічаємось у нашій поезії з п'ятистоповим дактилем. Його завершення буває звичайне каталектичне; це означає, що замість п'ятого дактиля з'являється трохей, напр.:

Музо, безхитросна, проста, дівчино стидлива,
Вбога селяночко, співом та сміхом щаслива!

П. Куліш.

Та далеко важливіше значення, як у модерній поезії, мав дактиль у класичних літературах, грецькій і римській. Там був він основою героїчного вірша в гекзаметрі і ліричного двовірша, званого елегійним.

Гомерів гекзаметер складається, як вказує його назва (ἑξ – шість, μέτρον – міра), з шістьох ритмічних мір, тобто дактилів, з яких останній усе був каталектичний. Отож схема греко-римського гексаметра, збудованого на різниці між довгими й короткими складами, виглядала так:

⏟⏟⏟|⏟⏟⏟|⏟⏟⏟|⏟⏟⏟|⏟⏟⏟|⏟⏟,

до того ж кожний гекзаметер (за винятком п'ятого) міг бути заступлений рівновартісним щодо числа ритмічних наголошувальних спондеем (⏟⏟). В тонічному наслідуванні цього ритмічного взірця постає вірш, що охоплює п'ять дактилів, тобто трискладових стіп з наголошеним першим складом, і шостий трохей; замість давнього спондея тонічний дактиль в одній із перших стіп може бути заступлений трохеєм, напр.:

Тім, що мистець був віщун, осінений ласкою Фєба.

„Ліяда“. Перекл. К. Климковича.

Цезура в гекзаметрі припадає звичайно на середину третьої або четвертої стопи по арзі, напр.:

Так от в кущах спочивав || небора́к Одиссе́й богорівний.

„Одиссея“. Перекл. Ніщинського.

◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ || ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡

А Навзика́я співа́ть почала́ || і пішла́ погуля́ти...

Там само.

◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ || ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡

Дуже часто стрічається цезура в третій стопі по другому (ненаголошеному) складі, що в схематичному зображенні гекзаметра відділяє неначе третій трохей, і тому була в давнину названа цезурою після третього трохея (*τομή κατά τρίτον τροχάιον*). Близька до неї цезура після четвертого трохея, яку в класичному віршуванні вважали хибною.

Цезура після третього трохея:

О́т у його́ то пала́ти || пішла́ синьо́бка Ате́на...

Там само.

◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ || ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡

Рідка в героїчному гекзаметрі дісреза по четвертому дактилі була дуже часто вживана в ідилічній (буколічній) поезії і тому називається буколічною цезурою. Дуже часто супроводиться вона ще й цезурою в третій стопі, напр.:

Ба́чу, як ча́йкою ти́ | колиха́єшся || на́д глибино́ю.

І. Франко. Маєва елегія.

◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ || ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡

Героїчним гекзаметром складені великі народні епопеї класичної старовини: у греків „Ліяда“ й „Одиссея“, у римлян – „Енеїда“.

Окремий рід гекзаметра, вживаний у німецькій поезії Кляйстом, запровадив у наше письменство П. Куліш. Є це правильний гекзаметер (з трохеїчним закінченням), у якому два

початкові ненаголошені склади творять анакрузу. Цей вірш скидається на „анапестичний гекзаметер“, напр.:

І те|б́е вже оце не побачу довіку, мій краю коханий,
Не по|б́ачу степів тих розкішних, гаїв тих співучих;
І по|д́яжу без слави в могилі чужій та нікому не знаній,
І за|б́удуть мене на Славути-Дніпрі, на порогах ревучих...

П. Куліш. На чужій чужині.

Пентаметр – це гекзаметер, у якому по третій і по шостій арзі немає ненаголошених складів. Так виникає схема $\underline{\text{—}}\text{—}\text{—}|$
 $\underline{\text{—}}\text{—}\text{—}|\underline{\text{—}}||\underline{\text{—}}\text{—}\text{—}|\underline{\text{—}}\text{—}\text{—}|\underline{\text{—}}$, в якій цезура постійно міститься в середині вірша по третій арзі. У вірші є властиво чотири дактилі і дві половини, які давні греки рахували за одну цілу стопу ($\text{—}\text{—} = \text{спондей}$).

Об'єднання гексаметра з таким віршем в одну логічну цілість дає знаний в античності двовірш, уживаний в елегійній і епіграмній ліриці. У цьому двовірші означає гекзаметер піднесення, підготування, очікування, пентаметр – логічну розв'язку. Про це писав Шиллер у відомому двовірші:

Гекзаметром вгору піднімається хвиляста струя,
В пентаметрі відтак падає дзвінко униз.¹

У нашій поезії цей віршовий розмір, незважаючи на приклад Франка, який у своїй „Масвій елегії“ дав низку бездоганих двовіршів, не прищепився так, як, напр., у німецькому письменстві.

В. Ритмічні поєднання.

Музичну ритміку українського тонічного вірша підносять різні ритмічні поєднання. До найчастіше вживаних належать у ямбічних і трохеїчних віршах комбінації пеонів.

Річ у тім, що в багатоскладових словах української мови чуємо у мовленні, крім головного словесного акценту, ще

¹ Німецькою: „Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
In Pentameter drauf fällt sie melodisch herab“.

й другий, побічний. У віршах, складених з таких слів, збудованих ладом ямбічним або трохеїчним, ті побічні наголоси затираються так, що дві або три стопи об'єднуються одним ритмічним наголосом (переважно згідним з граматичним). Тим спливанням словесних акцентів тонічні віршові розміри мистецької поезії дуже наближаються до ритміки народних пісень. Комбінації пеонів з двоскладовими і навіть трискладовими стопами дають можливість творити більш складні музичні групи у вірші, не розбиваючи окремих слів різкими наголосами на окремі ритмічні одиниці, а, навпаки, об'єднуючи розрізнені слова в одну ритмічну цілість. Так, читаючи ямбічні вірші:

Як тїхо ніч чудове пòкривáло
Розкїнула над сòнною землею...,

ми звичайно не відзначаємо побічних акцентів у словах: *пòкривáло*, *розкїнула*, *сòнною*, а читаємо просто тільки з головними наголосами:

Як тїхо ніч чудове покривáло
Розкїнула над сòнною землею...,

відзначаючи в першому вірші тільки чотири, а в другому три ритмічні наголоси (замість п'ятьох). Отже, в першому вірші замість трьох ямбів (*чудове пòкривáло*) маємо один ямб (*чудó*) з прилученням до нього слабкого складу (*ве*) і один третій пеон, а в другому вірші замість чотирьох ямбів (*розкїнула над сòнною*) читаємо два другі пеони (*розкїнула – над сòнною*). Це надає віршеві плавності, яку даремно ми силкувалися б досягнути, відзначаючи всі побічні і головні акценти, що було б подібне на рубання вірша сокирою.

З інших ритмічних комбінацій треба назвати заміну дактиля трохеєм або анапестом ямбом. Натомість поєднання трохея з анапестом ритмічно недозволене, бо ці ритмічні стопи мають зовсім інший характер.

§ 48. Строфічна будова поетичних творів

Об'єднання кількох віршів в одну ритмічну, гармонійно заокруглену і правильно повертальну цілість називається строфою (грецьк. *στροφή* – те саме, що латинське *versus*). Строфічною будовою характеризувались уже мелічні [співані] частини грецької трагедії, які звичайно обіймали по три ритмічні цілості: строфу, антистрофу й еподу. Того строфічного триділу тримався й славний грецький лірик Піндар (522–448 до Хр.), що складав так свої гімни на честь переможців на Олімпійських іграх. Інші грецькі ліричні поети складали свої пісні у менш штучних строфах, які переважно складалися з чотирьох віршів. Деякі з цих античних строф знані й у модерних літературах, головню через переклади з класичних мов, що дотримують розміри оригіналів. До найвідоміших належать сафічна й алкейська строфи.

І. Античні строфи.

Сафічна строфа (названа за ім'ям грецької поетки Сафо, або Сапфо, VII ст. до Хр.) складається з трьох сафічних віршів і одного адонія. Сафічний вірш – це одинадцятискладовий п'ятистоповий трохей, у якому один із трохеїв (здебільшого третій) замінений дактилем, за схемою 5 + 6. Адоній постає з об'єднання дактиля з трохеєм (звичайне закінчення гекзаметра). Схема цієї строфи виглядає так:

```

  ˘ — | ˘ — | ˘ || — — | ˘ — | ˘ —
  ˘ — | ˘ — | ˘ || — — | ˘ — | ˘ —
  ˘ — | ˘ — | ˘ || — — | ˘ — | ˘ —
  ˘ — — | ˘ —

```

Напр.: Ме́ценате, щó | Ватика́н лунóю
 Жа́ртівлівою́ | й вод роді́мих бе́ріг,
 Ві́ддали́ тобі | принале́жну по́честь,
 Ли́царю сві́тлий.

Горацій. Ода до Мецената. Перекл. В. Щурата.

Алкейська строфа (від імені грецького лірика Алкея, VII ст. до Хр.) складається з двох алкейських віршів, тобто

п'ятистопових ямбів із заміною четвертого ямба анапестом, з цезурою в середині третьої стопи; третій вірш є звичайний гіперкаталектичний чотиристоповий ямб, а четвертий – т. зв. λογαεδιчний вірш, що складається з двох дактилів і двох трохеїв. Схема тієї строфи виглядає так:

/ — | / — | — || / — | — | —
 / — | / — | — || / — | — | —
 / — | / — | — || / — | — | —
 / — | — | — || / — | — | —

Напр.: Мені в здоров'ї, | сїну Латони, дай
 Спожиткувати | придбане. Молюся,
 Щоб мав я старість | не погану,
 З свіжим умом і не | без кітари!

Гораций. Ода до Аполлона. Перекл. В. Щурата.

Ця схема у Франковому перекладі тієї самої Горацієвої оди до Аполлона змінена настільки, що два перші вірші – це звичайні п'ятистопові ямби, а третій і четвертий – чотиристопові ямби, до того перший і третій вірш є гіперкаталектичні, а другий і четвертий – акаталектичні:

Даруй мені, молюсь, Латони сїну,
 Свого в здоров'ю поживає з умом
 Погідним, старість не безслівно
 Прожить, з рук цїтри не пустить.

II. Строфи, будовані на римі.

Античні строфи, що вимагають, з одного боку, ґрунтовного філологічного знання, а з другого – примушують поета нагинати думку до форми, яка не відповідає природній течії живої мови, не прищепились – незважаючи на спроби таких майстрів віршової техніки в німецькому письменстві, як Клопшток і Платен, у жодній із новочасних культурних мов, залишившись особливістю згаданих вище перекладів. Основу строфічної будови в модерній поезії творить *рима*, яка, почавши з середніх віків, більше і більше робиться есенційною [істотною, сутнісною] ознакою віршової форми. Уже

в середніх віках витворились у романських народів деякі сталі строфічні форми, що з малими відмінами протримались до наших часів. До найвідоміших, узвичаєних і в нашій поезії належать: терцина, секстина й октава, або станца, та сонет.

а) *Терцина* – це тривіршова строфа, що обіймає три п'ятистопові ямби звичайно гіперкаталектичні (з жіночими римами) або на перемену гіперкаталектичні з акаталектичними. Низка терцин в'яжеться римою в той спосіб, що другий вірш одної римується з першим і третім наступної строфи. Так постає ряд *a b a – b c b – c d c – ...* і т. д., а для доповнення другої рими останньої строфи додається до неї ще четвертий вірш. Такими терцинами написана велична епопея середньовічного світу „Божественна Комедія“ Данте.

В українській мові незрівнянним майстром терцини є І. Франко. Особливою силою слова вирізняється написаний терцинами пролог до поеми „Мойсей“. Його завершення, що охоплює останні три строфи, належить щодо сили вислову, високого пророчого тону і мистецької краси наче в крицю закутого поетичного слова до найкращих місць світової поезії:

Та прийде час, і ти огнистим видом
Засяєш у народів вольних колі,
Труснеш Кавказ, впережешся Бескидом,

Покотиш Чорним морем гомін волі
І глянеш, як хозяїн домовитий,
По своїй хаті і по своїм полі.

Прийми ж сей спів, хоч туюю повитий,
Та повний віри; хоч гіркий, та вільний,
Твій будущині задаток слізми злитий,

Твоєму генію мій скромний дар весільний!

б) *Секстина* – це строфа романського походження, що містить шість віршових рядків, складених звичайно ямбічним розміром (переважно чотиристоповий або п'ятистоповий ямб,

хоч бувають й інші розміри), з таким порядком рим: *a b a b c c*, напр.:

1. Чотиристоповий ямб.

Мені здається, я не жив,	a
А тільки все збирався жити,	b
Чогось шукав, за чимсь тужив,	a
Бажав комусь весь вік служити,	b
Аж ось і молодість минула,	c
Не живши, втомлена, заснула.	c

О. Маковей.

2. Чотиристоповий амфібрах на переміну з тристоповим.

Ой, сталася зрада проміж старшини
У січі страшній, берестецькій:
За биті таляри, за села, млини
Продав своє військо Грушецький.
І скривджений гетьман, преславний Богдан,
Летить за Гіреєм з кривавих полян.

М. Старицький. Берестечко.

в) *Октава*, або *станца*, також має італійське походження. Складається вона здебільшого з вісьмох п'ятистопових ямбів (звичайно гіперкаталектичних), римованих у той спосіб, що перший вірш римується з третім і п'ятим, а другий – з четвертим і шостим; сьомий і восьмий вірші мають нову риму (схема: *a b a b a b c c*). Такими октавами написані поеми „Божевільний Роланд“ („Orlando furioso“) Аріосто, „Визволений Єрусалим“ („Gerusalemme liberata“) Торквато Тассо, „Лузіяди“ Камоенса, „Оберон“ Віланда та ін.

В Англії ця романська станца підлягла деяким змінам під пером Спенсера, знаменитого поета елізаветинської доби англійського письменства (XVI ст.), який до восьми п'ятистопових ямбів додав дев'ятий олександрійський вірш і змінив порядок рим за схемою *a b a b b c b c c*. Спенсерову станцу популяризував в Європі з початком XIX ст. англійський поет Байрон своїми геніальними творами. В нашій поезії англійська станца підлягла ще дальшим змінам, і в „Енеїді“ Котляревського виступає вже як десятивіршова строфа, складена

з чотиристових ямбів, на перемену гіперкаталектичних з акаталектичними, які римуються п'ятьма римами за схемою *ab ab cc deed*. Тому для первісної італійської станци, що містить тільки вісім віршів, треба затримати давню назву октави (*ottava rima*). Приклад такої октави маємо у І. Франка:

Хоч ти не будеш цвіткою цвисти,	a
Левкою пахуче-золотою,	b
Хоч ти пішла серед юрби плисти	a
У океан щоденщини й застою,	b
То все ж для мене ясна, чиста ти,	a
Не перестанеш бути мені святою,	b
Як цвіт, що стужі не зазнав, ні спеки,	c
Як ідеал все ясний – бо далекий.	c

Зів'яле листя. Другий жмуток.

г) Сонет складається з одної октави, укладеної в дві чотиривіршові строфи, звані квартетами, і двох терцин (терцетів); віршовий розмір – переважно п'ятистовий ямб. Обидва квартети мають дві рими, укладені за схемою *a b b a – a b b a* (т. зв. рими оповиті [кілцеві]), а терцети – дві або три рими в довільному порядку, найчастіше за схемою *cdc – dcd* або: *cde – cde, cdc – dee, ccd – eed* і т. п., напр.:

Приходь же, весно: вже готові всі ми	a
Тебе, богине пишна, зустрічати,	b
І, вгледівши твої зелені шати,	b
До тебе вийдем з співами гучними;	a
А ти устами пишними твоїми,	a
Як рівних, всіх нас станеш цілувати,	b
І от тоді почнем ми оживати	b
І замінятись силами новими.	a
І забрених і полетить угору	c
Наш спів, окрилений твоїм коханням,	d
І вславить він твої могучі чари.	e
Усе до одного пристане хору,	c
І гімн людей з пташиним щебетанням	d
В одній гармонії пониже хмари.	e

В. Самійленко.

Це зразковий сонет типу сонетів Петрарки. Та бувають сонети і з іншими ритмами (напр., у Франка олександрійський вірш, у Федьковича – коломийковий) і з іншим порядком рим (напр., у квартетах рими перехресні, інші в першій, а інші в другій строфі).

З романських строф, що, за малими винятками, не прищепилися на загал у світовій літературі, варто згадати *мадригал*¹, що, як синонім салонних, солодкаво-чутливих віршів, писаних у добу французького псевдокласицизму розніженими панічами на честь їхніх „ідеалів“, зробився „притчею во язицях“. Він містить звичайно від п'ятих до одинадцятих віршів три- або чотиристопових ямбів, з двома, а найбільше трьома римами. Така одна строфа творить пісеньку, що отримала назву від характерних для свого часу пастуших костюмів.

Дуже штучна й майстерна є восьмирядкова строфа, складена з ямбічних або трохеїчних віршів, у якій перший вірш повторюється в середині й на кінці строфи. Це тріолет (один вірш, тричі повторений), теж романського походження. Напр.:

І ти лукавила зо мною!
Ах, ангельські слова твої
Були лиш обрисом брехні!
І ти лукавила зо мною!
І нестямущому мені
Втроїли серце гризотою
Ті ангельські слова твої...
І ти лукавила зо мною!..

І. Франко.

В інших строфічних формах, будованих на рими, панує повна свобода і довільність комбінацій. Почавши від двовіршових, римованих парованими римами (*aa – bb – cc* і т. д.), аж до найдовших 14–17-віршових зовсім вільних строф, маємо незчисленну кількість комбінацій розмірів і рим. Однак довгі, кільканадцятивіршові, строфи зустрічаються доволі рідко. Релятивно [відносно] найчастіше вживаються чотиривіршові стро-

¹ Мадригал – пастуша пісня (з провансальської).

фи з перехресними або оповитими римами. Також дуже часто вживані п'яти-, шести-, семи- й восьмивіршові строфи.

Ось декілька прикладів таких строф різнорідних ритмічних розмірів:¹

1. Чотирирядкові строфи.

а) 3 перерваними римами.

Нагулялося по небу
Весняному сонце,
Зазирає надобраніч
У низьке віконце.
І проміннячком утору
Вогняним стріляє;
Хрест на церкві розтопленим
Золотом сіяє...

П. Куліш. Коло колодязя.

В неділеньку вранці
Ідуть новобранці,
А мій милий, чорнобривий
У білій катанці.

О. Федькович. Рожа.

Праця єдина з недолі нас вирве:
Нумо до праці, брати!
Годі лякатись! На діло святее
Сміло ми будемо йти!

Б. Грінченко.

б) 3 перехресними римами.

Вітрець передзимний, вогкий, холодненький,
В діброві засохлим листом шелестить.
З торбиною старець йде сивий, старенький;
Лист жовтий, червоний шумить, хрупотить.

А. Метлинський. Старець.

Вітре тихий од заходу,

¹ Приклади взяті здебільшого з граматики В. Сімовича.

Вволи волю мого серця:
Повінь чарами на воду,
Нехай летється, нехай летється!

П. Куліш. Заворожена криниця.

Ходить вітер по житі,
Мов господар спрокволу,
Колосочки наліті
Стиха хилить додолу.

І. Франко. В плен-ері. III.

в) З парованими римами.

Дише тишею долина,
Йде березняком дівчина;
Вбачить клечання – ламає,
Стріне квітку – вириває...

Л. Глібов.

Стоять зачаровані, сяйвом обліті
Сади ароматні, запашні квіти.
Візьму ж бо я лютю і в тихій нуді
Ударю по струнах в нічній самоті.

А. Кримський.

г) З оповитими римами.

Ой, ідуть, ідуть тумани
Наддністровими лугами,
Наче військо з корогвами,
А передом отамани...

І. Франко. В плен-ері.

Біжить у яр вода,
Біжить вода і сріблом летється;
Над нею дівчина сміється
Розкішна, молода.

О. Маковей.

2. П'ятирядкові строфи.

а) З перехресними римами: *a b a b c*.

І широкою долину,
І високою могилу,
І вечірною годину,
І що снилось, говорилося –
Не забуду я...

Т. Шевченко.

б) З парованими римами: *aa bb a*.

Понад полем іде
Не покоси кладе,
Не покоси кладе – гори!
Стогне земля, стогне море,
Стогне і гуде!..

Т. Шевченко. Косар.

Я убогий родивсь, і в ті дні,
Як вмирать доведеться мені,
Тільки горе, та стомлені руки,
Та ще серце, зотілієє з муки,
Я зложу у дубовій труні.

Б. Грінченко.

в) З оповитими римами: *a b b a b* або *a b c c b*.

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

Т. Шевченко. Вечір.

Про зелені садки, про пахучі квітки
(*рима середрядкова* [внутрішня])
Ми, бувало, під кобзу співаєм,
А тепер мовчимо,
Мов сном вічним спимо,
І охоти до співу не маєм...

П. Куліш.

3. Шестирядкові строфи.

а) 3 римою: *a a b c c b*.

Ой, щебечуть соловії,
Розвиваються лелії,
Квіти сиплються з вишень;
Пара голубів воркоче,
Наче слухати не хоче
Соловейкових пісень.

В. Пачовський. Розсипані перли.

Чолом тобі, сине, широкеє море!
Незглибна безодне, безмежний просторе,
Могутня сило – чолом!
Дивлюсь я на тебе і не надивлюся,
Думками скоряюсь, душею молюся,
Співаю величний псалом.

М. Вороний.

б) 3 римами переплетеними: *a b c a b c*.

Поклін тобі, моя зів'яла квітко,
Моя розкішна, невідступна мріє,
Останній мій поклін!
Хоч у життю стрічав тебе я рідко,
Та все ж той спогад серце гріє,
Хоч як болючий він.

І. Франко.

в) 3 римою: *a b b a a b*.

Один у другого питаєм:
На що нас мати привела?
Чи для добра, чи то для зла?
Нащо живем? Чого бажаєм?
І, не дознавшись, умираєм
І покидаємо діла.

Т. Шевченко.

4. Семирядкові строфи.

а) 3 парованими римами: *a a b b c c d*.

Якби мені, мамо, намісто,
 То пішла б я завтра на місто;
 А на місті, мамо, на місті
 Там музики грають троїсті...
 А дівчата з парубками
 Лицяються... Мамо, мамо!
 Безталанна я!

Т. Шевченко.

б) 3 переплетеними римами: *ab ab cc b*.

Заграло, запінилось синєє море,
 І буйнії вітри по морі шумлять,
 І хвиля гуляє, мов чорнії гори,
 Одна за одною біжать.
 Як темная нічка, насупились хмари, –
 В тих хмарах, мов голос небесної кари,
 За громом громі гуркотять.

Є. Гребінка. Човен.

в) 3 перехресними – тільки дві рими: *a b a b a b a*.

О, не дури себе, ти молодая ліро!
 Коли в душі пісень тісниться рій,
 Служи богині непохитно, щиро,
 Та панувать над нею і не мрій!
 Хай спів твій буде запахує миро
 В пиру життя, та сам ти скромно стій
 І знай одно: poëta – semper tiro.

І. Франко. Semper tiro.

5. Восьмирядкові строфи.

а) 3 перехресними римами: *ab ab cd cd*.

Ще вчора сонечко так гріло,
 Чабан з отарою ходив,
 Озиме пишно зеленіло,

І лист у лузі гомонів.
Сьогодні ж степ увесь неначе
Заслав срібнастий оксамит,
І вітер жалісливо плаче,
І сонце ллє не той мов світ.

Я. Манджура. Перший сніг.

б) З перехресними й парованими римами: *a b a b c c d d*.

Всі люде знають, хто се:
Пошарпане убрання –
Сей старець, що не просе
Ні в кого подавання,
А Божим духом ситий,
На вид такий сердитий,
Блискучі очі, хмурі брови, –
В душі ж нічого – крім любови.

Ц. Білиловський. Праведник.

в) З оповитими й парованими римами: *a b b a c c a a*.

Пречиста Діво, радуйся, Маріє!
У синє море сонце ясне тоне
І своє світло, ніби кров, червоне
По всій країні доокола сіє;
А там зозульку в гаї десь чувати,
А там дзвіночок став селом кувати,
Там в борі вітер листям шелевіє:
Пречиста Діво, радуйся, Маріє!

Ю. Федькович.

А ось ще два приклади багаторядкових строф. Одна десятирядкова, складена з народних ритмів, друга – дванадцятирядкова, складена ямбічним віршем:

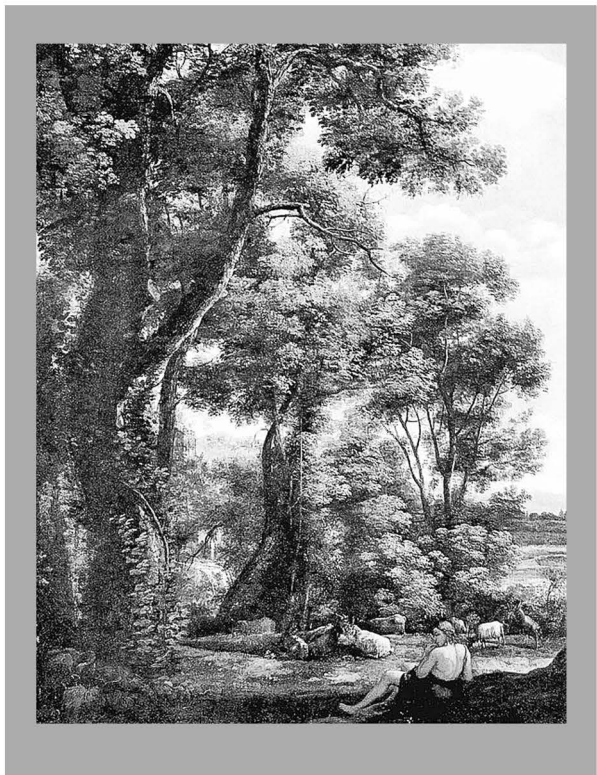
Ой, ворон коник та вороненький,
Та молод улан, молоденький,
Та повалився до сідельця,
А кров заграла право з серця
По улану молодому,
На конику вороному.

Жбурнув палаш, жбурнув піку
На шовкові трави;
Тільки волі, тільки віку,
Тільки твої слави!

Ю. Федькович.

Чого являєшся мені
У сні?
Чого звертаєш ти до мене
Чудові очі ті ясні,
Сумні,
Немов криниці дно студене?
Чому уста твої німі?
Який докір, яке страждання,
Яке несповнене бажання
На них, мов зарево червоне,
Займається, і знову тоне
У тьмі?

І. Франко. Зів'яле листя.



Українська поетика

Володимир Домбровський

ПЕРШИЙ РОЗДІЛ

Вступні замітки

§ 1. Основні елементи поетичних творів

Поезія в найширшій сенсі цього слова являє собою вираз творчої і зображальної сили людського духу і в тім значенні збігається з поняттям мистецтва загалом. Давні греки назвали тільки словесну і літературну діяльність людського духу *творчістю* *κατ' ἐξοχήν* – *поезією*¹, хоча творчий процес є неодмінною ознакою кожного з виявів мистецтва.

Людському духові властиве змагання до схоплення нескінченної, безмежної різноманітності чуттєвого спостереження в чистій, безумовній одності. Те стремління до тотальності, звернене на теоретичне пізнання істини, дає основу філософській спекуляції, а спрямоване в царину фантазії родить мистецтво. Завданням мистецтва є виразити ту необмежену й різнорідну многоту життєвих явищ в ясно означенім, одноцільнім і замкненім у собі чуттєвім образі. Мистець, що для такого виразу послуговується мовою як засобом безпосереднього виявлення наочних образів, називається поетом.

Цариною його діяльності є царство уяви, тобто те багатство уявних витворів, засвоєних з допомогою різнорідних аперцепцій, що зберігаються пам'яттю. Як поет користується тими фантазіями, як з елементів в його свідомості постають нові творива, що виражені словом, промовляють до уяви інших людей і спонукають її до репродукційної діяльності, – це належить до найцікавіших питань психології мистецької творчости. Розуміння тих „секретів поетичної творчости“ є конче потрібне і для поезики, бо тільки так зможемо зрозуміти ви-

¹ З грецьк. *ποιεῖν* – творити, чинити.

никнення різних форм і видів поетичного мистецтва. А задля того треба передусім пізнати, з яких основних елементів складається кожний поетичний твір.

Щоб відповісти на це питання, розберемо добре кожному знану поему „Гамалія“, в якій ідеться про переможний похід отамана Гамалії на Царгород та визволення козаків із турецької неволі.

На 1613–1620 рр. припадає доба відважних морських походів запорожців, які на своїх чайках нападали на Крим, на анатолійське побережжя Чорного моря або й на сам Царгород не тільки задля козацької слави чи багатой здобичі, але й з метою визволити „бідного козацького невольника“ з тяжкої турецької неволі. Такі походи описують і тогочасні козацькі думи, складані, напевно, під свіжим враженням від оспівуваних подій. В одній розповідається про страшну бурю на Чорному морі (дума про Олексія Поповича), в іншій змальована страшна турецька галера, „трьома цвітами процвітана“, на якій каралось „півчвартаста бідного невольника“ (дума про Самійла Кішку), ще в іншій зображена „темниця кам'яная“, в якій сімсот козаків тридцять літ у неволі пробували (Маруся Богуславка). В думах-плачах про турецьку неволю яскравими барвами змальовані терпіння невольників, оспівана їх туга за рідним краєм, висловлена молитва за визволення „на тихі води, на ясні зорі...“.

Отже, з історії і козацьких дум взяв Шевченко задум своєї поеми. Події, що складаються на її зміст, тобто образи козацького походу і визволення невольників із скутарської темниці, взяті з дійсного минулого і творять *фактичну основу* поеми.

Зате в історії нічого не відомо про отамана Гамалію, що ходив походом на Царгород; ні в історії, ні навіть у думах, що самі теж є продуктом поетичної творчості, не розказано, щоб Босфор передавав невольницький плач у Чорне море, а море – Лиманові, а Лиман – Дніпрові, Дніпро – Хортиці й Лугові, на яких була тоді Запорізька Січ, та щоб наслідком такого повідомлення відбувся зображений поетом похід.

Усе те є вимислом поета, вжитим для потреб композиції, тобто укладу його поеми. Зрозуміємо це, коли приглянемося

до її змісту. Починається вона плачем невольників у скутарській темниці:

Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі
Із нашої України...

Плач цей почули в Січі –

Дніпр укрили байдаки,
І заспівали козаки...

Але тут виринає питання: як могли запорожці, віддалені на сотні миль, відділені степом і морем, зачути плач своїх братів у турецькій неволі? Коли б історик, що пише прозою, мав умотивувати козацький похід для визволення козацьких братів, він просто написав би, що козаки добре знали, як карались їхні брати в турецькій неволі, бо ж багато було на Січі таких, що зазнали турецької каторги, а сліпці-кобзарі, що в думах оспівували долю й терпіння невольників, складали їх запевне на основі власних переживань; далі він зобразив би козацьку раду, на якій постановили виступити в похід, зобразив би й приготування до самого походу. Все те могло б увійти і в поему (пор., напр., поему-роман Гоголя „Тарас Бульба“), але в данім разі поет відкидає його як непригоже для мистецького виразу свого замислу. Думаючи поетично, образами, поет творить у своїй уяві персоніфікації моря, Лиману, Дніпра і Хортиці з Лугом та велить так оживотвореній й уособленій природі передати плач невольників до відома запорожців. Тим способом поет своїм *вимислом* вияснив причинний зв'язок між двома розрізненими моментами події та заповнив так прогалину, що мусила б порушити конструктивну суцільність його твору.

Те, що ми пізнали на прикладі „Гамалії“, віднайдемо в кожному поетичному творі; всюди поетичний вимисел, що є неодмінною ознакою активної уяви, входить як другий основний елемент до складу поетичних творів. Скільки місця йому призначено і як він стосується до фактичної основи, це залежить від потреб і вимог композиції поетичного твору та від більшої або меншої активності уяви поета. Уклад поетичного твору зумовлений залежністю від ідеї, вираженням

якої є твір. Так, у „Гамалії“ провідну, основну ідею поеми можна з'ясувати як звеличення відваги й завзяття запорожців, їхньої погорди до смерті й гарячої жадоби слави, бажання визволити братів з неволі. З кожного рядка поеми віс „шира любов до козаків і розуміння їхніх ідеальних поривів“.¹

Три основні елементи: фактична основа, вимисел і провідна ідея складаються на зміст кожного поетичного твору без огляду на його форму і рід поетичного зображення. Їх гармонійне поєднання разом з принадною зовнішньою формою викликає в нас почуття вдовolenня, яке звичайно йде в парі з душевними емоціями, що постають під впливом поетичних образів. Це почуття вдовolenня називають естетичною насолодою, а джерело його лежить у відчутті краси мистецького твору.

§ 2. Естетичні основи мистецької творчости

Що таке краса і що називаємо красивим?

Почавши від Платона², філософи й учені всіх віків і народів намагалися знайти якомога найдотепніше визначення поняття краси, але й досі немає такого, на яке погодилися б усі. Красу мистецького твору легше відчувати, як описати, легше видати осуд [судження]*: „це гарне, а те погане“, – ніж з'ясувати собі й іншим основу для такого осуду.

Наука, що займається розглядом психічних умов, у яких постає в нас почуття краси, і саме те почуття аналізує та вияснює, називається естетикою³. Вона вчить нас передусім відрізняти в кожному мистецькім творі зовнішню, матеріальну форму вираження від духовного змісту, нею вираженого. Цей

¹ Д. Наколишин. Історичні поеми Т. Шевченка. – Загальна книгозбірня. – Коломия, 1921. – Ч. I. – С. 40.

² Грецький філософ (427–347 до Р. Хр.), творець т. зв. абстрактного ідеалізму, учень Сократа.

³ З грецьк. αἰσθητικός від αἰσθάνομαι – спостерігаю, бачу; тому естетика – наука про спостерігання, тобто розуміння мистецької краси.

* Тут і далі пояснення у квадратних дужках зроблені редактором.

духовний зміст заведено називати, за Платоном, ідеєю¹; відчуттєвий, матеріальний її вияв творить мистецьку красу.

Від такого розуміння мистецької краси треба відрізнити те, що в звичайній бесіді заведено називати гарним і для чого маємо підставу, що воно, мовляв, „нам подобається“. Це вподобання певних мистецьких форм, які творять суть літературних і мистецьких напрямів і шкіл, називають звичайно естетичним смаком; його розуміння в різні часи і в різних народів є змінне і залежне від впливу різноманітних чинників духовної і матеріальної культури на умов життя народів і суспільств, а само, своєю чергою, впливає на формування мистецьких законів краси, порушення яких мистцем викликає негативну естетичну оцінку. Прикладом такого переважного впливу загальнопринятого естетичного смаку на розуміння мистецької краси є т. зв. псевдокласицизм в європейських літературах, тобто сліпе наслідування греко-римських зразків у поезії XVI, XVII і XVIII століть, яке, витворивши тверді й непорушні правила „піїтики“, основані на рутині, шаблоні й формалістиці, скувало й обмежило ними кожний сміліший відрух творчої уяви.

Хоча звичайне розуміння мистецької краси часом змінюється, сам факт існування в людей почуття краси і потреби людського духа шукати для неї вираження в мистецьких творах, – не підлягає сумнівові.

Для цього ж мистецького вираження байдуже, що поруч із зображенням гарних, принадних предметів і явищ у мистецьких творах стрічаємо образи смерті, знищення, загибелі, руїни – коротко, негачії життя. Наскільки такі образи служать для зображення перемоги ідеалів правди, добра й краси над неправдою, злом і потворністю – мають вони своє естетичне оправдання і не впливають на зниження естетичної вартости мистецького твору.

¹ Платон розуміє красу як прикмету тих абстрактних праїдей, що належні до вищого, духовного світу, змагають до здійснення на землі. Людський дух оглядав, учить він, перед своїм втіленням ті вічні абсолютні ідеї, а, замкнений у випадкову, тілесну обмеженість, називав гарними речі, що своїми прикметами нагадують йому ті досконалі правзори.

У поезії всіх часів і народів, почавши від старозавітної книги Йова, а скінчивши на модернім реалістичнім і натуралістичнім романі, знайдемо велику силу й розмаїття таких образів смерті і знищення, кривди й неправди, болю й терпіння. Вони є впливом об'єктивування реального світу явищ у душі поета на основі вражень, спостережень і витворів уяви, від дійсности, що його оточує. І навіть у разі найвільнішого користування поетичним вимислом мистецькі образи поета не будуть мати інших, нових елементів, ніж окремі відчуттєві спостереження, що затримались в його пам'яті. Але обдарований яснішим і глибшим поглядом на світ, як інші люди, відчуваючи сильніше і чистіше „*всі радости й всі смутки, все чим серце бється...*“, поет перетворює в своїй душі ті враження і спостереження в нові образи, підносить їх до сили власного переживання, розчленовує й формує їх згідно з ідеєю, що має в них знайти своє вираження, і так очищені, просвітлені ідейним світлом його духу та увільнені від випадкових, неістотних ознак реальної дійсности, складає в суцільний, планомірно скомпонований мистецький твір, в якому, неначе в чистім дзеркалі води, відбивається дійсний світ явищ і людей. Проте не саму тільки копію дійсности дає нам поет в своєму творі, а мистецький її образ, і якраз тому є в нім сила, спроможна порушити й захопити так сильно і глибоко нашу душу, як цього не може зробити саме скороминуще й мінливе в своїх формах реальне життя. В тім, що мистецький твір відкриває перед нами „новий світ“ з новими, інтенсивнішими формами буття, лежить його внутрішня правда і краса, його сила, живучість і цінність.

§ 3. Творчі сили в поетичному мистецтві

Тут виринає питання: коли поетичний, мистецький твір є відбитком реального світу, то чому реальний світ неоднаково діє на всіх людей, не в кожної людини може бути джерелом і причиною постання мистецького твору?

Відповідь на це питання дали вже давні римляни: *poëtae nascuntur* – поетом треба вродитися, тобто треба вже з наро-

дження мати ту психічну диспозицію, яка спонукає „дивитись на людей душею“, а серцем радіти й терпіти за мільйони, коротко, робить з неї поета. В душі поета мусить діяти така сила, що уможливило без особливого труду знайти для своїх думок, почуттів і настроїв відповідне втілення в поетичному слові. Це та „Божя іскра“, що просвітлює, неначе блискавкою, глибини поетової душі і з них добуває образи світу й людей більш інтенсивні і наочні, ніж оглядані відчуттєвим спостереженням, та потрясає його духовним єством так сильно, що не може заспокоїтися доти, доки ці образи не знайдуть відповідного вираження в мистецькій творі. Як її не має, то хоч би людина вивчила і збагнула всі „секрети поетичної творчості“, будувала бездоганні хореї, ямби та амфібрахії, складала дзвінкі терцини й сонети, творила вправні акровірші й мадригали, – поетом вона не буде. Лише існування в його душі цього внутрішнього духовного мотору, що психічні диспозиції, які дремають в несвідомих глибинах душі, вправляє в рух і робить активними, спрямовуючи їх на доцільний і свідомий вияв ідеї в почуттєвій формі, – творить зміст і основу мистецької творчості. Називаємо його – в найзагальнішому розумінні цього слова – мистецькою інтуїцією, яка в хвилини творення виявляється в поетичнім натхненні.

Сам духовий акт, у якому ці душевні сили під впливом інспірації [натхнення] виступають активно, даючи можливість мистцеві переживати творива своєї фантазії з інтенсивністю реального переживання і надавати їм одночасно реальної дійсності, буття в матеріяльній формі, що підпадає почуттєвому спостереженню, – називається творчим процесом. Психічну диспозицію переживати такі уявні образи і знаходити для них достосовану мистецьку форму називають *геніяльністю*, коли вона виявляється у високій мірі, а людину, обдаровану такою спроможністю, – *генієм*.

Давні греки і римляни вважали геніяльну людину обранцем богів, „возлюбленником муз і грацій“, говорили про „поетичне божевілья“ (*furor poëticus*), вважаючи поета в стані захоплення творчим процесом біснуватим і божевільним. Це було спробою образно показати повний відрив поета в момент

творення від його фізичного існування і перенесення його в ідеальний світ уявних сутностей.

Душа геніяльної людини сконструйована в основних елементах психічного життя так само, як душа кожної людини. Попри спроби деяких дослідників, зокрема італійського психолога Ломброзо, що силкувався довести ідентичність геніяльності з божевіллям, треба якраз у правдивім генії на першому місці поставити його *розум*, що виступає регулятивом і провідником у реалізації творчих задумів, які часто виринають в його свідомості несподівано і довільно з глибин підсвідомості. І в генія засіб знання, ширина розумового світогляду, глибина думки, почуття відповідної міри в доборі й комбінації образів та мистецьких засобів і середників, опанування мистецької форми є вислідом і добутком розумової діяльності, яка розвивається незалежно від геніяльної спроможності творення і для цієї останньої має значення судді і провідника.

Усе ж таки найважливішу роль і найбільшу участь у творчій процесі має фантазія, тобто творча й активна уява поета, яка з елементів спостереження, що увійшли в його свідомість як результат пізнання зовнішного світу і власного „я“, творить нові уявні образи. У своїй основі ці нові образи складені з елементів почуттєвого спостереження, але в поєднанні й комбінації цих елементів, в розміщенні окремих прикмет, рис і ліній, у розкладі світла і тіней – є вони чимось зовсім відмінним і новим. Шкільним прикладом такого нового уявного образу є витвір грецької мітології – кентавр: від голови до грудей людина, рештою тіла – кінь (див.: Стил., § 5).

Поетичні образи, що впливають з того властивого людській душі змагання до тотальності в розумінні явищ світу, з якого родиться й само мистецтво, мають тільки тоді мистецьку стійність, коли вони визначаються силою узагальнення, тобто коли такий образ від конкретного, окремого випадку може бути перенесений на інші, аналогічні випадки і явища або, іншими словами, коли він має індукційну й синтетичну вартість. Таку узагальнювальну силу мають передусім *типові образи*.

§ 4. Про мистецькі типові образи

Коли мистець¹ (маляр, різьбар чи поет), бажаючи зобразити групу однорідних предметів (осіб або речей), вибере один конкретний, індивідуальний предмет і дасть його образ у такому вигляді і з такими ознаками, які зібрані з більшого числа окремих предметів цілої групи, то постане *типовий образ*, або *тип*, що об'єднує в собі ознаки, спільні більшій кількості однорідних предметів. Ті вибрані для зображення такого предмета спільні риси й ознаки називаються типовими, або характерними. Типово можуть бути зображені особи або речі, а також явища і події, взаємини людей, їхні звички і заняття, обставини місця і часу, природи і т. д. Але найважливіше значення в поетичному мистецтві мають типи людей, тобто дійових осіб, введених у творі. Такі типи звичайно вирізняються великою життєвою правдою, оскільки вони є результатом цілої низки спостережень, які зберігаються в пам'яті поета, як окремі замальовки маляра в його блокноті. Що багатший засяг поетового досвіду й спостереження, що ширше коло зауваженого ним, то більшою життєвою і психологічною правдою будуть характеризуватися зображені ним індивідуальні типи. Але водночас кожний такий індивідуальний тип має всі родові ознаки, має ту узагальнювальну силу, що робить із нього представника цілої групи, цілого класу осіб. У тому об'єднанні в мистецькому типовому образі індивідуальних ознак живої людини, що живе своїм індивідуальним життям, з родовими й класовими ознаками, що характеризують цілі групи людей, лежать труднощі мистецького зображення. Мистецький тип має бути відбитком правдивого, реального життя, але не може бути копією, зробленою з одної тільки людини. Він повинен бути представником великого гурту, що поєднує різні індивідуальні відміни й особливості, а водночас мати всі прикмети живої людини, що поставлена в певні обставини й умови і живе своїм індивідуальним життям. Здатність творити такі

¹ З франц. *l'artiste* – мистець, нім. *Künstler*, художник.

типові особи й постаті є пробним каменем мистецького хисту і таланту поета. Для цього йому часом достатньо тільки декілька таких характерних рис і типових ознак, щоб створити ясно обрисовану, послідовно проведену і психологічно правдиву чи правдоподібну типову постать, наче вирвану з дійсного життя, – таку живу й наочну, як перша-ліпша особа з вулиці або ринку. Такий, наприклад, образ дітей, що розважаються, у Шевченковій поемі „Наймичка“:

...З собакою унучок грався,
А внучка в юпку одяглась
У Катрину і ніби йшла
До діда в гості. Засміявся
Старий і внучку привітав,
Неначе справді молодичо...

Але в більших поетичних творах, в епосі і драмі автор не обмежується тільки до окремих штрихів і ліній – головні особи в таких творах розмальовані широко і з різних боків, психологічно докладно роз'яснені й обґрунтовані.

З огляду на те, що кожний літературний тип має, попри родові прикмети, ще й свої індивідуальні, що, як у житті, відрізняють їх один від одного, в кожній літературі є велика кількість різних типових постатей. У цій багатотипності й різноманітності літературних типів можна розрізнити дві великі групи: типи загальнолюдські, звані також психологічними, і типи побутові. До перших належать такі, що зображають людей безвідносно до їх расової, національної чи навіть класової приналежності, як представників певних груп людей, об'єднаних спільними особливостями розуму, вдачі, характеру, пристрастей, устремлінь, або, іншими словами, наділених спільними психічними, чуттєвими й вольовими диспозиціями. Сюди відносимо більшість типів Шекспіра, як, напр., Отелло – тип пристрасного, заздрісного чоловіка, Макбета – тип людини, охопленої честолюбною жадобою влади за всяку ціну, короля Ліра – тип нещасного батька, що у відплату за свою повну посвяту й самозречення батьківську любов стрічається з жорстокою невдячністю своїх дітей, та ін.: у Сервантеса Дон Кіхот – тип фанатичного, мрійливого ідеаліста, сліпого на вимоги,

потреби й обставини реального життя, у Гете – Фавст, тип людини, що шукає в пригодах і життєвій боротьбі філософського пізнання правди, у Гоголя Плюшкін – тип скупаря, у Шевченка наймичка – тип матері, готової до самозречення й пожертвування своїм материнством для добра рідної дитини, у Франка Мойсей – тип національного пророка, що втікає перед кпинами й камінням власного, понад усе у світі улюбленого народу.

У побутових типах бачимо особи з такими характерними прикметами, за якими їх можна впізнати як представників певних національних, суспільних або громадських кіл. Побутові типи в кожній національній літературі творять цілі галереї. Кожна доба письменства має типових представників свого часу в романі, повісті, новелі, в епічній і драматичній поезії. Так, напр., широко закроєні й обрисовані типи українця-інтелігента 60-их років XIX ст. дав І. Нечуй-Левицький у повісті „Хмари“ в особах Дашковича й молодого Радюка.

Хоч створення типових образів має попередити підготовча, аналітична праця розуму, що шляхом спостереження збирає характерні ознаки й риси з різних предметів чуттєвого спостереження і зберігає їх у пам'яті як матеріал для пізнішої творчості, то саме витворення образу є продуктом творчої, активної уяви, яку в поета підпомагає ще одна психічна диспозиція, розвинена в нього вищою мірою, як в інших людей, звана звичайно інтуїцією в вужчому сенсі цього слова, або дивінацією¹. Вона дозволяє йому розкрити найглибші тайники людської душі, віднайти внутрішній причинний зв'язок, закономірність і доцільність у розрізнених явищах і подіях життя, зрозуміти й відгадати сенс і загадку самого життя. Так, геніяльною силою інтуїції можна пояснити факт, що Шевченко, не маючи відповідної наукової підготовки, яка спиралася б на джерельне й документальне вивчення історії, так добре відчув і так вірно змалював у Гамалії та в історичних поемах лицарський характер козацької епохи в українській історії.

¹ З франц. (з латин.): *l'intuition* – «погляд», *divination* – „відгадання, геніальний погляд“.

§ 5. Емоційність поетичних творів

У дотеперішнім огляді естетичних і психологічних основ мистецької творчості ми не брали до уваги емоційного її супроводу, який є невідлучним складником кожного психічного процесу. Так і в мистецькому творчому процесі з діяльністю розуму й уяви невідлучно проявляється діяльність серця, що впливає на емоційну забарвленість мистецького образу. Ця забарвленість залежить головно від безпосередности й інтенсивности психічного акту, який називаємо мистецьким переживанням.

Тільки такі мистецькі образи, які поет переплавить, наче в горнилі, у вогні свого почуття, зігріє жаром свого серця і, за словами Кобзаря, „змережає кров'ю та сльозами“, можуть впливати на серця читачів, викликати в них такі ж почуття і настрої, які він сам пережив. Тільки тоді поет може сподіватися, що слова його глибоко западуть у серця людей і „*невидимим огнем нектимуть холодні душі*“, що поезія його стане справді „цілющою й живучою водою“ для зболілих душ, що слова його

...падуть,
неначе роси над землею,
на щире серце молодее...

А така поезія – це вже не пуста іграшка фантазії, не саме тільки задоволення естетичних потреб людини, але свята служба високим ідеалам правди й добра, що, опромінюючи людину одухотвореною красою, підносить її понад рівень тваринного животіння і дає їй життю вищу посвяту¹.

¹ Пор. Гете:

Denn das ist der Kunst Bestreben,
Jeden aus sich selbst zu heben,
Ihn dem Boden zu entführen;
Link und Recht muß er verlieren
Ohne zauderndes Entsagen;

Aufwärts fühlt er sich getragen!
Und in diesen höher'n Sphären
Kann das Ohr viel feiner hören,
Kann das Auge weiter tragen,
Können Herzen freier schlagen!

(Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters
im Mai 1821. III. Muse).

§ 6. Ідейні вартості поетичних творів

Так розуміли завдання й мету поезії великі генії людства, які мистецтво слова поставили на недосяжну висоту. Вони, оті великі поети всіх часів і народів, віддавали весь свій талант, увесь вогонь своєї душі й серця, всю силу свого слова на службу вселюдських ідеалів у змаганні людства до нового, кращого життя, до вищих і кращих цілей, були тими провідниками, що йшли

простувать в ході духові шлях...

Те високе розуміння завдань поезії є спільне всім великим поетам світової літератури. Дуже гарно висловив це німецький поет Уланд в баладі „Прокльон співця“:

Er (der Sänger) singt von Lenz und Liebe, von sel'ger, gold'ner Zeit,
Von Freiheit, Mnnenwrde, von Treu und Heiligkeit;
Er singt von allem Sssen, was Menschenbrust durchbebt,
Er singt von allem Hohen, was Menschenherz erhebt.

L. Uhland. Das Sängers Fluch.

Високо ставив покликання поета як вісника – апостола правди наш Кобзар, який для свого слова бажав такої сили, щоб воно

...пламенем взялось,
Щоб людям серце розтопило...
І на Україні святилось
Те слово – Божєє кадило,
Кадило істини!

Неофіти.

Такі погляди великих поетів на завдання поезії не є тільки виразом їхніх особистих переконань, але й відповідають тому розумінню й поцінуванню поетичних творів, з яким загал читацької публіки їх приймає. Для нас краса поетичного твору не є чимсь абстрактним, відірваним від нашого світогляду, наших національних і суспільних ідеалів; ми цінімо твори поетів не тільки задля мистецької їх краси, але і як вираз тих почуттів, думок і бажань людської душі, що підносять люди-

ну із круговерті боротьби за існування в країну ідеальних змагань і поривів.

Та, крім тієї, сказати б, загальноідейної цінності, має поезія ще й велику культурну вагу. Як зображення людського життя у всіх його виявах, що обіймає різні верстви народу, різні суспільні й громадянські класи, кола й гурти, різні статі, різні доби віку, що малює й виявляє людські погляди, думки, бажання й почуття, проникаючи як у найглибші й найприхованіші тайники людського серця, так і в туманну далину давноминутих віків, – поезія поширює наш духовий овид, дозволяє заглянути в тайни буття, в глибину людських страждань і радощів, збагнути велике, добре і прекрасне, дійти до свідомості вищої індивідуальної свободи і таким чином удосконалити в межах можливого і свою власну індивідуальність. Як наука поширює і збагачує наше розуміння світу і його явищ, дозволяючи охопити їх розумом, так поезія прояснює наше уявлення світу, дозволяє огорнути його уявою.

Але ті ідейні й культурні цінності поетичних творів є лише побічним продуктом мистецької творчості як наслідок того, що поет живе не на хмарах, а реальним життям мислячої людини, яка реагує на всі вияви навколишнього світу, згідно з тими ідейними силами, що закладені в її душі. Одначе ні моральна обнова людей, ні виклад наукових та філософських поглядів не можуть самі бути метою поетичного твору, якщо він має бути справді мистецьким виразом тієї ідеї, що постала в душі поета разом з помислом, концепцією його твору. Твори, в яких ідея так запановує над мистецьким виразом, що автор свої образи нагинає й пристосовує, або, як кажуть, підганяє до неї, називаються тенденційними. Тенденційність завжди зменшує мистецьку вартість поетичного твору.

Найліпшою мірою для оцінки мистецької вартості є ступінь інтенсивності, з якою поетичний твір діє на нашу душу. Метою кожного поетичного твору є впливати одночасно на всі психічні сили й функції читача, спонукаючи його думати, уявляти й відчувати так, як того хоче автор. Залежно від прилаштування форми виразу до змісту мистецького твору і від вразливості читача поетичний твір може так сильно запанувати

над усім його духовним єством, що відбере йому особисте самопочуття і свідомість навколишньої дійсності та перенесе його в інше, ілюзорне існування, зовсім відмінне від його власного. Це перенесення в інший, нереальний стан на основі сугестії [навіювання], яку поетичний твір робить на уяву читача, називається *поетичною ілюзією*. Читачеві здається, що він став свідком, а то й учасником подій, зображених автором; він з цікавістю і співчуттям стежить за їх розвитком, переймається симпатією до героя і до осіб, що йому допомагають у його змаганнях, радіє його радощами, а страждає його терпіннями і смутками, обурюється на його противників і ворогів, коротко, входить у чужу душу і живе чужим життям. Сила поетичної ілюзії може змусити вразливі одиниці, особливо з-поміж молоді, наслідувати вчинки симпатичних їм героїв (напр., робінзонади, індійські історії, розбійничі пригоди), а навіть, як це було, напр., з читачами „Страждань молодого Вертера“ Гете, слідом за героєм вкорочувати собі віку.

У такому відірванні нас від сірої буденщини і перенесенні поза межі нашого власного існування, в цій можливості кожної хвилини переживати інші, незвичайні почуття і настрої, відчувати незнані емоції і зворушення, яких ми в звичайних умовах нашого життя загалом не могли б зазнати й пережити або пережити не так сильно й інтенсивно, – лежить чарівна, притягальна сила поезії. Вона поширює і поглиблює наше духове життя, ошляхетнює наші почуття, освіжає й оновлює нашу душу.

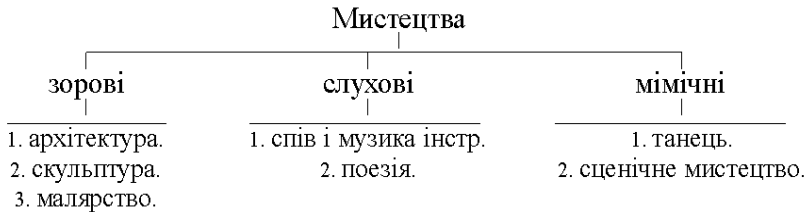
§ 7. Поезія у стосунку до інших мистецтв

Спільною ознакою всіх родів мистецтва є змагання до вираження ідеї у відчуттєвому образі, складеному з елементів реального спостереження. Те, що відрізняє окремі види мистецтва один від одного, є *зовнішня форма, в якій мистецький образ стає предметом нашого чуттєвого спостереження*.

З цього погляду мистецтва поділяють на зорові, або пластичні, слухові, або тонічні, і мімічні. До перших, що діють

на нашу душу за допомогою і через посередництво відчуття зору належать: будівництво (архітектура), різьбарство (скульптура) і малярство; до других, що діють за допомогою відчуття слуху – музика (інструментальна і вокальна – спів) і поезія. Поєднанням обох цих елементів є мімічні мистецтва, тобто танець і театральне, або сценічне, мистецтво.

Схема цього поділу виглядає так:



Твори архітектури, призначені для практичного вжитку, як, напр., житлові будинки, звичайно не мають мистецьких завдань, хоч і вони можуть втілювати принцип формальної краси пропорційністю та симетрією частин і ліній; більш виразно виступає мистецький характер у будівлях, призначених для колективних, загальносуспільних потреб, – храмах, театрах, громадських домах, будинках парламентів тощо. Естетичною основою таких творів архітектури є передусім формальна краса, що полягає або в прямолінійності плану, або в гармонійному поєднанні й симетричному розміщенні орнаментальних подробиць; ідея мистця виражена в них переважно символічно. Так, напр., кругла баня храму – це символ вічності, форма корабля – символ християнської церкви, яка, немов той корабель, несе нас по бурхливих хвилях життєвого моря до тихої пристані вічного блаженства, гострі, шпильасті вежі й вежочки та струнки колони готичного храму символізують християнську побожність, що всі думки й почуття спрямовує до неба, і т. ін.

У творах скульптури ідея мистця виражається переважно типовим, рідше символічним, образом людини (часом, але дуже рідко, тварини); у виразі обличчя, позі, тобто положенні тіла, одному рухові, схопленому в певний момент і закріпленому в камені чи глині, може мистець зобразити якийсь ду-

шевний стан, почуття тієї людини (гнів, співчуття, любов, розпуку тощо) або дати ідеальний вираз різьбленій постаті якоїсь визначної людини.

Малярство діє на нашу душу також через зір, але, маючи в розпорядженні більше різних засобів для вираження ідеї у відтінках кольорів і в ефектах світлотіні, може зображати й більш складні емоції людської душі. Маляр може дати не лиш образ людини або картину з природи, але через зображення події – хоч тільки в одному її моменті – на тлі відповідної обстанови показати само життя в одному його фрагменті, хоч, щоправда, тільки статично.

Музика діє на нас мелодією, тобто послідовністю тонів у часі за певними каденціями, тобто взаємовідношенням висоти, і гармонією, милим для вуха одночасним поєднанням тонів. Найпростішою формою гармонії є тризвук – одночасне звучання основного тону з третім і п'ятим музичної шкали (гами), доповнений звичайно повторенням основного тону в октаві. Так постає акорд, який можна порівняти з поетичним образом. Краса музичного твору полягає на зв'язку мелодії, поділеної ритмічно на ряд правильних і часово рівномірних музичних фраз, званих тактами, з гармонією акордів. Отож основним елементом музики є звук, що визначається певним точно означеним числом дрижань в одній хвилині, званий музичним тоном. Але музичний звук сам собою не має тої сили виразу, як словесний звук. Музикант складає тони в мелодійні, ритмічно поділені фрази, доповнені звичайно гармонією акордів, для вираження почуття, яка відповідає ідеї його твору. Але тому, що музичний тон діє тільки на слухове відчуття, а уявлення, пов'язані з якоюсь мелодією, мають дуже неясний і неозначений характер, бо основуються на неясних і довільних асоціаціях, то й наслідок тієї дії буде у різних людей різний, тобто одна й та ж музична п'єса може в різних людей викликати різні враження.

Танець і сценічне, театральне мистецтво є в своїй основі пластичні мистецтва, але вони послуговуються також слуховими елементами; так, танець – музикою, а сценічне мистецтво – мовленим словом, текстом драми.

З цього короткого огляду виразових форм різних видів мистецтва видно, в чому поезія з ними сходиться, а чим від них відрізняється. Матеріалом поезії є людське слово, що має – як кожний звук – певну протяжність у часі. Укладені в правильні, ритмічно рівномірно поділені вірші, слова діють на нашу душу через слухові відчуття: адже кожний поетичний твір призначений для голосного читання. Таким чином, поезія дає, подібно до музики, гармонію звуків, пронизаних почуттям. Хоч та гармонія не має дзвінкості, сили й повноти музичного акорду, але зате поетичне слово визначається ясним образним змістом, а словесна фраза виражає одночасно думку й почуття, втілені в наочний образ, як у скульптурі і малярстві.

Було б, однак ж, помилкою вважати, що поезію можна означити як величину, складену з музики і малярства. Вона не є ні те, ні те, хоч часом говоримо про музику слова та поетичні картини. Мальована на полотні, папері або дереві картина дає нам тільки просторні враження, тоді як поетична картина одночасно

...мільйонами кольорів, тонів,
Ліній і творів кричить: воля, і рух, і життя!

Коли б поет хотів нашу увагу сконцентрувати як маляр тільки на одному моменті з життя природи або людини, то кольори його в порівнянні з фарбами маляра виявилися б невиразними і блідими. Сила живої наочності поетичних образів лежить якраз у їхній подвижності і зміні, що відповідає подвижності і зміні подій і явищ у самому житті. Картина життя, що доходить до нашої свідомості через слух (відповідно за тихого читання очима – через зір) діє одночасно й на інші відчуття шляхом ясних і визначених асоціацій, і в такий спосіб на основі одного тільки відчуттєвого враження постає в нашій уяві образ, наділений майже такою наочністю й безпосередністю, як саме відчуттєве спостереження. Отож поезія, зберігаючи свою окремішність і самостійність, об'єднує елементи всіх інших родів мистецтва, замінені на словесні образи, і додає до них іще й виразові форми для зображення внутрішнього життя людини, мотивів її діяльності, її почуттів

і настроїв. Через те поезія є найповнішим і найдосконалішим виразом людського духу, цілковито заслуговує назви, даної їй німецьким естетиком Фішером, – „мистецтво мистецтв“ (*die Kunst der Künste*).

На основі сказаного поезію можна визначити як *мистецтво*, в якому ідея виражається у звукових словесних образах, що, сотворені творчою фантазією поета під впливом почуття і настрою, побуджують силою сутестії нашу уяву до репродуктивної діяльності, а рівночасно впливають на всю нашу духову істоту.

Коли йдеться про взаємовідношення поезії з іншими мистецтвами, то треба також згадати т. зв. мистецький синкретизм¹. Це поєднання різних родів мистецтва в одному мистецькому творі, що виражає якусь ідею, без втрати окремими мистецькими елементами ознак своєї самостійності. Так, напр., у храмі, прикрашеному орнаментами, живописними картинами, статуями, витесаними з каменя, об'єднані архітектура, малярство й скульптура, а під час Богослуження ще й спів – усе те з метою виразити ідею Божої величі й всемогучості. В пісні, покладеній на ноти, бачимо синкретичне поєднання поезії з музикою, в опері – вокальної (арії, дуети, хор) і оркестрової музики, поезії (лібретто), сценічного мистецтва (гра артистів), малярства (декорації) і т. д.

§ 8. Основні форми поезії

Як назва словесної творчості словом „поезія“, так і поділ її на три основні форми: епос, лірику і драму – походить від давніх греків. Цей поділ зумовлений самим творчим процесом, тобто тими психічними умовами, в яких зароджується і постає ідея в душі поета. Відповідно до того, чи у поета щодо ідеї переважає об'єктивний погляд чи суб'єктивне почуття і настрій, розрізняємо поезію об'єктивного погляду, або епіч-

¹ З грецьк. *συνκρητισμός* – союз на зразок незгідливих кретенців – мешканців о. Крета [Крита], які об'єдналися для спільної оборони від ворога.

ну, і поезію суб'єктивного настрою, або ліричну; в поезії драматичній об'єднані обидва ці елементи, але в такій формі вираження, що взята з царини мимічного мистецтва і тільки з його допомогою може вповні відповісти своєму призначенню.

Епічна поезія послугується стилістичною формою поетичного оповідання для зображення події, що відбулася в минулому; *лірика*, що зі всіх родів поезії стоїть найближче до музики, послугується словесними звуками для вираження вражень, почуттів і настроїв; *драма* зображає подію через дії і розмови дійових осіб так, що вона кожного разу з допомогою сценічного мистецтва може бути наново відтворена як дійство¹. Всі ті поетичні форми вираження можуть виявлятися у чистому вигляді, але можуть також так сплітатись і зливатися, а навіть проникати одна в одну, що шляхом аналізу можна їх розрізнити, але не відділити.

1. *Епос* – у буквальному перекладі з грецької мови – „слово“, „оповідання“, пор.: „Слово о полку Ігоревім“. Епік розповідає про події, що відбувалися в минулому, роблячи їх об'єктом свого зображення, а для змалювання обстановки й місця часто послугується стилістичною формою опису, до того ж нераз і опис має форму оповідання. В епічному творі головне зацікавлення читача звернене на самі події, а внутрішнє життя дійових осіб, їхні думки, погляди, почуття і бажання цікавлять його тільки як спосіб мотивації, тобто з'ясування внутрішніх причин їхніх вчинків. Особа поета, його почуття і настрої для розвитку подій не мають значення, він може навіть зовсім усунутися з поля зору читача чи то коли оповідає спокійно і безпристрасно, як що діялось, відбувалось (напр., Гомер про гнів Ахілла і його наслідки), чи то коли перериває своє оповідання для того, щоб дати слово самим дійовим особам (епопея, роман, новела, балада та ін. види епічної поезії), чи вкладаючи оповідання в уста вигаданої дійової особи (напр., у поемі Шевченка „Москалева криниця“ або в оповіданні Марка Вовчка „Два сини“). В обох останніх випадках

¹ У нім.: das Werden, das Geschehen.

епічна форма зливається з драматичною. Таке ставлення поета до його твору називаємо об'єктивним; коли ж поет перериває оповідання, щоб виявити свої власні почуття, викликані зображеною ним подією або висловити свої погляди чи то щодо події чи щодо дійових осіб, тоді до епічної форми прилучена лірична, напр., уступ [абзац] в поемі „Наймичка“:

Хто ж їх старість привітає,
За дитину стане?

Безпристрасна і спокійна розповідь, що є характерною прикметою широко закреслених епічних творів, визначаємо як епічний спокій.

2. Назва ліричної поезії походить від назви грецького музичного інструменту – ліри, в супроводі якої в давній Греції співали пісні, передусім ті, що були пов'язані з релігійним культом. Ті пісні в своїх початках об'єднували – і то у всіх старовинних народів – епічні й ліричні елементи, а оскільки супроводжувалися танцем, що в давні часи мав обрядово-релігійне значення (напр., біблійне оповідання про танець довкола золотого тільця або танець Давида перед кивотом) – ще й мімічно-драматичні. Щойно згодом увільнилася пісня і від епічного елементу, і від впливу музики.

Тепер називаємо ліричною ту поезію, що зображає актуальні психічні стани й переживання, переважно не вказуючи особу, якій вони належать. А що душевні переживання належать якомусь суб'єктові, який, таким чином, сам стає предметом поетичного погляду, то, на відміну від поезії епічної, називаємо лірику поезією *суб'єктивною*. Лірика, як і епос, послуговується словесними образами. Але ті словесні образи ліричної поезії, виражені в звучних, ритмічною гармонією пов'язаних віршах, мають вагу й значення лише настільки, наскільки вони є корелятивними виразниками відповідних психічних станів.

Часом достатньо одного образу для вираження почуття або змалювання настрою, інколи задля цього поет вживає декілька образів; тоді часова послідовність і зміна образів або просторові взаємовідношення предметів самі собою не є об'єктом поетичного зображення, а служать тільки тлом для змалюван-

ня психічних переживань, як, напр., у Шевченковому вірші „Ніч“ (За сонцем хмаронька пливе).

3. Третій рід поезії – драма – своїм характером стоїть ближче до епосу, як до лірики, хоч вийшла, з останньої. У драмі, як і в епосі, зображені події, як вони відбуваються в часі. Однак драматична подія не належить до минулого, як в епосі, а розвивається перед нашими очима в самих вчинках і в розмові дійових осіб. Оповідання й опису в драмі немає; вони винесені за дужки поетичного твору і подані у вступі разом із переліком дійових осіб у формі коротких пояснювальних заміток автора про час, місце й обстанову події.

Стилістичною формою драми є діалог, розмова; тільки там, де дійова особа не може з якої-небудь причини виявити інакше своїх думок і почуттів, автор послугується формою монологу, що переважно має ліричний характер.

Діалогічна форма не чужа й епічній поезії; вона часто заміняє оповідання, особливо там, де автор, замість оповідати від себе, вводить дійові особи і змушує їх говорити й діяти так, що з розмови цих осіб дізнаємось про те, що діється. Такі картини називаємо сценами; напр., повна драматизму сцена в оповіданні Марка Вовчка „Степовий гість“, де розповідається, як ватага московських козаків вдерлася до хати Данила Чабана, сцени в романі Куліша „Чорна рада“, напр., розмови дідів коло стовпа в епізоді запорізького суду. Де треба вияснення обстанови, серед якої йде розмова, або зображення рухів і жестів осіб, автор перебиває їхню розмову своїми зауваженнями оповідного або описового характеру, напр.:

Староста і соцький ввійшли у розправу, вклонились і стали біля порога.

– Старосто! – озвався становий. – Зараз мені знаряди верховця, та добрий кінь щоб був, пакет треба екстренний.

– А куди гнати верховця, ваше високородіє? – *ститав старо-ста.*

– У Степанків, у волость; звідтіля пошлють далі. – *Староста заклопотаний чухав потилицю.* – Ну? Чого стоїш? – спитав становий. – Та... де його тепер охочого знайти у таку ніч та у не-году... Може б, завтра дозволили б... до дня?

– Завтра? – *скрикнув становий*. – Екстренний пакет завтра? Та він завтра до дня мусить бути в руках у справника. Розумієш, чучело ти горохове? – *крикнув становий, стукаючи кулаком по столі*. – Сію мінуту щоб мені був нарочний, я з ним сам побалакаю, то він не те що у Степанків – до чортового батька поїде залюбки. А про мене, не знайдеш охочого, сам вези. Гайда!

Староста вийшов...

М. Левицький. Негайна справа.

У драматичному творі з тою самою метою вияснити обстанову, зобразити рухи осіб, загалом, описати все те, що вони роблять під час розмови, і в той спосіб полегшити читачеві репродукцію образу або акторові представлення його на сцені, автор дає свої замітки оповідного або описового характеру, т. зв. ремарки, – звичайно в дужках, напр.:

П'ятий вихід.

Хлестаков сам.

Хлестаков: ...Підійдеш до гарної донечки: „Панно, як я...“ (*Потирає руки і притуплює ногою*). Тьфу! (*Плює*). Аж нудно, так їсти хочеться...

М. Гоголь. Ревізор.

Такі ремарки не мають такої повноти оповідання чи опису, як в епічній поезії; це немов окремі риси, які дають тільки нарис образу, залишаючи уяві читача наповнити його барвами. Але повнота драматичного зображення досягається іншими способами й засобами, а саме сценічним зображенням. Декорації, тобто пластичне зображення обстанови, костюми, характеристика обличчя, т. зв. грим, пози, жести і рухи, міміка, вираз очей, інтонація, дикція – все це доповнює образ і створює враження справжньої події. Виконавцем мистецького задуму поета є тут інший мистець, а саме актор. „Він обертає статичне в динамічне, мертвим знакам, писаним словам дає життя в звуках свого голосу, проєктовані образи вбирає в живу плоть, абстрактну ідею робить зримою“.¹ Цим поетична

¹ М. Вороний. Театр і драма.

ілюзія може бути досягнена поставленою на сцені драмою в такій повноті, як ніяким іншим поетичним твором.

Діалогічна форма є в драмі тільки способом поетичного зображення, але сама вона ще драми не робить. Істотною ознакою драми є діяство, від чого й походить її грецька назва (δράμα – діяння, діяство). Внутрішня причина, що спонукає дійові особи чинити так або інакше, лежить у вольових душевних зворушеннях, викликаних боротьбою, яку головній особі драми (героєві або героїні) доводиться вести чи то зі світом, що її оточує, чи з самим собою за досягнення наміченої мети. Вчинки дійових осіб, їхні стремління й бажання зображені стосовно цієї боротьби. В той спосіб діяство концентрується довкола одного зовнішнього або внутрішнього мотора, що дає йому напрям і зміст. Це є т. зв. одноцільність акції, що обіймає *розвиток одного конфлікту на основі передумов, важливих тільки для цього одного випадку, з наслідком, що з них неодмінно випливає*. Розвиток конфлікту, від його початку до кінця, бачимо й чуємо без посередництва автора в сценічній грі акторів, яку може одночасно спостерігати велика кількість глядачів. Своєю грою актори переносять їх у саме життя, зображене автором, і вони стають свідками подій не в минулому і не в оповіданні, як в епічній поезії, а тут, тепер, на наших очах. Образи драматичного твору мають самі ознаки реального життя і силу діяти на наші відчуття безпосередно, як саме життя. Таким чином, одне й те ж людське життя може бути зображене у всіх формах поезії, але в драмі воно являється перед нами в такому вигляді, що з допомогою мистецького синкретизму показує сам процес життя, як фізичний експеримент показує якесь природне явище, тоді як в епосі й ліриці життя зображене в словесних образах, які, апелюючи до всіх наших відчуттів, сугестивно запановують над нашою уявою і приневолюють її репродукувати те, що творча фантазія поета в ті образи вклала.

Кожний поетичний твір – як епічний, так і драматичний (не кажучи вже про ліричний) – налаштований на певний чуттєвий основний тон, і в цьому сенсі можемо говорити про ліризм епічних і драматичних творів. Оповідання про якусь

подію або драматичне її зображення може бути пройняте співчуттям, симпатією, любов'ю, подивом для деяких дійових осіб, насмішливим, іронічним, сатиричним, глумливим або й обурливим ставленням до інших. Той настрій, з яким зображені окремі особи або й ціла подія, передається і нам залежно від сили поетичного слова й інтенсивності поетичної ілюзії.

В настрої поетичного твору може лежати вся його краса, весь притягальний чар, вся його принада. Часто перечитуємо твори або оглядаємо в театрі п'єси, зміст яких нам давно відомий і давно вже перестав нас цікавити розвитком подій, – тільки задля тих емоцій, які переживаємо у зв'язку з їх настроєм.

ДРУГИЙ РОЗДІЛ

Види епічної поезії

§ 9. Казка

Казка (від *казати*, тобто розказувати, оповідати) в тім виді, як вона тепер виглядає в записях з уст народу, є твір народної фантазії, в якому звичайним, прозовим стилем розповідається про якусь вигадану, незвичайну подію з участю надприродних, чудесних сил. Своєю основою сягає вона доісторичної й дописемної доби культурного життя людини, „коли ще звірі говорили“, а вирізняє її передусім наївна віра в можливість надприродних, чудесних явищ. Головна особа казки (герой або героїня) переходить дивні й незвичайні пригоди, має побороти різні перешкоди, перемогти сильних і могутніх ворогів, як, напр., змія або бабу-ягу, часто потрапляє в небезпеки, що загрожують їй загибеллю; але в час найбільшої небезпеки з'являється на допомогу якесь добродійне єство (добрий кінь, сокіл, орел, змійова донька тощо), герой щасливо виходить із небезпечної ситуації, зло й неправда отримують заслужену кару, а правда торжествує. Це казки героїчно-мітологічного характеру, в яких зберігся відгомін давньої боротьби людини з природою. Під нашаруванням різних щодо часу й місця походження казкових мотивів можна віднайти в них сліди давніх мітологічних вірувань і поглядів, що самі теж, як показує давньогрецький або старогерманський лицарський епос, мали героїчний характер.

Іншу групу становлять казки з перевагою сімейно-побутового змісту. Головні дійові особи в них – три (часом два) брати, старші, нібито розумні, але горді й зарозумілі, злі, ліниві, брехливі, самолюбиві, а молодший нібито дурний, але добрий, правдолюбний, готовий на жертви, або дві сестри-зведениці: бабина донька лиха, лінива, мстива, навіть убивниця

(„Калинова сопілка“), друга, дідова, донька добра, тиха, терпелива, трудяща, спочутлива до всякого терпіння. І тут основою оповідання є конфлікт між добром і злом, правдою й неправдою – конфлікт, у якому правда й добро перемагають, а неправда і кривда улягають. Визначна їх прикмета – це моралізаторська тенденція. Можна їх назвати побутовими, а деякі, як, напр., казку про калинову сопілку або про мерця, що вернув з того світу, – казками-баладами. Сюди віднесемо й казки з легендарним змістом, що переносять подію казкового характеру в християнські часи, як, напр., казка „Гордий цар“.

І в тих і тих казках часто поруч з людьми виступають також звірі з людським розумом і даром мови. Але є казки, в яких самі звірі, їх життя і пригоди є предметом розповіді. Це відголоски т. зв. звіриного епосу, в якому збереглися сліди тієї доби доісторичного життя народів, коли людина вважала природу такою живою, як вона сам, а звірям приписувала людські прикмети і властивості. Цей антропоморфізм¹ у розумінні життя звірів зародився у первісної людини під впливом спостереження за природою, з якою людина жила у значно ближчих взаєминах, ніж нинішня. Зауваживши у звичаях звірів, у їхніх способах здобувати поживу й оборонятись від ворогів багато рис, схожих із своїми власними, людина перенесла на них також інші людські прикмети: спроможність думати, аналізувати й висновувати та навіть говорити. На формування таких поглядів на звірів мала вплив також мітологія, зокрема віра, що боги можуть набувати вигляду звірів і так з'являлись людям, а надто зроджена на мітологічному ґрунті і поширена в індоєвропейських народів віра в „мандрівку душ“ (метемпсихоз), у те, що душа померлого переходить для очищення й відбуття покути в якогось звіра. На цьому тлі в індоєвропейських народів поставали казкові оповідання з життя звірів, що складались в окремі цикли, головною дійовою особою яких ставав зазвичай лис як приклад хитроумности. Згодом

¹ З грецьк. *άνθρωπος* – людина і *μορφή* – постать, вид, форма.

постаті звірів у цих казках стали символами певних прикмет і властивостей вдачі й характеру людей, як згаданий лис – хитрости, ведмідь – самовпевненої й грубої неповороткості, вовк – ненаситної пажерливості й нахабності, баран або осел – глупоти, заяць – наївної довірливості і т. д. У дальшому розвитку ці казки послужили основою для писемного звіриного епосу і для байки.

Коли приглянутися до змісту казок усіх видів, то побачимо спільну для них усіх відсутність конкретного означення часу й місця події. Казка переносить нас у минуле загальними окресленнями: *колись, раз якось, не за нашої пам'яті, давним-давно те діялось*, або просто дієсловом у минулім часі: *жив собі, був собі і т. п.* Подія відбувається *десь-не-десь, в якімсь царстві, в якімсь госуларстві* або й без жодного означення місця, а ліс чи гора, поле чи море, що творять сценерію для зображуваних подій, можуть лежати в кожній стороні світа і в кожному підсонні. Також загально називаються і дійові особи казки: *дід і баба, три сини, два брати, цар та цариця, дідова донька і бабина донька і т. п.* Коли ж якійсь особі й дане ім'я, як, напр., *Іван, Івась, Телесик, Котигорошок*, – то воно також загальне і не виражає ніякої індивідуальності. Особи казки – це не типи поетичного вимислу з індивідуальними рисами і силою узагальнення, а символи абстрактних ідеальних уявлень, якісь ніби маски з нерухомим виразом обличчя, поблідлі образи давно забутих мітичних постатей. Такі казки є міжнародним, загальним добром, що однаково промовляє до уяви араба і лапландця. Коли стрічаються в них, в описах природи або людських звичаїв, риси, що дають тій чи тій казці локальну забарвленість, то це вже елемент наносний, пізнішого походження, причеплений до первісної казкової основи. Сюди належить, напр., означення часу й місця події в деяких арабських казках: „За царювання каліфа Гарун аль Рашида“, „В місті Бальсорі“ або „В Багдаді“ і т. п.; такі означення зовсім не роблять казки історичним оповіданням або переказом, бо з ними не пов'язане зображення історичної епохи, а й сам каліф Гарун аль Рашид став у арабів таким знезособленим казковим героєм, як наш „царевич Іван“.

Так само й українські народні казки не завжди є оригінальним витвором українського народу; здебільшого – це переробки т. зв. мандрівних сюжетів, що є спільні не тільки для народів індоевропейської сім'ї, але, можна сказати, цілого людства, бо багато індоевропейських, семітських і монгольських казкових мотивів віднайшлось і в племен Полінезії та Америки. Це тільки почасти можна пояснити запозиченнями. Більше правдоподібним є здогад, що зображення правди, ідеальні погляди на світ однакові у всіх людей та що подібні життєві й культурні умови – а з цього погляду життя наших предків проходило в умовах, подібних до життя згаданих племен, – подібно відбиваються в помислах фантазії, в яких непривітній і лихий дійсності протиставляється вигаданий, ідеальний порядок світу.

Але не заглиблюючись у надто віддалені аналогії, знайдемо в народів Європи й Азії багато спільних казкових мотивів, що вказують на спільне джерело їх походження. Їхньою вітчизною учені вважають Індію – в староіндійському письменстві казки з фантастичним змістом творили дуже розлогий відділ. Вони були зібрані в двох великих збірниках: „Панчатантра“ і „Гітопадеша“ („*Pancātantra*“, „*Hitōpadēṣa*“). Матеріал цих обох збірників розійшовся в перекладах на інші мови (арабську, єврейську, грецьку, латинську) по всьому Середземномор'ю і різними дорогами (під час переселення народів, хрестових походів, панування арабів) поширювався по цілій Європі. На Україну-Русь староіндійські казки йшли також різними дорогами: через Візантію й південних слов'ян, через монголів, куди вони перейшли в буддійській редакції, а пізніше і з Заходу дорогою латино-польських культурних і літературних впливів. На європейську казкову творчість великий вплив мала також арабська збірка, відома під назвою казок „Тисяча й одної ночі“, що в своїй теперішній формі постала в XV ст.

Усі ті казкові сюжети й мотиви йшли подвійною дорогою: усного передання і книжного читання, підлягали різним змінам і переробкам, акліматизувались і націоналізувались, змішувались з іншими, давнішими, казками, так що лиш пильний, опертий на порівнянні науковий аналіз може встановити,

що в них спільного, первісного, а що є пізнішим додатком, пізнішим нашаруванням.

Наука, що займається дослідженням і вивченням творів усної словесности, називається етнографією¹; порівняльну етнографію називають також фольклористикою². З-поміж українських етнографів збиранням казок заслужився *Рудченко*, пізніше галицькі та угороруські [закарпатські] казки зібрав і видав *В. Гнатюк*.

Крім народної, є також літературна казка; це звичайно мистецьке опрацювання народних казкових мотивів, рідше оповідання на лад народної казки якогось фантастичного, вигаданого поетом сюжету. До перших належать німецькі казки братів Грімів, до других – казки данського письменника Андерсена (1805–1875).

§ 10. Переказ. Міт. Легенда

Дуже близький до казки переказ. У ньому казкові мотиви й елементи залучені до оповідання про важливі в історії народу події, місця або особи, пам'ять про які збереглася більш або менш ясно в народній свідомості. Коли казка часто має міжнародний характер, то переказ є твором чисто національним, відбиваючи в собі світогляд народу в певну історичну добу. На відміну від казки, в переказі завше точно означені місце і головна особа події; щодо історичної хронології, то переказ не дотримується її строго й точно, незрідка поєднуючи особи й події, що в реальності були розділені тривалим відрізком часу. Залюбки спиняється народна фантазія на величних постах давнього минулого, робить їх носіями загальнонародних ідеалів, а пам'ять про них, переходячи з уст до уст у ті часи, коли народ ще не знав письма, росте й прикрашається фантастичними вигадками мірою того, як затирається реальна свідомість історичної дійсності. Назагал народний переказ є рефлексом [віддзеркаленням], яким історична особа, подія

¹ Від грецьк. слів *τό έθνος* – народ і *γράφω* – пишу, описую.

² Англійське слово *folklore* – народовідання [народна мудрість].

або місце відбилися в народній свідомості. Найширше поле для творення переказів має народна фантазія в тих доісторичних часах, коли бажанню народу закріпити для наступних поколінь славні діла предків не допомагає ще письмо. Так, напр., багато переказів з доісторичної доби нашого минулого записав перший відомий літописець у т. зв. літописі Нестора; сюди належать перекази про початки Київської держави, про віщого Олега, про помсту Ольги, про хрещення Руси за Володимира Великого та ін.

Мітом [*міфом*] називається оповідання про події з життя поганських богів; відсутністю будь-якої реальної основи він наближається більше до казки, ніж до переказу. Зібрані в одну релігійну систему міти якогось народу творять його мітологію. Мітологія індоевропейських народів є в своїй основі вираженням обожнення персоніфікованих сил природи, яке в кожній етнічній групі набуло національного забарвлення. Найповніше – завдяки своїм зв'язкам з поезією – розроблена греко-римська мітологія, яка й для нас не позбавлена свого поетично-символічного значення. У піснях Гомера, який, за словами грецького історика Геродота, створив грекам їхніх богів, у творах Гесиода, у Вергілієвій „Енеїді“ мітологічні образи служать поетичним виразом трансцендентного [надчуттєвого] розуміння природних явищ. На їх основі римський поет Овідій (43 р. до Р. Хр. – 17 р. по Р. Хр.) створив свої „Метаморфози“, в яких переспівав героїчним віршем найважливіші міти про взаємини богів і людей, напр., про Филимона і Бавкіду, про Девкаліона й Пиргу [Пірру], про Дедала й Ікара, про Фатона та ін.

Грецькі боги й богині, як вони подані у цих творах, – це ті ж самі греки, що були моделями для Фідія і Праксителя, піднесені поетичною уявою до ідеальної краси вічно молодих і безсмертних істот.

Германська мітологія відбила в собі похмуру суворість північного неба, як грецька – погоду і красу південного. Ста-

¹ Збірка давніх північногерманських мітів і лицарських пісень, що по-стали у IX–XII ст., а в XIII ст. були записані в Ісландії.

рогерманські боги, як вони зображені в „Старшій Едді“¹, – це суворі й грізні уособлення стихій і сил природи, у вічній боротьбі з ворожими велетнями, що відтворювала нескінченну боротьбу в природі.

Слов'янська мітологія загалом, а давньоруська зокрема не дійшла до наших часів у суцільних оповіданнях або в творах поезії. Вона збереглася тільки фрагментарно, у деформованих уривках під корою пізніших християнсько-релігійних вірувань у деяких давніх народних піснях, прислів'ях та загадках. Свідомо, з художньою метою використав руські мітологічні образи як конститутивні елементи поетичного вираження співець „Слова о полку Ігоревім“. З цих окремих рис і з коротких літописних повідомлень дослідники сформували приблизно такий образ давніх мітологічних поглядів наших предків.¹ Попри політеїстичний [багатобожний] характер праслов'янської мітології знали слов'яни одного верховного бога, званого Сварогом², бога неба не тільки світлого, а й захмареного, з якого на землю ллється дощ, блискає блискавка і б'є грім. Як бог бурі і грому, мав він ім'я Перуна, збережене в початковому літописі. Син Сварога був Дажбог³, бог сонця; в „Слові о полку Ігоревім“ називаються русичі Дажбожими онуками. Інші назви того бога були: Хорс, Сварожич – бог вогню, Велес – бог художби, якого співець „Слова“ вважав дідом віщого Бояна, певно, тому, що він, як грецький Феб-Геліос, був богом поезії і співу.

Недобрими богами вважали наші предки Стрибога⁴, бога вітрів, бур і непогоди (в „Слові“ вітри називаються „Стрибожими онуками“) і Віда, бога сонячних і місячних затемнень. Людськими долями правили богині долі, рожениці або віли, по лісах ховались лісовики, ріки й озера замешкували русалки (у греків – німфи).

З прийняттям християнства давні поганські вірування, поборювані білим і чорним духовенством навіть з допомогою світської влади, поволі затиралися в людській пам'яті, досто-

¹ За П. Житецьким. Теорія поезії. – С. 37.

² Від староінд. слова *Svar* – небо.

³ Кор. [інь] *dah* – звідси ind. *dahati* – палити.

⁴ Кор. *стрьб* – знач. *recreate*, відновляти, очищати (повітря).

совувалися до нової науки, обростали, так би сказати, новою корою, під якою можуть бути побачені тільки пильним оком дослідника. Боротьба, яку нова віра оголосила давній, поборюючи найменші її залишки в житті і пісні, була причиною, що наші давні міти не дійшли до нас у своїй первісній формі і не змогли витворити окремого роду усної словесности.

Легенди. Зате тим ширше і вільніше користувалась народна фантазія легендарними оповіданнями християнської Церкви, адже само духовенство в інтересі релігійної пропаганди причинялось до їх розповсюдження і популяризації в широких народних масах. Слово „легенда“ має латинське походження; словом *legenda* – „те, що має бути читане“ означувало в середньовічних монастирях уступ із св. Письма або життєписів святих, призначений для голосного читання за трапезою¹. Шляхом перенесення значення ця назва перейшла на оповідання з життя Ісуса Христа на землі, пресв. Богоматері і святих угодників та мучеників. Ті оповідання характеризувалися вільним і нестримним польотом поетичної фантазії, що не дуже зважала на церковну традицію. Задовольняючи вроджену людську потребу займати уяву незвичайним і чудесним, вони водночас мали за завдання впливати на поглиблення релігійного духу і популяризацію релігійних істин.

Джерелом легендарних оповідань є т. зв. апокрифічні книги св. Письма. Це не визнані Церквою твори, в яких розповідається про події, аналогічні до тих, що є змістом канонічних книг св. Письма, але з різними вигадками й додатками фантастичного і казкового змісту. Зародились вони з набожної цікавості перейнятої релігійним духом людини, яка бажала дізнатися, що діялось перед і після подій, зображених у св. Письмі, роз'яснити вигадкою те, що було в нім закрите – чи то тьмою загадкових натяків або коротких згадок, чи навіть мрякою мовчанки. А що в св. Письмі не всі події однаково ши-

¹ Пор. „Легенду про ченця, що жив триста літ“:

Потім у трапезу мав вже поспішати:
Черговий він був за обідом читать.

роко, ясно й докладно зображені й умотивовані, то вже у Старому завіті постали численні апокрифи [релігійно-легендарні твори, зміст яких не цілком відповідає офіційному віровченню] про початок світу, про падіння праотців, про їхнє життя після вигнання з раю, про Єноха, про патріархів, про Мелхиседека, Мойсея, царів Давида й Соломона та ін. Ті старозавітні апокрифи перейняло християнство разом з канонічними книгами Старого завіту і додало до них свої апокрифічні твори на теми, пов'язані з життям Спасителя і Його Матері, Христових апостолів і учнів. Вийшовши з тої ж побожної цікавості, що й старозавітні апокрифи, новозавітні апокрифічні твори задовольняли бажання перших християн доповнити те, про що в Євангеліях і апостольських актах сказано дуже мало і дуже недокладно, з'ясувати те, що в канонічних книгах Нового завіту залишилось нероз'ясненим.

Вселенські собори перших віків християнства не раз засуджували апокрифи як неправдиві, противні християнській науці й церковному переданню, але, незважаючи на це, вони повсюдно ширилися і мали велику популярність, бо змістом своїм були часто цікавіші за саме св. Письмо. Нерідко навіть єпископи і знатні проповідники, не говорячи вже про звичайних духівників, брали з них приклади для своїх проповідей. Прикладом такого пристосування апокрифічних апостольських історій для церковних потреб є збірка, відома в середніх віках під назвою „Золота легенда“ („*Legenda Aurea*“), укладена генуезьким єпископом Яковом de Voragine близько 1290 р. Вона мала великий вплив на літературну й усну творчість європейського Заходу, а деякі легенди цієї збірки були знані й на Україні, куди вони перейшли через Польщу. І хоч засуджені як неправдиві, „отреченні“ книги, заборонювані й проклинані декретами соборів, пап і учителів Церкви, ці книги не переводились, а жили в народі, читались і поширювались у різних списках, перекладах і переробках по цілій християнській Європі як на Заході, так і на Сході. І до нас, в Україну, ці твори приходили з Візантії то безпосередно, то через південну Слов'янщину, а відтак через Польщу, входили в народ і тут підлягали новим переробкам та змінам. Багато апокрифічних

мотивів увійшло і в „Життя святих“, у „Прологи“, „Патерики“ і „Мінеї“ – улюблену лектуру наших предків. Стаючи народним добром, апокрифічні легенди, своєю чергою, підлягали впливам давніших казкових і мітологічних мотивів, а самі теж впливали на модифікацію давніх казок і мітів так, що внаслідок цього постала принадна мозаїка поетично-релігійних казкових мотивів, у якій межі між казкою, переказом, мітом і легендою дуже часто накладаються одна на одну, пересуваються і затираються. Так, напр., казку „Гордий цар“ можна теж уважати легендою, бо чудо переміни царя в жебрака та ангела в царя dokonується за волею Божою. Такою ж легендою-казкою є віршована легенда М. Кононенка „Багатий Марко“.

Обговорені досі оповідання: казки, перекази, міти і легенди – єднає в одну громаду перевага фантастичного, чудесного над реальною дійсністю, до того ж фантазія не в'яжеться ніякими вказівками на можливість і правдоподібність. Як у казці, так і в переказі, міті й легенді все можливе: можна згинuti й воскреснути, можна бути порубаним і посіченим, а цілюща вода об'єднає порубані частини і дасть їм нове життя, можна жити сотні літ, старітись і знову молодіти, перемінатись на звірів, птахів та навіть неживі речі і повертатися до давньої постаті, літати попід хмарами і сходити в надра землі тощо. Всі ті твори первісно були продуктом безіменної, довговічної, усної народної словесності і звідти ввійшли в мистецьку поезію як готові форми і символи поетичного виразу ідеального світогляду.

§ 11. Народні сміховинки (анекдоти) і співомовки

В усній народній творчості окреме місце займають жартівливі оповідання, предметом яких є зображення смішних явищ людського життя. Зродились вони з нахилу, властивого кожній людині, ставитися критично до подій і явищ світу. Коли ж наслідком такої критичної оцінки постане свідомість невідповідності, диспропорції, непристосування наслідку до причини або наміру до виконання, то це викликає в нас вра-

ження *комізму*, яке назовні виявляється сміхом. Таке значення має, напр., латинське прислів'я: *Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus*, що буквально означає „*гори мають родити, вродиться ж мишка смішна*“. Це відповідає нашому з великої *хмари малий дощ буває*. Як видно з цього прикладу, враження комізму є почуття, складене з двох моментів: 1) очікування наслідку, квантитативно [кількісно] відповідного до висловленої причини або виявленого наміру і 2) свідомості, що це очікування обдурене. Саме ж очікування має ґрунтуватися в нашій душі на свідомості логічної необхідності іншого наслідку, ніж той, що справді настав і тому викликав у нас сміх.

Отже, сила комічного враження залежить великою мірою від комічної підготовленості, тобто від того, наскільки ми очікуємо чогось протилежного тому, що насправді настало. Враження комізму буде тим сильніше, що більше неочікуваним є те, що справді сталося. В цьому розумінні може, напр., викликати почуття комізму парадоксальне поєднання величного з його протилежністю, як у Самійленковій сатирі „Пригода“.

Вважаючи причиною комічного враження свідомість порушення логічного порядку і взаємовідношення, назвемо смішним усе те, що не відповідає своєму призначенню, що противиться звичайним, признаним розумом умовам життя, коротко, все те, що нерозумне. З цього погляду смішним буде і наймит, що, загубивши з дірявого мішка раки, думає, що вони віднайшлись у листі („Наївний“), і жінка, що, сівши на фіру, думає полегшити тягар коням, тримаючи клунок на плечах („Тягар“), і циган, що вибираючи мед з дупла, де гніздилися джмелі, гадає, що це бджоли, а пам'ятаючи науку господаря, щоб не згадувати біса, бо це дратує бджіл, відсилає джмелів, що його шпигають, до Божої матери та до Святих (Руданський. „Циган-пасічник“), смішні й звірі, що, побачивши пофарбованого лиса, повірили, що це дійсно звір-остромисл, посланий їм св. Миколаєм на царя (Франко. „Синій лис“) і т. д. У всіх цих прикладах враження смішності тісно пов'язане з відчуттям нерозуму й недотепності, що виявляються в думанні, розмові й вчинках дійових осіб. Щоб це відчутти, треба передусім мати в собі спроможність відрізнити розумне від нерозумного,

значить, треба мати свідомість власної розумової переваги. В цій свідомості лежить перше джерело сміху (пор. В. Єрузалем. Психологія. – С. 153 і наст.). Друге – це відчуття контрасту між двома враженнями і перевага одного з них, що, витискаючи з душі первісне враження, спричиняє вибух сміху. Так, напр., комічне враження робить циган, вибираючи до блискавки в чужому городі огірки з молитвою: „Блисни, Боже, блисни!“ – коли замість очікуваного світла дістає від господаря вилами по спині (Руданський. „Циган в огірках“). На цім спостереженні *контрасту* між двома враженнями ґрунтується розуміння нелогічності всього штучного, робленого, оманливого, всього того, що хоче зовнішнім блиском приховати внутрішні недоліки, внутрішню порожнечу. Здатність розуму викривати такі контрасти, називається *дотепністю*. Сміх, викликаний таким критичним ставленням до життя, має високе етичне значення, він є одним з найуспішніших засобів комедії і сатири. Великий сатирик Гоголь справедливо прирівняв його до „чесного, непідкупного свідка й судді людських вчинків“.

Такого сатиричного значення сміх не має в анекдоті, тобто коротенькому оповіданні, що зображає якусь пригоду з життя з наміром через дотепне зіставлення контрастів викликати в нас сміх. Момент, у якому виявляється нелогічність ситуації або недотепність дійової особи, називають запозиченим словом *поентою*¹.

Стиль таких анекдотів або сміховинок визначається лаконічністю і точністю вислову. Дуже часто для змалювання ситуацій послуговуються діалогічною формою, що надає зображенню ознаки драматизму.

У наше письменство анекдоти впровадив Руданський, який легкою віршовою формою (звичайно коломийковим розміром) переспівав масу анекдотичних мотивів народної гумористики і назвав їх *співомовками*.

¹ З франц. *la pointe* – вершина, шпиль.

§ 12. Балада

Баладою називаємо поетичний твір невеликого обсягу, написаний віршовою, співною формою (часто з правильною строфовою будовою), в якому поет розповідає про якусь вигадану, повну фантастичности й таємничости подію з сильною домішкою ліризму. Фантастичний елемент балади являється в ній або в готовому вигляді з народного переказу і вірування, або вигаданий самим автором у народному дусі. Фантастичністю сюжету балада підходить близько до розглянутих вище (§§ 9 і 10) творів усної словесности. Як там, так і в баладі оповідач переносить нас у світ чудесного, загадкового і велить нам вірити в можливість всіляких страхів, привидів, чудесних перемін, в існування надприродних і надчуттєвих сил. Так, у „Тополі“ Шевченко не згадує жодним словом про те, що переміна дівчини в тополя під впливом чарівного напою – це лише продукт народної уяви, що в такий спосіб символізує і поетично ідеалізує тугу дівчини за милим. Автор розповідає цю подію цілком епічно, тобто об’єктивно, стає на народний погляд, мовби сам вірить у можливість такої чудесної переміни. Об’єктивність оповідання зміцнюється словами поета:

Почекайте, все розкажу.
Слухайте, дівчата!

Епічності балади не шкодить ліричний настрій, яким вона проникнута і який служить тільки засобом зміцнення почуття жахливої і загадкової таємничости й фантастичности. Для підсилення цього почуття поет часто переносить подію в ситуацію бурі, темної ночі, місячного сяйва тощо, як, напр., у Шевченкових баладах „Утоплена“ та „Причинна“. Цій меті служить також трагізм долі героя, що виявляється в його – іноді безвинній – загибелі, і драматизм ситуацій, для зображення якого поет часто послуговується драматичною (діалогічною) формою. Отже, у кожній баладі можна віднайти три основні елементи, що відрізняють її від інших видів епічної поезії, а саме: фантастичність сюжету, трагізм долі героя і ліризм таємничого, жахливого й сумовитого настрою.

Погляд на розвиток балади. Слово балада має романське походження. В Італії та південній Франції в XII ст. пісню, переважно ліричного характеру, співану в супроводі музики і танцю називали „ballata“, від *ballare* – танцювати. Але модерна балада поза назвою не має з цими піснями нічого спільного. Навпаки, джерела т. зв. романтичної балади, яку до світової літератури запровадили німецькі письменники другої половини XVIII – початку XIX ст., треба шукати на півночі, в народних піснях шотландських бардів, створених староанглійською мовою, в яких оспівувались місцеві лицарські перекази, повні фантастичних пригод героїв, страшних загадкових убивств, тасмничих, заселених духами й тінями замків і т. ін. З цими піснями Європу вперше познайомив англійський єпископ Персі (Percy, 1729–1811), видавши 1765 р. збірку староанглійських і шотландських балад, записаних з уст народу. В часи літературної боротьби між т. зв. псевдокласичним і романтичним прямуюваннями у Німеччині деякі з тих балад були перекладені німецькою мовою і відразу захопили читачів своєю високомистецькою поетичною красою, внісши в письменство, що животіло останками псевдокласичних поетичних реквізитів, Олімпом, Парнасом, Пегасом і музами, свіжий подих правдивої поезії і нові мистецькі виразові форми. Німецький поет Бюргер (1747–1794) написав у дусі тих середньовічних пісень свою баладу „Ленора“ (1773 р.), яка в перекладах і переспівах облетіла майже цілий тодішній культурний світ. Основний її мотив – повернення померлого з того світу до милої дівчини, що тужить і побивається за ним, – повторюється в баладах російського поета Жуковського („Людмила“, „Світлана“), в Міцкевичевій баладі „Uscieczka“ („Втеча“) та в Шевченковій „Тополі“.

Від появи „Ленори“ балада стала дуже улюбленою формою романтичної поезії, але не цурались її і пізніші модерні поети. З-посеред німецьких творців балад, крім згаданого Бюргера, вирізняються Уланд, Гете і Шиллер, з новіших – Конрад Фердинанд Маєр, Гайнріх Гайне та ін. Німецькі поети не обмежувалися середньовічними лицарськими переказами – сюжети для своїх балад вони брали і з класичної старовини,

як, напр., балада Шиллера „Івікові журавлі“ („Die Kraniche des Ibykus“).

Різновидом балади є романца, яка має всі перелічені вище прикмети балади, але її характер більш лагідний і погідний, ніж характер балади. Сюжет романци звичайно беруть із переказів південних, романських, народів, звідси і її назва. Форма романци більш музикальна і співна, ніж у баладі, їй властива завжди правильна строфічна будова вірша, переважно трохеїчного розміру. З цього погляду можна назвати романцою п'єсу В. Пачовського „Мірамаре“.

До слов'янських літератур запровадили баладу і романцу згаданий уже Жуковський, який сам жартівливо назвав себе „поетичним дядьком чортів і відьом“, Пушкін і Міцкевич, що своїми баладами принесли поетичну данину романтичному напрямові. Зробив це і Шевченко своїми баладами „Причина“, „Тополя“, „Утоплена“, „Русалка“, „Лілея“, „За байраком байрак“. Та не у мряці середньовічних лицарських переказів шукав він теми для своїх балад, а в народній пісні, казці, переказі, віруваннях, поставивши свої балади на український щиро народний ґрунт. Уся фантастично-казкова й побутова основа його балад походить з усної словесности українського народу, яка була щедрим джерелом поетичних помислів не тільки для українських письменників, а й для чужих – російських і польських. З багатих фантастичних елементів народних казок й вірувань складені такі повісті Квітки, як „Мертвецький Великдень“ і „Конотопська відьма“, фантастичні російськомовні оповідання з українського життя М. Гоголя „Вечори на хуторі біля Диканьки“, „Вій“ та ін.

§ 13. Поема

Назва „поема“ обіймає різні види епічної поезії, які мають спільну прикмету: розповідь про якусь подію з життя, укладену віршем. З цього погляду можна би й баладу назвати невеликою поемою. Але попри те, що межі між окремими поетичними формами й видами є плинні, а вартість поетичного

твору не оцінюється за легкістю, з якою його можна віднести до одного з видів поезії, все-таки шляхом еволюції витворилися певні ознаки і прикмети, якими можна відрізнити поетичні види один від одного. Те, що поему відрізняє від балади, є перш за все відсутність фантастичного, чудесного елементу, більша витриманість епічного тону, а з формального боку – більший обсяг. Останнє залежить від того, що подія, про яку розповідається в поемі, вибрана і зображена так, що образ людського життя виходить на її тлі ширший і повніший, ніж це можливе в баладі. Дії і вчинки головної особи – героя або героїні – поеми, її взаємини з іншими дійовими особами, зміни в її долі, коротко, розвиток акції та її розв'язка є в поемі логічним і неодмінним вислідом природних прикмет характерів дійових осіб та впливом реальних життєвих обставин, а не наслідком дії надприродних і надчуттєвих сил. Ця внутрішня, психологічна мотивація відрізняє поему від балади і наближає її до інших видів епічної поезії – повістей і новели. Акція балади зображена звичайно в момент найвищого напруження, а її розв'язка, часто у формі катастрофи, докладнішого узasadнення [обґрунтування] не потребує, бо доконується у сфері надчуттєво-чудесного. У поемі розв'язка має бути відповідно підготовлена зображенням внутрішнього життя дійових осіб і тих обставин реального життя, в яких розвивається подія.¹ Отож, поема дає в послідовному розвитку низку подій з життя якоїсь вигаданої особи, об'єднаних одною ідеєю в суцільну картину життя; вона зображає події, що відбуваються протягом тривалого часу, щоб у їх світлі ясніше виявились різні сторони духовного обличчя героя.

Відповідно до того, звідки взято сюжет поеми: з історичного минулого чи з сучасного життя, – розрізняємо поему історичну і побутову.

¹ Дуже наочним буде з цього погляду порівняння змісту Шевченкової балади „Тополя“ зі змістом його поеми „Невольник“.

В *історичній поемі* предметом зображення є якась подія з історії народу, що має, на думку поета, загальнонаціональне значення. Однак, вибираючи таку подію, автор не має на меті познайомити нас із життям епохи в цілій повноті й широті (як, напр., у героїчній епопеї або в історичному романі), а тільки зображенням відомих в історії подій і осіб піднести національне самопочуття народу, збудити й оживити в нім свідомість тісного зв'язку між минулим і теперішнім життям, викликати пошану для історичної традиції, захоплення славними, великими ділами предків, рефлексії з приводу їхніх помилок.

Отож *ідеалізація історичного сюжету* – це головна й найважливіша прикмета історичної поеми. Ця ідеалізація полягає у виділенні й зображенні високих і гарних прикмет характеру історичного героя і його оточення та ідеальному освітленні самої події. Але, ідеалізуючи вибраний сюжет, поет не може казати неправди; ідеалізація, що доходила б до заперечення історичної правди через неправдиве, незгідне з висновками науки зображення характеру історичної епохи, не мала б ні ідейної, ні мистецької вартості. Поетична ідеалізація обмежується до того, що поет вибирає й висвітлює тільки ту сторону характеру особи чи події, що має вагу для вираження його ідейного задуму, залишаючи все інше осторонь. Так, напр., Шевченко в „Гамалії“ вибрав з історії козаччини тільки той момент, що був йому потрібний для зображення лицарського завзяття і безприкладної відваги запорожців. Ці їхні прикмети виступають надзвичайно яскраво на тлі картини походу на козацьких чайках через бурхливе Чорне море, нападу на Царгород і визволення полонених козаків з турецької неволі на очах могутнього султана і немов на глум сильному і великому турецькому флоту. Тому матеріяльні умови й обставини, в яких відбуваються зображені поетом події, становлять для нього менший інтерес. Його увагу притягають головню ті моменти, в яких ясно й виразно виступає відвага й завзяття козаків, їх зневага до смерті й безтурботна сміливість. Для зображення цих прикмет козацького характеру поет послуговується всіма засобами художнього стилю. Картинні епітети, сміливі й оригінальні порівняння, влучні метафори й інші поетичні образи

поруч з багатством емоційно-фігуральних зворотів і виражень складаються на живу, сильну й наочну поетичну картину, що вражає й захоплює нас багатством барв і глибиною думок, укладених у надзвичайно щільну і цілісну мовну форму. Внутрішню красу поетичного зображення підносить ще й краса зовнішньої форми – неперевершена мелодійність і музикальність вірша, на яку складаються гармонійний, у своїх переходах і змінах пристосований до змісту ритм, внутрішні й сусідні рими, ітерації [повторення], алітерації й асонанції [асонанси, співзвучності], словом, у засоби евфонії і гармонії.

Дуже цікавим прикладом об'єднання історичної ідеалізації з реалізмом побутової картини є Шевченкова поема „Невольник“. Історичні події, згруповані довкола факту зруйнування Січі москалями, служать поетові тільки тлом для змалювання широко закроєної картини побуту українського козацтва в ту добу, коли воно вже сходило з історичної сцени. Тому хронологія цих подій для поета – річ менш важлива. Від походження Степана на Січ до його повернення з неволі минає, на основі поеми, п'ять літ, тоді як хронологічне окреслення поета „Ще за Гетьманицини старої“ та оповідання Степана про сучасні йому події після зруйнування Січі розтягають той час щонайменше на двадцять сім літ. Яскравим анахронізмом є похід запорожців на Туреччину, описаний у „думі“, що міг відбутися в першій половині XVII ст., але не наприкінці XVIII ст. Та поетові не йдеться про хронологію й історичну точність. Його мета – змалювати й прославити Запорізьку Січ як школу правдивого козацького життя та довести правдивість думки про химерність людської долі:

Такая-то доля тая, –
Хоч і не шукайте!
Кого схоче – сама найде,
У колисці найде.

Головна особа поеми – пізніший невольник, прибраний син колишнього запорожця, Степан, живе спокійно й безжурно у свого названого батька, не знаючи, що він не рідний його син. Не знає цього й донька старого козака, Ярина, що звикла вважати Степана братом. Та ось одного дня – саме в Зелені свята – названий батько відкриває Степанові тайну його походження і водночас своє бажання – одружити з ним свою доньку Яринку. Але перед тим

... треба буде
І на чужі люде
Подивитись, як там живуть...

Згідно з козацькою традицією, яка вважала Запоріжжя найкращою школою життєвої мудрости, велить старий козак, що й сам перебув ту школу, йти Степанові на Січ, набратись козацького звичаю та побачити й пізнати світ і людей власним досвідом, а не тільки з книжної науки, „як у бурсі“. Заскочений і приголомшений тим відкриттям, Степан став мов не свій:

Не їється, не п'ється, і серце не б'ється,
І очі не бачать, не чуть голови...
Замість шматка хліба за кухоль береться...

Ярина ще нічого не знає про те, що Степан не брат її, що він буде її сватати та зараз же після того й покине на довгий час. Довідавшись про це все від Степана, вона зразу не йме йому віри, та, зрозумівши, що це не жарт, а суцзя правда,

...заплакала,
як тая дитина,
і крізь сльози промовляла:
Покине! покине!

І от прийшов час розставання: старий дістав з комори свою козацьку зброю для Степана, дав йому й коня-товариша, та, направляючи його в дорогу, навчає,

...як у війську пробувати,
Старших шанувати,
Товариство поважати,
В табор не ховатись...

Поїхав Степан, і довгих п'ять літ не було вістки від нього. Ярина вже очі свої виплакала за ним і, стративши надію на його повернення, хоче йти в монастир,

...У черниці
Косу розплітає
Безталанна...

Старий батько ледве-ледве впросив її підождати ще до Зелених Свят. А в саму Зелену неділю повернув Степан додому, але повернув сліпим, замученим турецькою неволею кобзарем, що

кобзарською думою розказує-співає про свої пригоди. Повернув же він не на те, щоб zostаватись з ними жити, але, навідавши своїх рідних, хоче вертати між запорожців, які по зруйнуванні Січі втекли під турка

...і на тихому Дунаю
Новим кошем стали...

Але старому батькові з Яриною вдається затримати Степана вдома, і хоч він зразу відмовляється, як батько сватає його з Яриною, не бажаючи їй зав'язувати світа за сліпим калікою, але любов сильніша від голосу розуму: вона dokonує неймовірного дива.

...Отже, сталось таке диво!
Год, другий минає,
Як побрались, а дивіться –
Вкупочці гуляють
По садочку... Старий батько
Сидить коло хати
Та вчить внука маленького
Чолом оддавати.

Як видно з цього короткого огляду змісту, не історичні події є тою віссю, довкола якої обертається акція поеми, а особиста доля героя, який під впливом всеперемагаючої сили любови рятує з загальної руїни щастя своє й своєї дружини. Гармонійною сполукою історичного тла з побутовою картиною життя наближається ця поема до другого типу поем, що їх можна назвати побутовими.¹

Побутова поема має багато спільних рис з історичною. Подібно як в історичній, так і в побутовій поемі поет бере

¹ Крім „Гамалії“ й „Невольника“, Шевченко написав багато інших поем на історичні сюжети; сюди належать: „Гайдамаки“ – про народне повстання проти польських панів на Правобережній Україні 1768 р.; „Тарасова ніч“ – про бій козацького отамана Тараса, прозваного Трясилою, з польським гетьманом Конєцпольським 1630 р.; „Иржавець“ – про події після полтавського бою 1709 р.; „Чернець“ – про хв[ф]астівського полковника Семена Палія; „Єретик“ – про великого чеського героя з початку XV ст. Яна Гуса; „Неофіти“ – історично-алегорична поема про переслідування християн за Нерона, та ще декілька менших віршованих оповідань.

з життя якоїсь вигаданої особи тільки визначні моменти, потрібні йому для вираження якоїсь ідеї, і ставить їх в ідеальне освітлення. Пригоди героя, зображені в такій поемі, визначаються драматичним напруженням, що випливає з життєвого конфлікту, і тим притягають до себе увагу, розбуджують інтерес, наповняють співчуттям до його терпінь, болів і невдач та радіщами з приводу його успіхів. Особливостями індивідуальності різняться побутова поема від історичної. Коли історична особа (все одно, правдива чи вигадана) займає нашу увагу своєю участю у важливій історичній події загальнонаціонального значення без відносно до особистих прикмет, свого характеру, то вигадану особу, зображену в умовах звичайного життя, поет має наділити непересічними душевними прикметами, щоб притягти до неї нашу увагу. Звичайно така особа вирізняється сильною волею, високими почуттями або кипучими пристрастями, невагомною жадобою помсти і знищення або готовністю до самопожертви. Отож, ідеалізація особистих прикмет характеру головної особи, поставленої в центр якогось життєвого конфлікту, це основна ознака побутової поеми, яку з цього погляду називають також поемою *ідеальної індивідуальності*. В деяких російських підручниках з теорії словесності поемам цього типу дають назву „поема сильної особистості“. Однак таку назву можна прикласти тільки до деяких поем байронівського типу¹, що були дуже поширені в європейських, а зокрема, в слов'янських літературах першої половини XIX ст. (в Росії – Пушкін, Лермонтов, Козлов, у Польщі – Міцкевич, Красінський, Словацький, Гоцинський та ін.). Шевченко приніс поетичну данину байронівському впливові у „Гайдамаках“ зображенням демонічної постаті Гонти, а подекуди й характеристикою Галайди. В новітньому українському письменстві зразком поеми сильної індивідуаль-

¹ Названих так від англ. поета Байрона (1788–1824), який у своїх поемах („Шильонський в'язень“, „Мандрівка Чайлд Гаролда“, „Гяур“, драмах, поемах „Каїн“, „Манфред“ та ін.) зображав сильні, горді й вільнолюбні характери, що, поставлені долею в несприятливі умови життя, вступають з ними в боротьбу, яка дуже часто закінчується для них трагічно.

ности є Франкова поема „Мойсей“, в якій зображений тип національного пророка, що ввесь огонь своєї душі, всю любов свого серця, „ввесь вік свій і ввесь труд“ віддав своєму народові,

...Сорок літ, мов коваль той, клепав
Їх серця і сумління
І до того дійшов, що уйшов
Від їх кпин і каміння...

Найвизначнішим представником побутової поеми в нашій письменстві є знову ж таки Шевченко. Його поеми „Катерина“, „Наймичка“, „Москалева криниця“, „Петрусь“, „Княжна“, „Сотник“ та ін. належать не тільки до найкращих творів цього жанру в нашій літературі, але можуть стати гідно поруч з найкращими поемами світових літератур.

У „Катерині“ зображена доля дівчини-покритки, що, зведена й покинена московським офіцером, іде в Московщину шукати батька своєї дитини, а віднайшовши його, переконується в безсердечності й егоїзмі москаля, що як представник іншого, панського, світу любові з простою дівчиною вважав тільки забавкою, – і гине в холодних хвилях замерзлого ставка. Синок її Івась стає поводитором сліпого діда-кобзаря. Тема поеми в літературі першої половини XIX ст. не нова: у XVIII ст. її започаткував в англійській літературі Річардсон (1689–1761) повістю „Кларисса Гарлов“, перекладеною на всі культурні європейські мови, в т. ч. й на російську наприкінці XVIII ст. Під її впливом Карамзін написав повість „Бідна Ліза“ (1792). Сюжет цієї повісті виявляє багато схожості з сюжетом „Катерини“.

Лізу, підмосковну селянку, зводить обіцянкою подружжя міський панич Ераст. Але, прогайнувавши своє майно, він кидає Лізу, щоб одружитися з багатою вдовою. Ліза з розпуки кидається у воду і тоне, а її мати, не в змозі перенести смерть своєї доньки, умирає з горя. Ераст карається цілий вік, мучений докорами совісті.

У зображення Лізи та її матері автор уклав дуже багато штучного почуття, або т. зв. чутливості, властивої тоді всім

таким повістям на сімейно-побутові теми. Це т. зв. сентименталізм, представником якого в нашій письменстві був Квітка-Основ'яненко. Його повість „Сердешна Оксана“ теж має предметом долю зведеної дівчини.

Але в Шевченка є щось більше, як у Карамзіна і навіть у Квітки. Жінки в повісті Карамзіна, хоч нібито селянки, поводяться так, наче вони вирости в шляхетнім, вихованім на французьких романах дворянським середовищі. І мова їхня така, яку – під впливом французького стилю – присвоїв російському письменству Карамзін.

Не те Катерина: це не вихованка салонів, переодягнена в селянський костюм, а справжня українська дівчина. Губить її сліпа довірливість наївного серця, що „полюбило, як уміло“ молодого, гарного москалика, повіривши його обіцянкам і присягам. А коли милий її пішов у похід, вона, хоч наражена на сміх і глузування сільських цокотух та докори батька й матері, вірить, що він поверне до неї. Та війна скінчилася, а Катрусиного москаля не було, бо

...вернулись москалики
Іншими шляхами.

Ставши матір'ю і не маючи моральної опори навіть у своїх батьків, які не могли їй простити такого сорому, Катерина пускається з дитиною на руці в далеку дорогу на Московщину, шукати батька свого сина:

Довго-довго сердешная
Все йшла та питала;
Було й таке, що під тином
З сином ночувала...

У дорозі заскочила їй зима. Коли вона спочивала в хаті карбівничого, де знайшла з дитиною захист перед негодою, проходив там загін москалів під командою офіцера, що до його Катруся „в садочок ходила.“ І тут настає катастрофа. Досі удержувала Катерину надія, що батько не відцурається матері свого сина, не кине безбатченком своєї дитини. Для цієї мети вона готова зректися свого особистого щастя, стати в нього за наймичку, дивитись, як він буде кохатися з іншою, тільки б він не залишав її сина без опіки:

Покинь мене, забудь мене,
Та не кидай сина! –

кличе вона до нього в пориві самовідречення й материнської любови. Але не такий був москаль, щоб могли його зворушити слова селянської дівчини. На Катрині гарячі слова, на її мольбу й закляття він відповідає безсердечними, жорстокими словами:

Дура, атв'язіса!
Вазьміте прочь безумную!

Катря ще не вірить своїм вухам; вона надіється, що від дитини опам'ятає батька, приведе йому на пам'ять його обов'язки. Вона біжить в хату, виносить дитину, але по москалях і слід простив.

Катерина не може отямитись від болю; вона не може зрозуміти, як це можливо, щоб

...сина, сина
Батько одцурався!

А коли дійсність переконує її в цьому, біль, розпука й безнадія відбирають їй розум і розвагу. Той один момент позбавляє її віри в усе те, що вона досі вважала святим, добрим і правдивим, відбирає їй віру в людину. Під впливом цих почуттів вона забуває про свою дитину, не думає про те, що станеться з сиротою, як і матері в неї не стане. Її опановує тільки одна думка: коли таке можливе на світі, то їй нема чого на ньому жити. І сповняється її доля: вона кладе дитину серед шляху, а сама кидається в ставок і в його хвилях знаходить спокій.

У цілій поемі немає жодного фальшивого тону тієї штучної, саломової сентиментальності, що змушувала дворянських жінок і дівчат плакати над розтоптанною квіткою, а не давала їм бачити того горя й недолі, які йшли від кріпацького ладу. Характер Катерини – хоча й ідеалізований з погляду на ідейний задум поета – витриманий у тоні правдивого й щирого почуття, без тіні афектації, психологічно цілком правдивий, відповідає реальній дійсності. Факт самогубства Катерини відповідно підготовлений і вмотивований. Однак поет сам бачив, що морального оправдання вчинкові Катерини, коли на нього подивитися з погляду майбутнього дитини, знайти

не можна. І тому Шевченко показує інший образ матері-покритки, осяяний світлом великої, героїчної любови й самозречення. Це Ганна – героїня поеми „Наймичка“.

Коли Катерина покидає свою дитину серед шляху на Божу волю, а сама в смерті шукає забуття, то Ганна весь вік свій карається наймичкою в чужій хаті, зрікається своєї материнської гідності, свого особистого щастя, щоб тільки щастя, і долю, і почесь у людей придбати для свого сина. Вона підкидає свою дитину на хуторі заможних, бездітних хазяїв Трохима і Насті, які з radoщами приймають такого нежданого гостя:

Аж три пари на radoщах
Кумів назбирали
Та ввечері й охрестили
І Марком назвали...

А через рік прийшла сама безталанна мати

...на той хутор благодатний
У найми проситься...

Для того, щоб бути біля своєї дитини, щоб могли нею піклуватися, на неї дивитись, вона стає наймичкою. В розумінні українського села вона опускається на самий низ соціального устрою, добровільно й свідомо зрікається всіх прав на дитину, які дає материнство. За це пониження й посвяту стає їй нагородою свідомість, що її Марко росте не безбаченком, а сином поважаних, заможних людей, що посватав кралою доньку багатих родичів,

...Що хоч за гетьмана
То не сором... –

та що ніхто не пострікне його гріхом і соромом його матері. Тому не схотіла вона бути на весіллі свого Марка посадженою матір'ю, а пішла на прощу в Київ, щоб чужі люди не сміялися, що в нього наймичка за матір сиділа.

Вернувши з прощі вже по весіллі, прожила Ганна ще кілька літ на хуторі; вже й внуки попідростали, але й для них, дітей свого сина, вона не що інше, як наймичка, „стара Ганна“. Щороку ходила вона на прощу до Києва, щоб там у святих печерах ублагати щастя-долі для свого Марка. Та з одної такої мандрівки повертає Ганна недужа; вона чує близький кінець, а тут Марка вдома немає – пішов з чумаками і десь забарився в дорозі.

Врешті вертає Марко, нетерпеливо очікуваний Ганною. При тій нагоді поет дає нам пізнати глибоку іронію долі: хоч Ганну любили й поважали на хуторі всі: і старий Трохим, і молоде подружжя, і їхні діти, – але для всіх вона була наймичкою, не ріднею. І коли Марко, вернувши з дороги, не бачить її на подвір'ю, питає про неї дружину так, як питають звичайно про когось чужого, хоч добре знайомого:

А де ж Ганна, Катерино?
Я пак і байдуже!
Чи не вмерла?..

В цім приховується великий трагізм: за хвилину Марко довідається, що та, на кого він звик дивитись як на стару, вірну наймичку, не більше, як на корисну річ у хазяйстві, та, що „каралась весь вік в чужій хаті“, – це його рідна мати. Ця звістка робить на нього приголомшливе враження:

...Зомлів Марко,
Й земля задрижала...
Прокинувся... до матері –
А мати вже спала.

Свій гріх спокутувала Ганна своїм життям, своїм подвигом справді героїчного самозречення й посвяти, щастя своєї дитини виборолла пожертвуванням свого щастя.

Нічого й казати, що ця поема є з кожного погляду перлиною мистецької творчості: витриманість епічного тону, глибина і щирість почуттів, психологічно правдива характеристика, реалізм у зображенні побуту, картинні образи й емоційно-фігуральні звороти, звичайна в Шевченка мелодійність вірша – все те складається на високомистецький поетичний апофеоз героїзму матері.

Обидві обговорені поеми вирізняються високим драматичним напруженням акції, а з поеми „Москалева криниця“ віє грозою фаталістичного трагізму старогрецької трагедії. Це враження підсилює монологічна форма розповіді, що переходить у сповідь варнака, в якій він шукає полегшення для своєї душі.

Зміст поеми дуже простий. До вдовівни Катрусі в селі на Україні сваталися два парубки. Один – це той самий варнак, що

розповідає про себе поетові, хазяйський син, що ходив на Дон чумакувати, а другий – бідний наймит-сирота Максим. Вдовівна воліла наймита і подала за нього рушники. Відкинений дівчиною хазяйський син загорівся жадобою помсти. З розпуки почав пити, пропив усе своє майно, падав дедалі нижче і, врешті, дійшов до того, що не можучи дивитись на щастя Максима, запалив уночі його хату.

З переляку під час пожежі вмерла Катерина, а Максим пішов у москалі замість Катерининого брата, якого громада хотіла віддати в солдати. Здавалося б, що цей вчинок, який зруйнував щастя його суперника, мав би раз на завше заспокоїти жадобу помсти заздрісника. Але дарма: прокляття Каїна, який убив рідного брата тільки за те, що той був добрий, штовхає і його до душогубства. Коли Максим повернувся з війни калікою в рідне село і зажив тут праведним життям інваліда, то давня ненависть і злоба знову заволоділи серцем його суперника, і той постановив убити праведника. Затягнувши його підступом до криниці, яку той викопав у балці при дорозі для потреби подорожніх, він вкинув його туди, а сам покутує за свій гріх у Сибірі.

Характер варнака демонічний; але демонічність Шевченкового героя не впливає з байронівського песимізму, властивого героям поем Байрона і його слов'янських наслідувачів, а пояснюється силою пристрасної любови, з якою варнак ще по літах згадує Катерину:

... Ані кара,
Ні муки, кайдани,
Ніже літа, сину,
Тії сили не втомили...

Її чудова краса робила на нього таке враження, що, дивлячись на неї, він ставав мов неживий:

Бувало, вигляне із хижі,
Як тая квіточка з роси,
Як тее сонечко з-за хмари –
Весь похолону, неживий
Стою, бувало...

Це вже не любов, а жагуча пристрась, яка в певних умовах ладна зробити з людини злочинця, душогуба. Опанований

цією пристрасстю, стає він безвольним знаряддям сатани, демона зла, що, раз заволодівши людською душею, доводить її до загуби. В характеристиці цього злочинця, в зображенні його душевних переживань поет виявив глибоке розуміння тайн людської душі. Красу мистецького зображення особливо підносить багатство емоційно-патетичних фігур, що передають цілу шкалу психічних процесів у душі героя – від злоби й ненависти, зродженої з пристраси, та строгого самосуду над самим собою аж до повної резигнації [покірності, смирення] і надії на полегшення від молитов поета

...На тій прекрасній Україні,
На тій веселій стороні.

Майстерність композиції видно найліпше, коли порівняти першу редакцію поеми 1847 р. з другою 1857 р. Вона виявляється передусім у ступенюванні драматичного напруження. Поет вводить читача у драматичний настрій словами:

То розкажи, сину,
Що ти бачив диявола
Своїми очима!..

тримає в ньому цілий час аж до катастрофи.

З інших українських поетів відомі своїми поемами П. Куліш („Великі проводи“, „Настуся“, „Маруся Богуславка“, „Магомет і Хадиза“), Степан Руданський („Цар Соловей“), Леся Українка („Роберт Брюс“), І. Франко („Панські жарти“, „Іван Вишенський“, „Похорон“, „Мойсей“ і поеми на староіндійські, староегипетські й старонімецькі сюжети), М. Старицький („Morituri [Берестечко]“), а зі старших галицьких поетів А. Могильницький („Русин-вояк“, „Скит Манявський“).¹

¹ Окремо згадати треба т. зв. політичні поеми Шевченка „Сон“, „Великий лях“, „Послання“, „Холодний Яр“, в яких поет висловив свою безмежну любов до рідного краю, гнів і обурення щодо його катів та тих його синів, що „гірше ляха“ розпинають Україну, а водночас свою надію на крашу її долю. Шевченко послуговується в них епічними образами для вираження своїх думок, ідей і почуттів. Такі твори називаємо епічно-ліричними; в „Послання“ маємо ще й елемент дидактичний (повчальний).

§ 14. Віршоване оповідання

Усі епічні твори, в яких поет віршованою мовою розповідає про якусь подію з життя – хоч минулого, хоч сучасного – і які не підходять під жодну з описаних вище категорій, об'єднуємо збірною назвою віршованих оповідань. Способом поетичного зображення віршоване оповідання наближається до балади, але відрізняється від неї відсутністю фантастичного, чудесного елементу. З поемою віршове оповідання має спільне те, що, попри ідеалізацію сюжету, зберігає реалізм у зображенні життя. Тому можна би сказати, що кожне віршоване оповідання – це невелика за обсягом поема. Але коли поема обрисовує подію і водночас головну особу події з різних боків, щоб дати широку картину життя, зобразити характер героя у стосунку до цієї події такими рисами й прикметами, що дозволили б нам зрозуміти не тільки саме ставання, але і його мотиви, то у віршованім оповіданні ми бачимо тільки один момент події, одну рису характеру, освітлені блиском поезії на коротку мить, подібно, як серед темної ночі бачимо не раз зарис або силует якоїсь особи чи предмета, або й цілу картину, освітлені раптом на короткий мент блискавкою. Звідси й походить невеликий обсяг такого оповідання (пор. з цього погляду Шевченкові поеми „Гамалія“ й „Іван Підкова“). Сюди можна віднести багато Шевченкових оповідань чи то на історичні, чи на побутові сюжети, як, напр., „Калина“, „Пустка“, „Три шляхи“, „Хустина“, „Чума“, „Сон (На панщині пшеницю жала)“, „Швачка“, „Вибір гетьмана“, „Гетьман Дорошенко (Заступила чорна хмара)“, а також творів С. Руданського, С. Воробкевича (Данила Млаки), В. Щурата на сюжети з минулого України.

§ 15. Українські народні думи

Думи, в яких оспівані історичні події козацької доби, творять окремих вид усного, або народного, епосу українського народу.

Усним епосом називають звичайно ті поетичні твори, автори яких невідомі ні з походження, ні на ймення і які зберігались у народі усною традицією, доки етнографи не записали, видрукували і в такий спосіб зберегли їх для нащадків. Усний епос часто називають плодом колективної народної творчості в протиставленні до писемних творів, тобто плодів індивідуальної мистецької творчості письменників. Але ж колективної поетичної творчості насправді немає. Кожний поетичний твір у своїй основі є продуктом індивідуальної творчості, і щойно тоді, коли він більш або менш загально пошириться, підпадає різним змінам і переробкам так, що згодом отримує ознаки колективного твору, над яким працювали різні люди в різні часи. Так поставав народний епос у греків („Іліада“ й „Одиссея“), у німців („Пісня про Нібелунгів“), у французів („Пісня про Роланда“) і т. д. (див. нижче комент. А. про народну епопею). Як грецький героїчний епос, так і наші думи – це за своєю суттю поезія не загальнонародна, а одного тільки класу, воєнного, яким у нас були козаки. Але вже в час свого виникнення ці твори як вираз лицарських змагань народу вийшли за межі однієї верстви і стали загальнонародним добром.

Своїм складом і формою козацькі думи різко відрізняються від інших такого роду творів фольклору, як, напр., також епічних пісень про руйнування Січі з кінця XVIII ст., і нагадують радше давній пам'ятник нашої дружинної поезії XII ст. „Слово о полку Ігоревім“.

Розквіт козацтва, пов'язаний з найбільшим напруженням героїчних зусиль народу до збереження й зміцнення самостійного державного життя, припадає на першу половину XVII ст. На той час припадає також і розквіт поетичної творчості серед козацтва, яка виявилась у лицарських піснях-думах. Невідомі їх творці – звичайно сліпці-кобзарі, бандурники, що самі були або учасниками або близькими свідками оспівуваних подій – давали під свіжим враженням історичної події вираз тим думкам і почуттям, які вона в них будила. Звідси походить той глибокий ліризм козацьких дум, та безпосередність почуття разом з незвичайною, майже гомерівською їх епічністю. Хоч козацькі думи через відносно недовге триван-

ня козацької доби нашої історії не пройшли цілої еволюційної дороги лицарського епосу, як, напр., грецькі рапсодії, то все-таки протягом того часу, в якому вони жили й передавались тільки в усній традиції, тобто протягом XVII і XVIII ст., підпадали вони деяким змінам, аналогічним до тих, яким підлягав героїчний епос інших народів у давні історичні епохи. Перш за все на думках старшого складу, в яких відбилися історичні події кінця XVI і початку XVII ст., виявляється вплив часу в т. зв. знезособленні дум. Що далі пісня віддалялася від події, якою була визвана, то більше втрачала фактичні подробиці, то біднішими ставали індивідуальні риси історичної особи, забувалося навіть саме її ім'я, як, напр., у думі про азовських братів або про вдову та синів, хоч, попри те, правдиво зберігався основний характер зображуваної епохи. Сама подія передавалась тільки в загальних рисах, а вчинки й подвиги героїв народної пісні, що вже подекуди стали символічними постатями, виростали в народній уяві до розмірів героїчних, що перевершували можливості звичайної людини. Так, напр., у думі про Івана Коновченка герць героя зображений рисами, що нагадують поетичні образи старовинних билин:

Коновченко на коня сідає,
Од козаків благословення приймає,
Між кримці і ногайці вбігає,
Шістдесят шість кримців та ногайців з коней збиває,
З пліч голови знімає,
Чотирнадцять лицарів турецьких на аркан хватає,
Живцем до козацького намету пригоняє...¹

(Пор. грандіозний образ героїзму в старовинній пісні про Байду).

У дальшій життю й розвитку дум змішувалися вчинки, dokonані різними особами в різні часи, і приписувалися тим кільком героям, імена яких стали носіями лицарських прикмет і чеснот. Той процес узагальнювання і прибільшування героїч-

¹ Цит. за виданням: Ф. Колесса. Українські народні думи. – Львів: Товариство „Просвіта“, 1920.

них подвигів, що повторюється в епічній народній творчості всіх народів, можна назвати *героїчною ідеалізацією минулого*. Цю ідеалізацію, що її народний епос dokonує несвідомо, поети, творці історичних поем вводять свідомо й доцільно, але йдуть у цьому за взірцями, витвореними народною поезією.

Своїм глибоким ліризмом, яким особливо характеризуються думи старшої формації (як, напр., невольницькі плачі, дума про Олексія Поповича, про вдову й синів, про сестру й брата, прощання козака та ін.) козацькі думи відрізняються від епічних грецьких рапсодій або російських билин і нагадують радше старофранцузькі кантилени¹, що їх учені вважають найдавнішою формою народної епічної творчості, або сербські лицарські пісні про бій на Косовому полі.

Українські народні думи, як вони представляються в записах початку XIX ст., виказують у своєму змісті і його обробленні дві різко визначені громади, що різняться одна від одної часом постання. Думи старшої формації, що своїм змістом стосуються переважно до кінця XVI і першої половини XVII ст., обіймають невольницькі думи (як плачі, утечу з неволі тощо), думи про бої з турками й татарами (як думи про Олексія Поповича, про Саміїла Кішку, Івана Коновченка, Федора Безрідного) та повчальні думи („Прощання козака“, „Сестра і брат“, „Удова й сини“). До дум пізнішої формації належать пісні з часів Хмельницького й після його смерті, що змальовують події середини й другої половини XVII ст. у спосіб реалістичний з сильною приміткою гумору, а місцями іронії і насмішки.

Хоч між думами старшого і пізнішого складу є значні відмінності головню щодо способу поетичного вираження, однак мають вони з формального погляду такі спільні ознаки, що різко вирізняють їх серед усіх інших видів народної поетичної творчості.

Характерна форма дум – це вільний, речитативний ритм, що має зовсім інший характер, ніж пісенний ритм. Коли вірші пісні, розділені на рівномірні ритмічні одиниці, звані тактами,

¹ Кантилена – пісня, створена під свіжим враженням від події, з сильним струменем ліризму.

мають сталий ритмічний розмір, який легко подати схематично, то вірші думи неможливо підвести під якусь певну ритмічну міру. Це свого роду співана декламація, звана рецитацією, виконувана в супроводі бандури, де словесний елемент грає провідну роль, а мелодія супроводу нагинається до вимог тексту. І хоч вірш думи теж розпадається на силабічні групи, об'єднані в одну цілість логічним наголосом, але ці такти не одномірні і вільно поєднуються в більші й менші групи, періоди або тиради, що, хоч виявляють симетричне розміщення ритмічних наголосів, але кожна має іншу ритмічну форму. Тим речитативним характером вільної, як буйний степовий вітер, ритміки відрізняються думи від пісень і наближаються до похоронних голосінь, що є залишками багатой обрядової поезії дохристиянської доби.

Із стилістичних засобів поетичної мови дум треба відзначити велике багатство сталих епітетів, що все повторюються тоді, коли називаються особи або речі, до яких вони прив'язані. Так, напр., ноги все називаються *білі*, очі – *чорні*, тіло – *біле*, кість – *жовта*, явір – *зелений*, нічка – *темна*, *вовки* – *сіроманці*, *орли* – *чорнокрильці* та ін. (пор.: Стилістика. – § 18. Епітет). Також характерні для мови дум епічні повтори, або т. зв. спільні місця, тобто цілі фрази й речення, що повторюються дослівно в незмінній формі, якщо повторений аналогічний мотив, виражений у цій фразі, напр.:

Да став же брат найменший, піший-піхотинець,
до байраків прибігати,
Став віти тернові знаходити;
У руки бере,
К серцю кладе,
Словами промовляє
І сльозами ридає...

а далі:

То став брат найменший, піший-піхотинець,
на понівку ізбігати,
На степи високі, на великі дороги розхіднії, –
Нема ні тернів, ні байраків,
Ніяких признаков.

Став червону китайку да жовту знаходити;
 У руки бере,
 К серцю кладе,
 Словами промовляє
 І сльозами ридає...

Дума про озівських братів.¹

Сюди належать сталі плеонастичні звороти [із близькими за значенням словами, з яких одне або кілька логічно зайві]:

...Словами промовляє,
 Сльозами ридає *або* – обливає,

присудки, складені з дієслів *стати, могти, мати, бути* з інфінітивом дієслова, замість означеної [особової] форми того дієслова (*verbum finitum*), напр.:

...Которий би *мог* Турчин-яничар сей сон *одгадати*,
Мог би йому три гради турецькії *даровати*,
 А який би *мог* бідний невольник *одгадати*,
Мог би йому листи визволені *писати*,
 Щоб не *мог* ніхто нігде *зачіпати*!

.....

...*Стала* полуночная година *наступати*,
 Став Алкан-Паша з військом до галери *прибувати*...

Дума про Самійла Кішку.

плеонастичне вживання дієслова *єсть* у реченні з присудком – дієсловом дійсного способу, напр.:

...*Єсть* сія галера не блудить
 Ні світом нудить...

Дума про Самійла Кішку.

...Ой, не *єсть* се мене Чорне море потопляє,
Єсть се мене отцівська-материна молитва карає...

Дума про Олексія Поповича.

Знаменні для стилю дум є також сталі фонетичні й морфологічні архаїзми: давні звукосполуки *ра, ла* замість повно-

¹ Цит. за виданням Ф. Колесси.

голосних *оро, оло* (*гради, златоглави, глас*), відсутність чергування *о з і* (ікання) в закритих складах (*мог, гріхов, грозна*), давнє закінчення іменників середнього роду *іє* (*пересердіє, прозваніє, опрощеніє*) та інші старослов'янські і давньоруські форми й слова (*полуночний, аще, перст, воздыхає, рече*).

Помітним у поетичному стилі дум є віршовий і синтаксичний паралелізм, що залюбки послуговується архаїчними дієслівними римами. Цей віршовий паралелізм спостерігається часто в розгорнутих порівняннях, у яких *comparatimi* поставлене в заперечній формі (див.: Стилїстика. § 19, III, прикл. 4). Оці особливості в формі і стилі козацьких дум, які майже достоту можна віднайти і в „Слові о полку Ігоревім“, дають підставу бачити в думах продовження давньоукраїнської лицарсько-дружинної поезії княжої доби, якої вицвітом (шедевром) якраз те „Слово“ й було.

§ 16. Епопея

а) Народна героїчна епопея.

Героїчна, лицарська пісня випливає з потреби зберегти для майбутніх поколінь пам'ять про важливі для народу події й особи. Вона з'являється на ранніх етапах культурного розвитку, коли народ як суцільна маса ще не має літератури, а тільки усну творчість й усне передання. Така пісня легко затамлюється завдяки своїй ритмічній формі та зберігається окремим цехом співаків, які в різних народів і в різні часи мають різні назви. Так, у греків це були співці – *аοιδοί*, у нас – кобзарі-бандурники, у сербів – гусярі, у москалів – каліки-перехожі, звані „сказителями“, в середньовічних романських народів – трубадури й мінестрелі і т. д. Народ дивився на цих співців не як на вільних творців-поетів, а як на сторожів предковічної слави, що своїми піснями мали підтримувати зв'язок між минулим і теперішнім. Так дивилися вони й самі на себе. Тим можна пояснити їх обережне ставлення до тексту пісень; зміни, т. зв. варіанти, дістаються до пісні непомітно для самих

співців. Коли ж це діється свідомо, то здебільшого з метою поправити зіпсований текст. Нераз така поправка – проти волі співця – ще гірше переплутує зміст цього місця у творі. Так живе героїчна пісня десятки й сотні літ. Окремі пісні розростаються, опрацьовуються щораз то новими співцями, в'яжуться в цикли, згруповані навколо важливої події або особи. Ті цикли, своєю чергою, складаються в більші блоки, врешті в певну хвилю. Коли в культурному розвитку народ доходить до загального вживання письма, вони записуються в остаточному своєму вигляді як *епопея*, що стає національними святощами і вже дальшим змінам не підлягає. Таке сформування епопеї з розрізнених окремих пісень можливе тільки як наслідок творчої праці одної особи, що складає їх за певним планом в одну мистецьку цілість. Передумовою для такої мистецької композиції є зосередження акції довкола однієї центральної події.

Таким, приблизно, шляхом відбувається еволюція лицарського епосу від простої пісні – у греків рапсодії – до суцільного, розлогого мистецького твору, званого епопеєю. Таке перетворення лицарських пісень в епопею мистецькою індивідуальною творчістю невідомого співця dokonується в ту доісторичну епоху життя народу, коли поет жив ще тими самими поняттями й віруваннями, що й сам народ; звідси й походить назва „народна епопея“. Такою епопеєю у греків є „Іліада“ й „Одиссея“, кожна по 24 пісні, у давніх індійців – „Магабхарата“ і „Рамаяна“ (перша з них має понад двісті тисяч віршів), у персів – „Шахнаме“ (Книга царів), у німців – „Пісня про Нібелунгів“, у французів – „Пісня про Роланда“, у фінів – „Калевала“. Народна епопея зображає поетичною, віршовою мовою подію, важливу в історичному житті нації, даючи на тлі просторої розповіді про пригоди головної особи широкую й всебічну картину народного життя в цю історичну добу.

Хоч перелічені твори різняться між собою відповідно до характеру народу, серед якого кожний з них створювався, в їх більшості можна віднайти деякі спільні, характерні ознаки, що різко відрізняють героїчну епопею від інших видів епічної поезії.

Щодо предмета народної епопеї треба зазначити, що подія, яка творить її зміст, виділяється особливою вагою для нації, має для дальшого національного життя вирішальне значення. Бачимо це на прикладі давньогрецького лицарського епосу, що скристалізувався у двох поемах, „Іліяді“ й „Одиссеї“, предметом яких є троянська війна (близько середини другого тисячліття до Хр.). Здобуття Іліону, що панував над Гелеспонтом, мало для ахейської колонізації, метою якої було оволодіння північно-західним узбережжям Малої Азії, надзвичайну вагу. Те, що розповідається в „Іліяді“ як про десятирічну облогу Трої, внаслідок чого ахейці здобули й заселили прианатолійські острови Тенедос і Лесбос й малоазійське узбережжя, насправді відбувалося протягом тривалого часу, кількома поколіннями і завершилося десь аж наприкінці другого тисячоліття до Хр. Але з огляду на можливість дальшого поширення ахейських здобутків у Малій Азії падіння Трої було подією надзвичайної ваги і тому стало осердям національного епосу.

Щодо техніки поетичного зображення в епопеї, то вирізняє її передусім безумовний спокій і безпристрасність, які є наслідком цілком об'єктивного ставлення співця до свого предмету. Той спокійний, стриманий тон розповіді дозволяє поетові описувати особи, предмети й події з докладною точністю, зважати й на зовсім дрібні, незначні деталі. Його погляд затримується за чергою з рівним зацікавленням на всіх особах і речах, які йому підсуває розвиток події, для кожної має він час, кожній відводить відповідне місце. Так, напр., зображаючи двобій у той момент, коли два лицарі стоять з піднесеними ратищами, готові вдарити один на одного, Гомер затримується для того, щоб спокійно й балакливо розказати нам про одного з них, з яким ми досі не стрічались, познайомити з його походженням і сім'єю, розповісти, хто його батько, де й коли він жив і коли та в якому віці помер. Тим же спокоєм і безпристрасністю характеризуються й діалоги Гомера, довгі й балакучі речі його героїв та богів. Його поетичне зображення подібне до спокійної течії річки, що ніде не затримується, але й ніде не біжить бурхливо вперед. Звідси походить схильність

епічного поета до *епізодів* із зображенням подій та предметів, не пов'язаних органічно з головною подією. Він користується кожною нагодою, щоб зійти з широкого шляху головної події на бічну стежку, з якої, однак, вміє вчасно і вдало повернутися та підняти перервану нитку розповіді (пор. епізод про Главка й Діомеда в VI п. [існі] „Ліяди“, в. [ірші] 119–236).

Як вислід такого спокійного й ґрунтового оглядання осіб та речей існують характерні для епічного стилю широко розведені порівняння, що отримали назву гомерівських. Прикметною властивістю таких порівнянь є широко розмальований порівнювальний образ, що внаслідок ґрунтового й детального зображення сам собою без огляду на його унаочнювальну вартість привертає увагу читача.

Описані питоменності поетичного зображення і стилю епопеї дають поетові можливість широкого й ґрунтового змальовання всіх сторін життя народу, його воєнного, громадського й домашнього побуту. Цим епопея відбиває в собі, як у дзеркалі, все життя народу, його національний дух. Епічний поет знайомить нас не лише з тим, як його герої люблять, ненавидять і борються, але також, як і в що вони одягаються, що і як їдять, як кепкують. Він перелічить усі частини їхнього одягу і зброї, від сандалів і наголінників до шолома, опише їхній пир, починаючи з того, як вони вмивають руки, і закінчуючи тим, як окличники змішують для них вино з водою й наливають їм у чаші, їхню хатню й домашню обстанову, їхні вірування, політичні і соціальні погляди і т. д. Таких побутових образів багато в „Ліяді“, а ще більше в „Одиссеї“, яка, з цього погляду, заслуговує на назву побутової поеми; достатньо для цього прочитати шосту пісню (Одиссей у феаків), щоб із розкиданих там окремих рис скласти суцільну картину побуту феакійського племені.

Дуже важливе й широке місце займають у героїчній епопеї мітологічно-релігійні вірування. В епопеях, що були створені в ранні епохи життя народу, мітологія становить конститутивний поетичний елемент, що служить дуже часто для чуттєвого унаочнення надчуттєвих, трансцендентних явищ і подій. В таких поемах, як „Ліяда“ й „Одиссея“, боги й богині актив-

но виступають поруч із героями, в інших, як у германських „Нібелунгах“, прикмети богів перенесені на героїв, що в такий спосіб вивищені над звичайними пересічними людьми. В таких поемах мітологічний (у християнських народів, напр., у французів – релігійний) елемент є одним із засобів героїчної ідеалізації.

Зразковими героїчними епопеями як щодо мистецтва задуму, так і щодо поетичної техніки, не перевищеної іншими творами світової літератури, є приписувані віщому Гомерові старогрецькі поеми „Ліяда“ й „Одиссея“:

І усьому тому, про що дзвенить той спів,
Вважаєм теж і ми, мов чарами сповиті,
І нині, – через ряд намучених віків.

І. Стешенко. До статуй Гомера.

Мистецтво поетичного задуму в обох поемах видно в тому, що зображені в них події згруповані довкола головної, центральної події, поставлені в цільний, причиновий зв'язок і відбуваються протягом недовгого часу. В „Ліяді“ тим осередком епічної акції є *гнів Ахілла*, ображеного Агамемноном, начальним полководцем ахейських військ. Перша пісня з'ясовує генезу цього гніву, в піснях II–XVIII зображені його наслідки в описі трьох боїв між ахейцями і троянцями; наслідком смерті Патрокла, що загинув у третій битві від руки Гектора, є примирення Ахілла й Агамемнона, участь Ахілла в боротьбі і смерть Гектора (пісні XIX–XXII); врешті, в закінченні (XXIII і XXIV пісні) описані похорони Патрокла й Гектора. Ці події відбуваються протягом 51 дня десятого року облоги Трої (Ліону); самого здобуття міста поет не описує. Це зайве: зі смертю Гектора доля Трої була довершена.

Згідно з характером зображених у поемі подій, вона носить на собі печать лицарського, бойового завзяття й лютої жадою крові, якими характеризуються її герої. На тлі суворого воєнного життя яскравіше сприймаються лагідні риси гуманних, людинолюбних і сімейних почуттів (напр., прощання Гектора й Андромахи в VI пісні, прийняття Пріяма Ахіллом у XXIV пісні).

Уклад „Одиссеї“, більш мистецький, як „Ліяди“, показує майстерне пов'язання подій і сцен, що своєю різнокольоровою, повною чудесних пригод мозаїкою робить враження немов мо-

дерного роману. Поет уводить нас відразу в події десятого року блуканини Одиссея, описуючи раду богів на Олімпі, на якій за відсутністю Одиссейового ворога Посейдона, на пропозицію Атени, домовлено повернути Одиссея в рідний край з острова Огігії, де німфа Каліпсо тримає його вже сім літ, тоді як його дружину переслідують женихи, що господарюють у його палаці, як у себе вдома. З тим рішенням посилають боги до німфи Гермеса, а богиня Алена радить синові Одиссея, Телемахові, здійснити подорож до Пілоса і Спарти, щоб від лицарів, що повернулись з-під Трої, – старого Нестора й Менелая, дізнатися про долю батька. Ця подорож описана в піснях II–IV. У другій частині поеми (пісні V–XXII) описане повернення Одиссея, який, відпущений за волею богів німфою Каліпсо, пускається в море; але недалеко від острова феаків Схерії побачив його на морі Посейдон, що саме повертав з країни етіопів, гнівний на Одиссея за осліплення свого сина, кіклопа Поліфема, спричинив бурю, що розбила Одиссеїв корабель, а його самого викинула на берег феакійської землі. Тут приготувала йому Алена добре і приязне прийняття у царя феаків Алкіноя і в цариці Арети, з'явившись у сні царській доньці Навсикаї та порадивши їй поїхати на річку прати білизну. Царівна випросила собі вранці у батька воза та поїхала з подругами над море до річки, де вони, виправши білизну, почали гратись м'ячем. Одна з подруг закинула випадково м'яч у воду, дівчата здійняли галас, від якого прокинувся Одиссей, що недалеко спочивав у кущах, „сном і трудами здоланий“, та вийшов звідти, щоб дізнатися, що за галас. На його вид дівчата повтікали, тільки Навсикая, якій Алена додала відваги й смілости, залишилась на місці. Зворушена мольбами Одиссея, звеліла вона подругам дати йому одяг, нагодувати й напоїти, а відтак навчила його, як має поводитися, щоб здобути прихильність і поміч її батька Алкіноя й матері Арети (VI п.).

Послухавши її ради, Одиссей отримує якнайкраще прийняття у феакійського царя. Під час бенкету, влаштованого на честь гостя, він, на прохання Алкіноя, розповідає про свої пригоди відколи залишив троянське узбережжя (пісні IX–XII). Звідси дізнаємося про осліплення Одиссеем Поліфема, що з'їв шістьох його товаришів, про перебування у німфи Кірки, яка перемінила його товаришів на свиней і потім повернула їм людську подобу, про відвідини пекла, про сирен, Скіллу і Харибду і, врешті про

те, як, прибувши на острів Тринакрію, його товариші з голоду повбивали святі воли Гелія, за що Зевс покарав їх, розбивши Одиссеїв корабель, так що всі вони загинули, тільки він один врятувався з морських хвиль на острів Огігію, де сім літ пробув у німфи Каліпсо. Феаки відсилають Одиссея з багатими дарунками до Ітаки, де він стрічається з Телемахом, який щасливо повернув зі своєї подорожі. Там Одиссей дається впізнати синові і разом з ним та з допомогою Атени вбиває женихів Пенелопи, і, втихомиривши заворушення ітакських старшин, повертається до спокійного сімейного життя (пісні XIII–XXIV). Ті всі події розкладені на сорок днів, а вплетене в опис бенкету оповідання Одиссея про пригоди попередніх літ дає відчутти мистецьку руку того невідомого поета, який розрізнені рапсодії про пригоди троянських героїв уклав в один суцільний твір.

Своїм характером „Одиссея“ є прототипом тих творів писемності пізніших історичних епох, у яких описані пригоди пройдисвіта-бурлаки, киданого долею по всіх усюдах. При тому автори їх знайомлять читача зі звичаями різних країв і народів. Є це романи й повісті, знані в історії всесвітнього письменства під назвами авантур, робінзонад та модерних романів-подорожей.

б) *Штучна (наслідувана) епопея.*

„Іліяда“ й „Одиссея“ вже в самій Греції викликали багато наслідувань у т. зв. циклічних поемах, названих так тому, що в них зображались події, які стосуються Троянської війни і які александрійськими ученими вкладені в один хронологічно замкнений цикл (*ἐπικός κύκλος*). До нас ці поеми не дійшли. Значно важливішим було те наслідування Гомерових поем, що його доконав у часи найвищого розквіту, в т. зв. золоту добу римського письменства, римський поет *Вергілій* (70–19 до Хр.). Будучи в культурі учнями й наслідувачами греків, римляни перенесли живцем давні грецькі міти й героїчні перекази на свій ґрунт, надавши давнім латинським та італійським божествам і героям грецької забарвленості. На тлі переплетення грецьких і римських мітів постав у римлян під впливом грецьких циклічних поем пізніший переказ про те, як по збуренні Трої один із троянських лицарів, Еней, син Анхіза й Венери, врятувався з загального розгрому і по довгій блуканні опинився в Італії, де заклав основу під пізніше римське царство і став

родоначальником юліанського роду, з якого походив імператор Август. Цей переказ Вергілій зробив основою своєї епопеї „Енеїда“. Вона охоплює дванадцять пісень: у перших шести піснях, що укладом і характером нагадують „Одиссею“, поет оповідає про блукання Енея по морях, прибуття до берегів Італії та відвідини Тартару; в другій частині, яка більше скидається на „Іліяду“, описані бої Енея з рутульським королем Турном, що завершилися перемогою Енея.

Складаючи свою епопею в добу, коли республіканський лад давнього Риму був замінений монархічною імперією Августа, Вергілій поставив собі за мету звеличити в поезії римське панування над світом. Енееві в підземеллі це звістив батько Анхіз, вказуючи, що це панування призначене римлянам з волі божої, як предківський заповіт, передаваний з покоління в покоління і сповнений новою імперією. Так отримав і Рим свою національну епопею, що оспівувала його велич і силу. Не диво, що поява „Енеїди“, оголошеної заходами Августа небагом після смерті її творця, мала для римлян значення поетичного об'явлення, яке вкрило пам'ять поета безсмертною славою. Побіч мітичного Гомера з'явився другий геній стародавнього світу, ім'я якого перейшло до нових народів середньовіччя як назва поета-чародія, що мав надприродне, чудесне знання. Тому італійський поет *Данте* (1265–1321), складаючи свою „Божественну комедію“, вибрав Вергілія провідником по пеклу.

Дантову поему звичайно вважають первовзором т. зв. релігійного епосу, який надчуттєві, трансцендентні релігійні ідеї перекладає поетичною мовою наочних образів або відчуттєвих символів. Головними представниками релігійного епосу вважають, побіч Данте, англійського поета *Мілтона* (1608–1674), який написав епос „Втрачений рай“, і німецького поета *Клопштока* (1724–1803), автора „Мессіяди“. Але поема Данте перевищує як грандіозністю поетичного замислу, так і мистецтвом його виконання обидві інші поеми: в повних символічного значення образах пекла, чистилища і раю, що вирізняються незвичайною пластикою, силою й красою поетичного слова, поет дає геніяльну величаву картину середньовіччя,

синтезу середньовічного світогляду з його релігійним містицизмом, його схоластичною філософією, його вірою в Боже післанництво Риму й римського папства, його ідеєю світової імперії під духовним проводом християнського Риму, наслідника давньої поганської Роми.

В епоху Відродження, коли західна Європа ґрунтовно ознайомилася з плодами греко-римської літератури й культури, стали Гомерові поеми й Вергілієва „Енеїда“ зразками нової, штучної епопеї, яка продовжує традицію давнього героїчного епосу. Сюди належать романтичні поеми італійців: „Божевільний Орланд“ („Orlando furioso“) *Аріосто* (1474–1533) – твір блискучої, буйної уяви, вірне дзеркало лицарського життя в добу Ренесансу, сюжет якого взятий з романського циклу переказів про лицарів Карла Великого, та „Звільнений Єрусалим“ („Gerusalemme liberata“) *Торквато Тассо* (1544–1595), у якому оспіваний перший хрестовий похід, а на його тлі зображена боротьба двох світових релігій – християнства й магометанства; до того самого типу лицарсько-романтичного епосу можна віднести й поему португальського поета *Камоенса* (1524–1580) під назвою „Лузіади“ („Os Lusíadas“), у якій оспівані лицарські діла національних героїв португальської історії, нащадків мітичного Лузо, родоначальника португальців, у т. ч. відкриття морської дороги до Індії знаменитим португальським мореплавцем Васко-да-Гама. У часи панування псевдокласицизму у Франції постають там наслідувані за зразком Вергілієвої „Енеїди“ героїчно-історичні поеми: „Франсіяда“ („Franciade“) *Ронсара* (1524–1585), й „Анріяда“ („Henriade“) *Вольтера* (1694–1778), перша про події з часів панування короля Франса I, друга про славні й геройські діла короля Генриха IV, написана нудними александрійськими віршами. Відгомін цього псевдокласичного наслідування „Енеїди“ в слов'янських народів творить у польськ. письменстві поема *Козьмяна* „Стефан Чарнецькі“ (1858), в московськ. – „Россіяда“ *Хераскова* (1779) про здобуття Казані московськ. царем Іваном Грозним.

Окрему групу творять такі поеми, в яких вплив Гомера й Вергілія виявився в самій техніці поетичного зображення

і в поетичному їх стилі, але в яких немає штучного та неприродного героїчного та мітологічного баласту: це міщанський епос *Гете* „Герман і Доротея“ (1797), перекладений українською мовою І. Франком, і шляхетська епопея польського поета *Міцкевича* „Пан Тадеуш“ (1834).

У часи найбільшого розпаношення псевдокласицизму постає проти сліпого й рабського наслідування давніх лицарських поем реакція, яка виявилася передусім у т. зв. травестіях¹. Є це таке переінакшення поважного сюжету, яке подає його в комічному вигляді з метою викликати в читачів смішне враження. Послугуючись жартом, насмішкою, іронією, кпинами і сатирою, поет проводить під прикриттям жартівливої, комічної форми якусь серйозну ідею, яка в такий спосіб легше знаходить дорогу до душ і сердець читачів, аніж у серйозному вигляді. Так зробив І. Котляревський з Вергілієвою „Енеїдою“.

Взявши чужу, римську, основу, український поет виткав на класичному тлі живими й свіжими барвами картину українського життя кінця XVIII століття, тобто в той час, коли по скасуванні гетьманського уряду і зруйнуванні Січі нащадки славних козацьких родів – Скоропадських, Кочубеїв, Галаганів, Данилевських та ін. покинули предківські звичаї, занехали свою рідну мову, відцуралися й самої історичної традиції і пішли служити чужій, ворожій для України політиці Петра І, яка поклала собі за мету стерти з лиця землі саму назву України. Під виглядом кошового Енея і нещасних троянців, що по збуренні Трої пішли блукати по світу, шукаючи нової вітчизни, Котляревський зобразив запорожців, що після зруйнування Січі пішли, за словами народної пісні, „під турка жити“. Поет змусив українських панів сміятися з кривого дзеркала їхнього життя, пригадав їм, як то

...славной пам'яті бувало
У нас в Гетьманщині колись
Козацьке військо шикувалось,
Не знавши: стой! не шевелись!

¹ З франц. *travestir* – переодягати.

Безсердечним, жорстоким і неситим панам, що гнобили й мучили закріпачений народ, погрозив він пеклом, де

...панів за те там мордували
І жарили зо всіх боків,
Що людям льготи не давали
І ставили їх за скотів.

Велегласним патріотам, що „душу і шкуру“ несли за „отечество“, ототожнюючи його з Москвою, Петербургом, чинами й орденами та недолею й закріпаченням свого народу, нагадав забуту ними „отчизну“ і ту давню правду, що

...любов к отчизні де героїть,
Там вража сила не устоїть,
Там грудь сильніша од гармат.

В епопеї розкидано багато побутових рис із сучасного Котляревському життя вищих, панських, кіл українського народу, серед яких процес денаціоналізації зайшов уже далеко, так що лиш де-не-де заховувано ще давні звичаї й традиції. І от те, що почало завмирати в життю, воскресив Котляревський своїм живим словом і голосним сміхом у поезії. Прочитаймо, напр., повну життя й комізму сцену „Троянські послы у Латина“. З неї довідаємось, як учили в тодішніх школах, як прибирали двори й хати для зустрічі гостей, у що одягалися чоловіки, жінки й дівчата, яка в тодішнього освіченого чи тільки грамотного українця була улюблена лектура, як і чим приймали гостей, що їли й пили і т. ін. Мистецька картина українського побуту – „Енеїда“ Котляревського залишила далеко позаду інші травестії цього роду, напр., російську – Осіпова, німецьку – Блюмавера, французьку – Скаррона. За словами проф. Єнсена, вона „має з кожного погляду самостійну й оригінальну вартість“.

Подібну до травестованої епопеї, але більше у відношенні до загальнолюдських обставин, сатирично-комічну мету має звіриний епос. Він витворився зі звіриних казок, батьківщиною яких є азійський Схід, звідки вони йшли в Європу тими самими шляхами, що й фантастичні казки. В історичні часи стрічаємось уже з цілими циклами тих казок, що в середньовічній Європі розроблялись у схоластично-латинській поезії,

а звідти перейшли в національні літератури – старофранцузьку і старонімецьку. Осередком одного з цих найпопулярніших циклів став лис як уособлення хитрости, дотеку й розуму, що вміє викрутитись із кожної небезпечної пригоди, вийти переможно зі всіх наставлених на нього силець, перехитрити й самого царя звірів лева. Від його латинської назви *Renardus* утворена німецька назва *Reineke Fuchs*, з якою він перейшов до світової літератури завдяки мистецькому опрацюванню цього сюжету в епопеї великого німецького поета Гете (1794). Український переспів І. Франка під назвою „Лис Микита“ зберіг тільки загальну основу середньовічної поеми про хитрого лиса, що послужила канвою і для епопеї Гете. Але український поет вніс у ту основу живий зміст українських звіриних казок, дав звірам, що виступають, як дійові особи, українські назви Микита, Бурмило, Неситий, Мурлика, Яцуньо, Базилько і т. п., переніс події в українське село, український ліс, українську природу, наділив звірів тими характерними прикметами, з якими вони живуть в українській звіриній казці, вплітаючи при тім у своє оповідання тонку сатиру на сучасні відносини, як-от у V-ій пісні зображення трибуналу, що судив Микиту. В той спосіб зробив Франко цей інтернаціональний сюжет українським не тільки за мовою, а й за змістом.

§ 17. Давньоукраїнський лицарський епос „Слово о полку Ігоревім“

Прикладом поетичного твору, в якому мистецькі засоби народної поезії геніальним поетом ужиті для виявлення творчого індивідуалізму, є давньоукраїнська героїчна поема „Слово о полку Ігоревім“, у якій оспіваний невдалий похід 1185 р. на половців братів Святославичів – Ігоря, князя Новгород-Сіверського, і Всеволода, прозваного Буй-Туром, князя Трубчевського й Курського. Вона невелика за обсягом – завбільшки в одну пісню (рапсодію) Гомерової епопеї, зате багата за своєю мистецькою вартістю, що дозволяє поставити її побіч найкращих зразків індивідуальної епічної творчості світової літератури.

Основою цієї поеми, чи, як її влучно назвав проф. О. Огоновський, – історичної думи, є подія такого історичного значення, що й у великих героїчних епопеях; вона символізує „боротьбу двох культур, двох частин світу, двох рас”¹. Ця подія розказана згідно з історією: видно, що автор „Слова” або сам був учасником походу, або чув про нього від очевидця. Написаний цей твір не пізніше 1187 р., як видно зі згадки про одруження Володимира Ігоровича з Кончаківною та з апострофи поета до галицького князя Ярослава Осмомисла, що помер у 1187 р. Щодо зовнішньої форми „Слова”, то за дослідженнями таких учених, як Максимович, Востоков, Тиховський, Філ. Колесса й ін., не підлягає жодному сумніву, що „Слово” створене не прозою, а віршем, але тепер годі збагнути, на якій ритмічній основі побудований цей вірш. Своїм складом, тією вільною, але повною внутрішньою гармонією ритмікою наближається він до вірша козацьких дум, на яких, запевне, відбилася словесна традиція давнішої української поезії, що, хоч перервана татарським лихоліттям, не загинула була зовсім; найкращим доказом цього можуть слугувати поетичні образи „Слова”, що повторюються в народних піснях, як, напр., образ битви в „Слові” й аналогічний образ народної пісні „Чорна ріля заорана”. Одно певне: в основу віршового укладу „Слова” ліг широко і в різних місцях застосований паралелізм та різні фонетичні фігури: ітерації, алітерації, асонанси, навіть рими, і то – подібно, як у козацьких думах, – переважно дієсловні.

Щоб побачити всі ті способи, досить прочитати в оригіналі уступ, у якому зображене прибуття Всеволода з Курська:

Трубы трубають въ Новѣградѣ,
Стоять стѣзи въ Поутиваѣ:
Игорь ждесть мила брата Всеволода.
И рече емоу Боуи-Тоури Всеволодъ:
Одинъ братъ, одинъ свѣтъ свѣтлый ты, Игорю,
Оба есѣ въ вѣстѣ славаниа.
Сѣдай, брате, свон вързига комони,
А мои ти готови, о сѣдани, оу Коурска напереди

¹ Б. Лепкий. Ідейна й артистична сторона твору „Слово о полку Ігоревім”.

А мои ти Коуриане
Съвѣдоми кѣмети:

Подъ троубами повити,
Подъ шеломи възаеѣбани,
Коньць копиа въскърмани;
Поути имъ въѣдомн,
Яроути имъ знаєми;
Лоуци оу ннхъ напражени,
Тоули оттворени,
Саван изъострєны;
Сами скачютъ, акы сѣбрын възаци,
Ищючи сєвѣ чѣти,
А князю славы. (П).

Також якістю картинних і емоційних засобів поетичного стилю „Слово“ є ближче до українських народних дум і пісень, ніж до московських билин і московської народної поезії, вилучивши, розуміється, такі образи, що є загальнослов'янським поетичним добром. Врешті, й своїм ліризмом „Слово“ нагадує пізніші українські думи, тоді як у московських билинах ліричного елементу майже зовсім немає.

Поза тими рисами схожості, що вказують на те, як близько стоїть „Слово“ до колективної епічної творчості українського народу, якій тільки татарська руїна не дала змоги розвинути і досягти такої висоти, як, напр., старогрецька поезія, має поема й такі окремі характерні ознаки, які відразу дають її пізнати як продукт справжнього поетичного генія, що мистецькою рукою з сирого матеріялу народної пісні та книжної традиції вирізьбив і вицзелював [філігранно обробив і довів до досконалости] високохудожній твір, справжній діамант найщирішої поезії. Рівного йому за силою поетичного слова й красою мистецьких образів годі знайти в тодішніх європейських літературах. З подиву гідним почуттям краси і виробленим естетичним смаком умів творець „Слова“ об'єднати у своєму творі реально-побутовий елемент з фантастично-мітологічним, в ідеалізації сюжету, яка є сутісною ознакою колективної й індивідуальної творчості, зберіг відповідну міру в мітологічних алюзіях, персоніфікаціях

і символах, устерігся від фальшивої й неприродної афектації, яку бачимо в пізніших псевдокласичних епиків XVI–XVIII ст.

Своїм укладом „Слово“ – твір справдешнього майстра, людини високоосвіченої, що добре знайома з усіми засобами поетичної техніки. Стиль його поеми своєю точністю і ядерністю вказує на значну виробленість поетичної мови, можливу тільки за умови довгої й багатой літературної традиції.

За змістом поему можна поділити на три частини: в першій зображений похід в степах і триденна битва над річкою Каялою, завершена розгромом княжого війська; у другій низкою поетичних образів змальоване те враження, яке поразка князів викликала на Русі; у третій розказано про втечу Ігоря з половецької неволі і щасливе повернення його на Русь.

Поема починається заспівом, у якому співець, за звичаєм епиків усіх часів, заповідає, про що буде розповідати в своїм „Слові“:

Не аѣпо ли не вѣшеть, братиє,
Начати старыми словесы
Троудныхъ повѣстей о пѣлакоу Игоревѣ,
Игоря Святъславаича?

Згадавши Бояна, поет уводить нас відразу „in medias res“ [у саму суть справи], зображаючи затемнення сонця, що випало якраз у той час, як Ігор на чолі своєї дружини виступив у похід. Але не злякало князя це „знамение“: і в нього, як у героїв „Іліади“, бажання лицарської слави сильніше від страху смерті:

„Хоцюу во“, – рече, – „копие приаомити
Конєць поля половецкаго съ вами роусичи;
Хоцюу главоу свою приаожити,
А любо испити шелоомь Доноу!“

Тут поет знову звертається до Бояна з апострофою, яка нагадує Гомерову апострофу до Музи-богині, наслідувану всіма псевдокласичними епіками XVI–XVIII ст., що „з пильністю чорного робітника, несвідомого творчих замислів, які лягли в основу наслідуваних ними взірців“, ¹ повторювали за Гомером і Вергілієм звернення до різних муз і духів поезії. У співця „Слова“

¹ П. Житецький. Теорія поезії. – 1898 р.

це звернення цілком доречне, як висловлення його захоплення поетичним хистом Бояна.

По згадці про Бояна поет розповідає про прихід князя буй-тура Всеволода з Курська і злуку обох військ та описує грізну ніч, що застала князів у чистому полі. „Роуская земля оуже за шеломянемь“, князі вже в чужих, половецьких, степах, і тому ціла природа повертається проти них. Назустріч князям виступили половці „неготовами дорогами“. В п'ятницю рано почалася битва з передньою сторожею половців; на цей раз перемогли русичі, розігнали половецькі полки й узяти багату здобич. Але як надійшли обидва половецькі хани, Гза й Кончак, з головною силою, тоді почалася нова битва з половцями, які йшли „отъ Дона, и отъ моря, и отъ всѣхъ странъ“. У зв'язках, повних пластики образах поет дає картину ворожої перемоги:

Земля тоутнеть,
рѣки могутно текутъ,
пороси поля прикрываютъ,
стази гагаютъ.

Не допомогла відвага, завзяття й молодецька хоробрість буй-тура Всеволода, що в перших рядах своїх курян лютував, мов справжній тур, кладучи покотом „поганыхъ головы половецкыхъ“.

Настав нарешті третій день, неділя, прийшов кінець нерівного бою: оточені половцями, княжі війська встелили густо трупом „незнаеме поле“:

Черъна земля подъ копыты
костями была посѣяна,
а кровию полѣана:
тоутю възыдоша по роуской земли...

Половцям удалося розділити війська братів, зусилля Ігоря повернути своє військо, що відступало на підмогу братові, не мали успіху, битва закінчилася повним розгромом русинів. Вся природа засумувала на таке нещастя:

Ничить трава жалоцями,
а древо съ тоутю
къ земли преклонилось

У другій частині поет висловлює свій жаль з причини такого сумного висліді Ігоревого походу, а ще більше – з приводу незгоди поміж руськими князями, яка уможлиблювала ворогам

набіги на Русь. Плачуть жони руські, запропастилась слава великого князя Святослава, що поборов поганого Кобяка, – Ігор утопив її в Каялі.

Низкою високопоетичних картин поет змальовує враження, яке викликала на Русі звістка про нещасливий бій на Каялі: Святослав бачить сумний сон, який бояри витлумачили йому згідно з сумною дійсністю; він нарікає на молодих князів, що принесли неславу його сивій голові. Далі поет звертається з апострофою до сучасних князів, щоб поспішили на поміч Ігореві „за землю роускою“, – але надармо. Згадавши сумні часи віщого Всеслава Полоцького, що теж накоїв Русі багато лиха, поет знову піднімає покинену нитку оповідання і в чудовій ліричній пісні передає жаль і тугу Ігоревої дружини – княгині Ярославни.

Але недовго сум і жаль панували в Руській землі: Ігореві вдалося з допомогою Овлтура втекти з неволі. Це розказує поет у третій частині свого твору і завершує його зображенням радості, що запанувала на Русі з поверненням Ігоря та похвалою князям, учасникам походу.

Поема перейнята духом лицарства та гарячою любов'ю до рідного краю. В часи, про які проф. О. Огоновський писав, що „жодна інша доба в історії руській не носила так явних ознак державного занепаду внаслідок усобиць і внутрішніх заворушень, як друга половина XII віку“¹, підносить невідомий співець „Слова“ свій віщий голос, закликаючи князів залишити незгоду й усобиці, від яких „погыбашеть жизнь Дажьвожа вноўка“ та встати дружно „за обиду сего времени, за землю роускою, за раны Игоревы“.

Але голос його прозвучав безслідно; тож не диво, що зі зболілої душі співця виривається оклик:

О! стонати роуской земан,
помануѡвше прѡвоую годиноу
и прѡвухъ князей!..

Це вираження високих патріотичних почуттів ставить автора „Слова“ в один ряд з усіма національними поетами-про-

¹ „Слово о пълкѣ Игоревѣ“ – текст з перекладом і з поясненнями видав О. Огоновський у Львові 1876 р.

роками, що в часи занепаду й руїни звертаються до свого народу з пересторогою, зазивом до згоди й братньої любови – вік робить нам того невідомого поета XII віку особливо близьким, рідним і дорогим.

§ 18. Роман і повість

Роман або повість дає у формі розлогого прозової розповіді історії життя якоїсь вигаданої особи широку картину життя того суспільства, в якому ця особа живе й діє. Звичайно вважають роман викладом поетичного змісту в прозі, і з цього погляду треба би поставити роман поруч з епопеею, а повість – поруч з поемою. Єдиною відмінністю між цими видами епічної поезії була б зовнішня – віршова чи прозова – форма. Однак, коли порівняти, напр., Шевченкову поему „Катерина“ із повістю Квітки „Сердешна Оксана“, то легко можна переконатися, що сама зовнішня форма тієї відмінності не творить. Що більше, у світовій літературі є такі твори, що, попри зовнішню, віршову, форму є романами, як у Пушкіна „Євгеній Онегін“ або Шеффеля „Der Trompeter von Säkkingen“, і такі, що у прозовій формі роману є поемами, як „Тарас Бульба“ Гоголя. Отже, відмінність між епопеею і романом лежить глибше, у т. зв. внутрішній формі обох видів.

Ставлячи головну особу свого роману (героя або героїню) у взаємини з іншими персонажами, змальовуючи їх характери, вдачу й темперамент, як вони виявляються в їхніх віруваннях і звичаях, у їхніх діях і вчинках, романіст розкриває перед читачем внутрішні, душевні пружини поведінки введених ним дійових осіб, що впливають із відвічних законів і умов духовної й матеріальної кутьтури, в яких проходить їхнє життя. Осередком, довкола якого групуються події роману, є сімейне життя людини, бо сім'я – це та основна клітина, та найнижча органічна форма, що входить до складу всіх вищих громадських і суспільних організацій людського життя. Основою ж, на якій побудована сім'я, є кохання, тобто почуття, яке з-поміж усіх інших біологічних чинників є найсильнішим і най-

більш активним побудником життєвих функцій людини, спрямованих на збереження роду, сильнішим навіть від вродженого кожній істоті гону до самозбереження. В добу найвищого розвитку й найбільшої активності фізичних і психічних сил людини воно опановує цілу її істоту, її розум, серце й волю і керує всіма її вчинками й поведінкою. „Не вилучає воно ні старого, ні бувалого, ні молодого, ні літнього на світі! А що лиха од нього, Боже всесильний! Не злічить ніхто, скільки потонуло, подушилося, порізалось через нього, а що посхло, зів'яло, покрушилося – то більше як биля в полі“!¹ Отож і не диво, що в романах, повістях і новелах усіх часів і народів є кохання тією віссю, довкола якої обертається повістєва акція. Є то ця „поезія серця“, що, ставлячи людині перед очі ідеальну мету, наповняючи її серце ідеальним бажанням і тугою, підносить її понад сіру буденщину життя, прикрашає й ошляхетнює її вчинки. З протиставлення тієї поезії серця навколишній прозі життя впливає *колізія*, яка творить основу романічної акції. Звичайно, причиною конфлікту, зображеного в романі, можуть бути й інші почуття, не тільки любов. Є навіть романи, в яких вона не грає жодної ролі, як, напр., робінзонади, подорожні романи або в нашій письменстві історична повість О. Маковея „*Ярошенко*“. Проте, з огляду на зазначене велике значення міжстатевої любови в життю кожної людини, зосередження повістєвої акції довкола любовного, еротичного конфлікту є цілком природне і психологічно уза-сладнене.

Як у кожному іншому роді епічної поезії, так і в романі має поет повну волю в упорядкуванні й формуванні свого матеріалу: не в'яжучись часовою черговістю подій, може він увести читача відразу в саму основу акції, доповнюючи пізніше принагідно все те, що потрібне для зрозуміння генези *колізії* (*експозиція*), може затримуватися довільно на особах і речах, відступати від основи головної акції в *епізодах*, вплітати описи, висловлювати свої думки й погляди чи прямо від себе, чи

¹ М. Вовчок. Пройдисвіт (Народ. оповід. III).

від імени дійових осіб, – пам'ятаючи тільки те, щоб акція його роману визначалась *одноцільністю і конструктивною рівномірністю* окремих частин, а поетичне зображення світу і людей – *внутрішньою мистецькою правдою*. Коли дві перші умови доброго роману залежать головню від більш або менш виробленої письменницької техніки, то третя вимагає від письменника великого знання життя в усіх його виявах і справжнього творчого хисту, який уможливило йому переплавити й перелити в мистецькі образи все те, що він бачив, пережив і відчув. Черпаючи з багатого арсеналу свого особистого й набутого наукою досвіду, послуговуючись засвоєними й збереженими пам'яттю *типовими уявленнями* про людей і речі, поет-повістьяр творить з усього цього силою своєї творчої фантазії і мистецької інтуїції нові образи, такі суцільні, що в них межі між вимислом і дійсністю зовсім затираються, і такі реальні, що вражають і захоплюють нас якраз тими своїми схопленими з дійсного життя рисами і прикметами. У такий спосіб роман поповнює наш життєвий досвід мистецьким зображенням життя, допомагаючи нам з'ясувати собі його загальний сенс і значення, а зображаючи духовну культуру, стає посередником між нашим духовним життям та ідейними течіями й прямуюваннями цілого суспільства, та й цілого людства, що знайшли в романі своє мистецьке вираження.

У романі й повісті бачимо всі ті елементи, з яких складаються літературні твори загалом. Для зображення подій письменник найширше користується формою розповіді, чергуючи її з описом і характеристиками. Але для вираження своїх думок, ідей і поглядів він не раз послугується і формою розвідки, ліричної рефлексії, а виводячи особи, вживає драматичний спосіб зображення, даючи замість розповіді діалоги. Часом повістьяр, замість розповідати про події, подає їх у формі записок, мемуарів або листів (епістолярна форма дуже популярна в сентиментальнім романі), або велить їх оповідати самій дійовій особі в формі особистих спогадів із пережитого минулого. В епізодах роман може містити різні скарги народної творчості: перекази, легенди, пісні, балади, – словом, об'єднувати в собі вельми різномірні елементи літературного

вислову, гармонійно споєні [з'єднані, скріплені] в одну органічну цілість. Тим об'єднанням різних елементів поезії і прози та введенням прозової, нев'язаної форми, яка дає письменникові більшу свободу вираження, як віршова форма, став роман особливо придатним для роз'яснення найскладніших процесів і явищ у людському життю, дозволяючи авторові вмістити в нього все те, чим повні його душа й серце, відгукнутися ґрунтовно й голосно на всі питання, винесені самим життям наверх життєвого виру, як жодним іншим родом поетичного мистецтва.

§ 19. Поділ романів і повістей

Відповідно до багатства сюжетів і тем, розроблюваних у романах і повістях, вони звичайно поділяються на *романи історичні*, сюжет яких узятий з минулого народу, і *романи побутові*, в яких зображене сучасне життя й побут якогось народу або певних його суспільних верств чи груп.

В історичному романі головний персонаж може бути взятий із реального минулого життя, як, напр., у романі О. Назарука „Ярослав Осмомисл“, але зображений у більш або менш вигаданих ситуаціях і стосунках. Головна особа може бути цілковито вигадана автором, але поставлена у причинно-наслідкові зв'язки з дійсними історичними подіями, що впливають на її особисту долю, напр., „Захар Беркут“ у Франка. В романах першого роду авторові дуже важко зберегти незалежність мистецького зображення від переваги фактичного історичного матеріалу, так що роман може легко перетворитися на просте переповідання історії.¹ Роман другого типу дає творцеві більшу волю в формуванні історичного матеріалу, у виведенні – відповідно до потреб композиції твору – вигаданих і справжніх осіб і подій з тим застереженням, щоб образ історичної доби вийшов якомога правдивішим. Знайомство

¹ Як, напр., повість В. Бирчака „Князь Василько Ростиславич“.

з історичними джерелами потрібне повістяреві на те, щоб дати вірне зображення епохи, але значно важливішим є мистецький дар інтуїції й дивінації [передбачення], що дозволяє йому відгадати внутрішні зв'язки серед розрізнених історичних подій та розкрити перед очима читачів внутрішні, духовні мотиви поведінки дійових осіб. Своєю творчою фантазією, підпомаганою інтуїцією, історичний романіст на підставі подробиць і звісток, розкиданих в історичних джерелах, творить одноцільні, живі постаті, які з сухих листів історії виступають перед наші очі, як близькі нам люди, зі зрозумілими для нас почуттями й емоціями, думками, поглядами, бажаннями й настроями. Так переносить він нас із теперішності в минуле, велить нам бути його свідками й учасниками, дає нам можливість переживати минуле в сучасності.

У побутових романах, що дають мистецький образ сучасних відносин, сучасної духовної й матеріальної культури народу, головна увага автора може бути звернена на зображення внутрішніх, душевних переживань дійових осіб, на душевні конфлікти, що виросли на тлі розбіжностей їх у поглядах, думках та ідеях. Такі романи звичайно називають *психологічними*, як, напр., французькі романи Поля Бурже або в нашому письменстві повість Підеші „*Восток і Запад*“. Коли ж у романі зображені соціальні умови людського життя, з'ясовані причини соціальної недолі певних суспільних класів, змальовані конфлікти, що постали на тлі соціальних знегод і класової боротьби, – то такий роман називають соціальним. Прикладом такого роману є повість Золя „*Жерміналь*“ або в нашому письменстві роман Панаса Мирного „*Пропавша сила*“. Окремий рід суспільно-психологічного роману творить т. зв. філософський роман, у якому автор в уста персонажів укладає свої власні погляди на світ, на сенс і мету життя, як, напр., романи французького філософа Руссо „*Еміль*“ і „*Нова Елоїза*“. Такі романи більше, ніж усі інші, виставлені на небезпеку тенденційності, що може позбавити повість усякої мистецької вартости.

У дотеперішньому огляді ми не говорили про відмінність між *романом* і *повістю*. Однак ці назви означають дві окремі

відміни того самого виду розповідної прози, які істотно відрізняються один від одного. Це привело російського критика Белінського до думки, що повість – це „розкладений на частини роман, розділ, вирваний з роману“. Але таке окреслення повісти не зовсім вірне. Вже з самого поверхового порівняння якої-небудь повісти Квітки з якимось романом Нечуя-Левицького або Мирного можна бачити, що „Маруся“ або „Сердешна Оксана“ – не уривки або розділи роману, а такі ж самі романи, як „Хмари“ чи „Пропаша сила“. Різниця між цими двома видами повістєвої прози не квалітативна, а квантитативна. Як у повісті, так і в романі предметом зображення є історія життя якоїсь вигаданої особи на тлі більш або менш широкої картини з життя якогось народу, або тільки певних його громадських чи суспільних кіл. Але акція повісти менш складна, простіша, обмежена до одного конфлікту, рамки вужчі, тому й обсяг менший. Через те межа між романом і повістю дуже хистка і пливка: той самий твір один буде називати романом, а другий повістю (пор. таке означення, який: Повісті І. Нечуя-Левицького).

§ 20. Історичний погляд на розвиток роману

Історія еволюції літературних форм показує постійну мінливість і переливність у цій сфері, так що на зміну пережитих, застарілих форм з'являються нові, більш відповідні для відбиття тих нових ідей і настроїв, які в певну історичну добу опановують душі й уми людей. Так, в епіці з героїчних пісень на ранніх стадіях культурного розвитку розвивається народна епопея, часи псевдокласицизму витворюють штучну, наслідувану епопею, романтизм і доба байронівського впливу родять модерну поему, а ідеї нових часів знайшли найповніший вираз у романі, повісті й новелі, які дедалі „запановують майже неподільно в літературі, захоплюють найширший інтерес читаючої громади, витискають майже всі інші роди поезії, особливо епічної і, стаючи духовною стравою мільйонів, здобувають собі величезний вплив і першорядне значення в історії люд-

ської цивілізації“.¹ Звичайно, в сфері духовних явищ не можна говорити про цілковите замирання видів і форм, як це діється в світі органічного життя. Так і в літературі окремі види й форми живуть одна поруч одної, нові кореняться в давніх і з них розвиваються, і не раз форма, що, здавалося б, належить уже до пережитих, відживає під пером геніального письменника в цілій своїй свіжості, красі й силі (пор., напр., класичні епопеї Гете й Міцкевича в добу панування романтизму або Франкову поему „Мойсей“, що носить на собі виразні сліди байронівського впливу).

Однак, хоч роман розвинувся і запанував шойно в нових часах, було б помилково думати, начебто він був витвором цих часів. Навпаки, історія його розвитку сягає ще класичної старовини; так, напр., твір грецького історика Ксенофонта (430–354 до Хр.) „*Kiropedia, або Про виховання Кіра*“, є в своїй основі історично-дидактичною повістю. Романом можна назвати також житєпис Олександра Великого, приписуваний його учителеві Каллістенові (пом. 328 р. до Хр.), відомий у південних і східних слов'ян під назвою „*Александрії*“, дуже популярний і в нас, в Україні (пор. IV пісню „Енеїди“ Котляревського). В часи еллінізму пізньогрецька романістика видає такі знамениті твори, як „Мілетські історії“ Аристида з Мілету (I ст. до Хр.), розповідь з переважанням казкового змісту, пастуший роман Лонга „*Дафніс і Хлоя*“, у римлян повість Петронія (I ст. після Хр.) „*Пир Тримальхія*“, роман Апулея (II ст. по Хр.) „*Метаморфози*“, з якого гарне оповідання про Амора й Психею переклав українською мовою І. Франко, та ін.

Сама назва „*роман*“ з'являється в середні віки. Так називали розповіді про фантастичні, чудесні лицарські пригоди, складені невіршованою простонародною мовою, яка для відрізнєння від латини – мови Церкви й духовного письменства (*lingua latina*), називалась *романською* (*lingua romana*). Ці твори виникають спершу у Франції, де творять продовження

¹ Др. І. Франко. Варлаам і Йоасаф – старохристиянський духовний роман. – Львів, 1897. – С. 1.

давніх лицарських поем „chansons de gestes“¹, тобто старо-французького епосу, в якому на першому місці стоїть знаменита „Пісня про Роланда“, а далі обіймають цикли середньовічних переказів і легенд про Артура, святого Грааля й лицарів „круглого стола“. На початках ці твори обмежувалися переповіданням прозою епічних сюжетів лицарських поем, але вже зі значною домішкою фантастичних, казкових і легендарних мотивів орієнтальної поезії, з якою європейський Захід знайомився через лицарство, чи то під час хрестових походів, чи стикаючись з арабами в Іспанії, де вони заснували були свою державу – Кордовський халіфат. У стилі й композиції тих середньовічних романів відбився вплив еліністичного грецького й римського роману, який на християнському ґрунті візантійської, східноримської імперії продовжує своє життя у творах Геліодора, Евстатія, Теодора Продрома та ін. греко-візантійських письменників. Але згодом християнські автори, пристосовуючи давні літературні форми до потреб релігійної пропаганди, вливають у них новий релігійний дух. Так постає візантійський „духовний роман“, у якому перехреснюються і комбінуються старогрецькі літературні традиції з орієнтальними, староіндійськими й перськими, впливами.² Хоч ці твори „писані в тоні і стилі житій святих, діяній апостольських або одкровеній та видінь, пройняті нераз високим духом релігійним, гарячою вірою, а то й переплетені обширними викладами християнської догматики, та проте в їх епічному скелеті дуже легко розпізнати ті самі основні схеми й ситуації, якими так характерно визначається старий грецький поганський роман“.³ Цей візантійський духовний роман стає посередником між старогрецьким і середньовічним західноєвро-

¹ Шансон де жест – пісні про бувальщину.

² До найвизначніших духовних романів належить „душеполезная повесть о Варлаамѣ и Иосафѣ“, що походить, здається, з VII ст. після Хр., приписувана св. Іванові Дамаскинові; перекладена церковнослов'янською мовою, вона розійшлася протягом XV–XVIII ст. у численних рукописних і друківаних примірниках по Україні й Московщині.

³ І. Франко. *Op. cit.* – С. 4.

пейським романом і новелою. На романським ґрунті зливаються, перехрещуються і сплітаються різноманітні, греко-орієнтальні й лицарсько-романтичні, епічні, романічні, казкові й легендарні мотиви і дають у висліді ту різнокольорову мозаїку середньовічної епіки, з якої окремі камінці брала як лицарська поема і героїчно-романтичний епос, так і християнська легенда, народна казка й переказ. Та найповніше ввійшов увесь отой апарат поетичного вимислу середніх віків у лицарський роман французів та іспанців і в елегантну новелу італійців.

Мірою того, як зростала просвіта й цивілізація серед тих християнських народів, що розсілися на руїнах західноримської держави, відчувалася чимраз більше потреба книжки, яка могла б задовольняти вроджену потребу заповняти уяву поетичними вимислами, що переносять людину в ідеальну країну правди, добра й краси. Сама духовна література, обмежена тісними рамками схоластичної теології і писана чужою, для загалу неприступною латинською мовою, цієї потреби задовольнити не могла. Тож побіч тієї духовної літератури, що мала нівелювальний інтернаціональний характер, а часто і всупереч їй, розвиваються й поширюються національні літератури, серед яких на перше місце вибивається епос, що згодом усе більше і більше набирає форми роману й новели.

З'явившись найперше у Франції у формі переробок лицарсько-романтичних поем, середньовічний роман скоро поширився в Італії й на Піренейському півострові (цикл Амадиса). Але коли в Італії під впливом Ренесансу й гуманізму dokonується величезний переворот в життю й мистецтві, що, обновлюючи літературну творчість і вливаючи в давні літературні форми новий зміст і нового духу, зродив такі шедеври поетичного мистецтва, як „Божественна комедія“ Данте, „Декамерон“ Боккачо, „Божевільний Орланд“ Аріосто, то в Іспанії літературну творчість опановує майже винятково лицарський роман, що вироджується тут протягом XV–XVI ст. у фантастичні, неприродні й безглузді, нічим з життям не пов'язані „libros de caballeria“ (лицарські книжки), повні незвичайних, неймовірних вигадок. Дешеві ефекти фантастичних мотивів орієнтальної казки, грубий стиль, відсутність мис-

тецького задуму і будь-якої провідної ідеї, внутрішня і психологічна неймовірність ситуацій та характерів – оце спільні прикмети всіх тих незчисленних творів лицарської романістики, що на переломі середніх і нових віків, в часи, коли в цілій Європі під впливом ідей гуманізму й Реформації йде жвавий інтелектуальний рух, буйним бур'яном вкрили літературну ниву іспанського народу і на довгі літа затримали його культурний поступ. Неприродність і недотепність тих лицарських романів мала тим більше впадати у вічі, що само лицарство зі своєю ідеологією належало вже до минувшини. Тож не диво, що проти них, як дещо пізніше проти псевдокласичних епопей, зродилась реакція. Виявом цієї реакції був геніальний твір іспанського письменника *Мігуеля Сервантеса* (1547–1616) „*Пригоди благородного лицаря з Ла-Манчі Дон-Кіхота*“, в якому висміяний нахил до шукання лицарських пригод, на кпини і сміх підняті недотепні „лицарські книжки“. Цей роман, що в самій Іспанії протягом трьохсот літ від своєї появи (1605 р.) мав більше як 400 видань, облетів у перекладах майже весь світ та ще й досі не втратив своєї мистецької й культурної вартості.¹

Повість геніального іспанця була запереченням романів старого типу, відірваних від життя й життєвої правди, а вводячи особи з різних громадянських і суспільних верств, зривала з традицією лицарсько-романтичної романістики і стала на шлях зображення реального життя, по якому пішов розвиток роману в наступних століттях.

У XVII і XVIII ст. у західній Європі витворились два типи роману:

1. Авантюрний роман, що зображає пригоди мандрівного бурлаки, якого доля кидає по різних краях, примушує жити серед розбійників і злодіїв та поборювати різні перешкоди й труднощі на шляху до досягнення його мети. Представником такого напрямку був французький письменник *Лесаж* (1668–1747), у творі якого „*Жіль Блаз*“ зображене середовище аван-

¹ Головну основу (фабулу) роману переспівав українською мовою І. Франко в поемі „*Пригоди Дон-Кіхота*“.

тюрюстів і бродяг. У Німеччині до того роду романів можна віднести славні „*Пригоди Симпліція Симпліциссима* [Симпліциссимуса]“ Грімельсгаузена (1624–1676), у якому описані пригоди безпритульного пройдисвіта-бурлаки під час Тридцятирічної війни. Різновидом цього типу романів є т. зв. *робінзонади*, названі так від славнозвісного роману англійського письменника *Даніеля Дефо* (1661–1731) „*Робінзон Крузо*“, однієї з найпопулярніших книжок світової літератури, що розказує про пригоди молодого чоловіка, викиненого з розбитого корабля на безлюдний острів, де власними силами й засобами влаштовує собі нове життя, не подібне на те, в якому він зріс і виховався, та перероджується морально.

2. Сімейний роман із сентиментальною забарвленістю, головним представником якого був англійський письменник *С. Ричардсон* (1689–1761) з романами „*Кларисса*“, „*Памела*“ та „*Історія сера Чарлза Грандисона*“. Хоч ті романи повні балакучих, нудних повчань на тему сімейної моралі, їхній вплив відбився на літературних прямуваннях Західної і Східної Європи, зокрема, через французьку й російську літературу на нашому Квітці-Основ'яненку. В Німеччині сентименталізм виявився в геніяльнім творі *Гете* „*Страждання молодого Вертера*“, що свого часу мав непереможний вплив на психіку європейської молоді. У Франції до творів цього типу наближається ідейно-сентиментальний роман, представником якого є славний філософ XVIII ст. *Жан-Жак Руссо* (1712–1778). У романах „*Еміль*“ і „*Нова Елоїза*“ він використав форму для проповідування своїх філософських ідей, думок і поглядів.

На переломі XVIII й XIX ст. з'являється історичний роман, творцем і найвизначнішим представником якого був англійський письменник *Волтер Скотт* (1771–1832). Його романи, в яких зображені переважно події з англійського минулого на тлі лицарського життя середніх віків („*Айвенго*“, „*Талісман*“, „*Кенільворт*“ та ін.), поширились у перекладах по цілій Європі, викликали багато наслідувань і мали великий вплив на популяризацію ідей романтизму.

Протягом XIX ст. розвинувся європейський роман так широко й всебічно, що опанував майже всю літературну продук-

цію, а відбиваючи в собі різні течії й прямування, став невичерпаним джерелом мистецького вивчення світу і людей.

У перших десятиліттях XIX ст. в романі майже неподільно панує романтична течія, що, з'явившись як реакція проти неприродного наслідування класичних зразків у літературі, спричинила могутній інтелектуальний рух у житті й письменстві європейських народів. Поставивши тезу про „єдність життя й поезії“, романтизм став дошукуватися тієї єдності в середньовічному світогляді романських народів (звідси його назва), вицвітом якого було лицарство з його ідеальними поглядами й поривами, з його глибокою релігійністю, культом жінки й любови, перевагою почуття в поезії й житті. Звідси пішло замилювання до народних переказів і легенд Середньовіччя, що викликало етнографічні, археологічні й історичні дослідження минулого й довело тим чином до появи ідеї національності, якій літератури недержавних слов'янських народів – чехів, словенців, українців – завдячують своїм відродженням і широким розвитком. Найширше і найповніше вираження знайшло романтичне натхнення минулим в історичному романі й повісті, які ставлять собі за мету поетичне зображення якоїсь історичної доби з важливими подіями, звичаями й традиціями, побутом, духом часу. На своїх початках історичний роман перебуває всюди під сильним впливом творчості Волтера Скотта, але згодом дедалі більше визволяється з-під цього впливу, стаючи на шлях реального зображення минулого. Ще цілковито слідами В. Скотта йде творчість англійського письменника *Е. Булвера* (1803–1873), роман якого „*Останні дні Помпеїв*“ втішався свого часу великою читаністю і був перекладений також українською мовою (в бібліотеці „Діла“). Романтична течія породила історичний роман й у Франції. Його головними представниками стали *Віктор Гюго* (1802–1885) з романом „*Собор Паризької Богородиці*“ („*Notre-Dame de Paris*“) і *Олександр Дюма* (1803–1870), славна трилогія якого „*Три мушкетери*“, „*Двадцять літ опісля*“, „*Десять літ опісля*“ і „*Граф Монте Крісто*“ належала свого часу до найпоширеніших творів французької романістики; врешті, родоначальник французького реалізму *Г. Флобер* (G. Flaubert) (1821–

1880) зі своїм романом з часів пунічних воєн „Саламбо“, повний величних, вражаючих картин. З новіших французьких письменників на полі історичного роману визначився *Анатоль Франс* (1844–1924), повість якого „*Боги прагнуть крові*“ з часів Великої французької революції перекладена також українською мовою. В Німеччині історичний роман у своїх початках теж перебуває під впливом романтизму: типові представники німецького романтизму *Новалис* (Ф. Л. Гарденберг) (1772–1801), *Л. Тік* (1773–1853), *Айхендорф* (1788–1857) і фантастичний *Ернст Теодор Амадей Гофман* (1776–1822), автор страшних оповідань про чортів, пробують своїх сил і в історичному романі й новелі. Безпосередній вплив В. Скотта відбився на повістях *Вілібальда Алексіса* з історії Пруссії. Однак властивий розвиток німецького культурно-історичного роману припадає на 50–60-ті рр. XIX ст. Імена письменників *Віктора Шеффеля* (1826–1886), автора знаменитого роману „*Екегард*“, *Юрія Еберса* (1837–1898), романи якого з поля стародавньої єгипетської і старохристиянської історії культури („*Донька фараона*“, „*Уарда*“, „*Ното сум*“) відомі й у нас з перекладів українською мовою *Кахнікевича*, *Фелікса Дана*, автора старогерманських історичних романів („*Боротьба за Рим*“ та ін.), *Густава Фрайтага* (1816–1895), що своїм циклом „*Предки*“ („*Die Ahnen*“) піднісся на вершини мистецького зображення минулого культурного побуту, знані далеко за межами Німеччини.

Викликаний і розбуджений романтизмом інтерес до історичного дослідження минулого дав і в слов'янських літературах результати, подібні до західноєвропейського письменства, тобто використання форми роману й повісті для поетичного прославлення історичного минулого. В російському письменстві до цього розряду належать такі твори, як „*Капітанська донька*“ *Олександра Пушкіна* (1795–1837), „*Тарас Бульба*“, роман-поема з історії козаччини *Миколи Гоголя* (1809–1852), „*Князь Серебряний*“ *Олексія Толстого* (1818–1875), „*Війна і мир*“ *Лева Толстого* (1828–1910), славна трилогія *Д. Мережковського* „*Юліян Апостат*“, „*Леонардо да Вінчі*“ і „*Царевич Олексій*“ та ін. Польський історичний роман після більш чи

менш удалих спроб прищеплення романтично-історичних ідей у писаннях *Ржевуського*, *Немцевича*, *Бернатовича* і найталановитішого з-поміж тих романістів *І. Крашевського* („*Стара казка*“ й цілий цикл історичних романів про польських королів) дійшов до найвищого розквіту у творах *Г. Сенкевича* (1846–1917) – трилогія про „сумні часи“ в Польщі: „*Вогнем і мечем*“ – з часів Хмельниччини, „*Потоп*“ – з часів шведських воєн і „*Пан Володійовський*“ – з часів польсько-турецьких воєн, далі „*Хрестоносці*“ і знаний у культурному світі роман з часів переслідування християн за Нерона „*Quo vadis*“. Побіч нього визначились *Б. Прус* (Гловацький) романом „*Фараон*“ (українською мовою переклав М. Павлик), *В. Реймонт* – романом „*1794 рік*“ і *Жеромський* – романом-епосею з наполеонівських часів „*Згарища*“ („*Porioły*“).

Зразком поетичного зображення нашого минулого все ще треба вважати роман-хроніку *П. Куліша* „*Чорна Рада*“, в якому змальована боротьба козацької черні й городової старшини, що, почавшись після смерті Хмельницького, довела до розчленування України на Лівобережну і Правобережну. Старші українські письменники Наддніпрянщини Гребінка, Костомаров, Мордовцев не пішли шляхом, указаним Кулішем, а здебільша писали свої романи з української історії московською мовою, так що обов'язок поетичного популяризування рідної історії серед читацького загалу лежав досі майже виключно на західноукраїнських письменниках. До тих, що цей обов'язок намагалися з більшим чи меншим мистецьким успіхом виконати, належав *І. Франко*, культурно-історичний роман якого „*Захар Беркут*“ малює ідеальний громадський лад на Галицькій Україні в добу першого нападу татар, *О. Маковей* – з романом „*Ярошенко*“, який вирізняється тим, що побудований без любовного конфлікту, *А. Чайковський*, який у повісті „*До слави*“ змалював часи гетьманування *П. Конашевича-Сагайдачного*, *О. Назарук* – з романом „*Князь Ярослав Осмомисл*“, *А. Опільський* – з повістями „*Сумерк*“, „*Іду на вас*“ та ін.

У побутовому, або суспільному, романі, який на початку XIX ст. ще подекуди перебував під впливом романтизму, в 30-их–40-их рр. XX століття бере гору напрям, названий ре-

алізмом, що ставить собі за мету дати в мистецтві правдиве, невідмальоване й невикривлене зображення дійсності (*реального світу*) в типових образах. Реалізм прийшов на зміну романтизму, який виконав своє завдання тим, що запевнив у поезії належне місце почуттю, але, не маючи зв'язків із сучасним життям, мусив поступитись місцем іншим, більш відповідним течіям і прямуванням. Найвизначнішим представником реалістичного роману є французький письменник *Оноре Бальзак* (1799–1850), який своїми творами „*Батько Горіо*“, „*Євгенія Гранде*“, „*Сільський лікар*“ та ін. з життя середнього класу паризького суспільства поклав у французькому письменстві початок т. зв. „*звичаєвому романові*“. Властивим творцем реалістичної школи у французькому романі був згаданий вище *Г. Флобер*, що у творі з життя малої буржуазії „*Пані Боварі*“ дав надзвичайно правдиву, з точністю фотографічного знімка відтворену картину цього середовища. Його найліпшим приятелем і учнем був *Гі де Мопассан* (1850–1893), автор численних повістей, переважно з життя паризького „вищого світу“: як „*Монторіоль*“, „*Улюбленець*“, „*Сильна, як смерть*“¹, „*Наше серце*“, хоч властивим полем, на якому його талант розвинувся найповніше, є новела і нарис.

Реалізм у змалюванні людського життя, доведений до крайнього й безоглядного відтворення в поезії усіх його хиб і недоліків, творить суть *натуралізму*, тобто тієї мистецької школи, яка в зображенні життя віддає перевагу матеріяльним умовам і обставинам перед нематеріяльними, духовними, не жахаючись картин зла, недолі, горя і болю, мальованих з фотографічною вірністю й точністю. Батьком натуралізму є знаменитий французький романіст *Е. Золя* (1840–1903), який у циклі з двадцяти романів „*Руон-Маккари, природна й соціальна історія однієї сім'ї за часів другої імперії*“ з безоглядною щирістю і незрівнянним мистецтвом відтворив гнилість і внутрішній розклад французького буржуазного суспільства за часів панування Наполеона III, що довели Францію до катастрофи

¹ Цей роман перекладений українською мовою (в бібл. „Діла“).

1871 р.¹ Цикл Золя „Історія однієї сім'ї“ побудований на песимістичній теорії спадкового обтяження, що обмежує волю людини й знімає відповідальність за її вчинки, – теорії, яка нагадує старовинний фаталізм з його вірою в сліпе призначення, від якого людині не втекти. До натуралістичної школи у Франції відносять ще братів *Гонкурів*, *Альфонса Додє* (1840–1897), а з новіших письменників – згаданого вже *Анатолія Франса*. Окреме місце в історії французької романістики посідає психологічний роман, представниками якого були *Поль Бурже* і майстер елегантного стилю, улюбленець салонів *Марсель Прево*.

Німецький роман пройшов ту саму еволюцію від романтизму до натуралізму, що й французький. Після романтиків *Новаліса*, *Тіка*, *Айхендорфа* і знаменитого гумориста *Жана Поля* (справжнє прізвище – *Ріхтер*) (1763–1825), що розробляли романічні сюжети в напрямку, вказаному *Гете* в його романах „*Майстер Вільгельм*“ і „*Духовне посвоячення*“ (*Wahlverwandschaften*), з'являється реальне зображення життя в повістях *Авербаха* (1812–1882) („*Сільські історії зі Шварцвальду*“), в яких бачимо ще значну дозу романтичної ідеалізації сільського побуту, в творах *Ф. Шнільгагена* („*Проблематичні натури*“, „*Між молотом і ковалом*“, „*Дитя щастя*“ та ін.), *Готфрида Келлера* (1819–1889), *П. Гайзе*, *В. Рабе*, *І. Гера* й ін.

Песимістична й індивідуалістична філософія Шопенгавера й Ніцше, загострення соціального питання, розвиток природничих наук, чужі літературні впливи, що йшли з Франції, Скандинавії й Росії, – все те склалося на виникнення німецької натуралістичної школи, що охопила не тільки соціальний роман, а й драму. Головним представником німецького натуралізму на полі роману є *Герман Зудерман* (1857–1928) з романами „*Кума Журба*“ (*Frau Sorge*) і „*Котяча стежка*“ (*Der Katzensteg*); його слідами йшла *Клара Фібіг* своїми творами з пруського життя („*Насущний хліб*“, „*Спляче військо*“), а з новіших письменників *Бернард Келлерман*, який у романі

¹ Дві повісті з цього циклу: „*Жерміналь*“, де зображена недоля пролетаріату, і „*Гроші*“, де описана біржа й біржовики, – перекладені українською мовою.

„Інтеборг“ дав чудову ідилію, повну ніжної еротики, а в романі „Тунель“ – величну картину успіхів модерної техніки¹. Окремими дорогами йшов німецький *сімейний роман*, призначений для невибагливих читачів таких сімейних журналів, як „Gartenlaube“ [„Альтанка“], що дуже часто з мистецтвом не має нічого спільного. Натомість англійський побутовий роман XIX ст., визволившись з-під впливу сентименталізму, став відразу на шлях реалізму в творах таких талановитих представників, як Ч. Діккенс (1812–1870), великий гуморист, твори якого („Записки Пікквікського клубу“, „Олівер Твіст“, „Мала Доррит“ та ін.) й досі не втратили свого значення, В. Теккерей (1811–1863), славний своїм сатирично-гумористичним романом „Ярмарок марнославства“, письменниця Джордж Еліот (справжнє ім'я – Анна Еванс) (1820–1880), авторка оповідань із сільського життя („Адам Бід“, „Млин над Флосом“, „Фелікс Голт“ та ін.).

У російському романі й повісті романтизм проявився тільки у творах другорядних письменників (зокрема, у Бєстужева-Марлінського) та в оповіданнях М. Гоголя з українського життя „Вечори на хуторі біля Диканьки“ і „Вій“, поступаючись місцем реалізові, якому в поезії промостили дорогу якраз великі романтики Пушкін, Лермонтов і Гоголь. Почавши з 40-их рр. XIX ст. у російському романі неподільно панує реалізм. До письменників, вплив і значення яких вийшли далеко за межі Росії, належать І. Тургенєв (1818–1883) з повістями „Записки мисливця“, „Дім“, „Дворянське гніздо“, „Батьки й діти“ та ін., Лев Толстой з романами „Анна Кареніна“ і „Відродження“², Ф. Достоевський з творами „Бідні люди“, „Ідіот“, „Злочин і кара“ та ін., а з новіших В. Короленко, А. Чехов, М. Горький, Л. Андрєєв й ін.

На польському побутовому романі XIX ст. теж відбилися всі європейські літературні прямування, що йшли туди з Франції та з Німеччини. Після сімейного роману І. Крашевського

¹ Перекл. укр. мовою у видавн. „Українська Накладня“.

² Перекл. укр. мовою Василем Сімовичем (Видавн. Спілка).

в 60-их рр. XIX ст. під впливом французького позитивізму появляється суспільно-тенденційний роман, репрезентований Б. Прусом („*На пості*“ („*Placówka*“), „*Лялька*“, „*Емансипантка*“), Елізою Ожешковою („*Над Німаном*“, „*Хам*“¹, „*Елі Маковер*“ та ін.), Родзевичівною („*Девайтіс*“², „*Сірий пил*“, „*Цвіт лотосу*“), Г. Сенкевичем („*Без догми*“, „*Сім'я Поланецьких*“). З кінцем XIX – початком XX ст. виникає реалістичний, найвизначнішими якого представниками були С. Жеромський („*Сизифові труди*“, „*Історія гріха*“ і „*Бездомні люди*“) та В. Реймонт. Твір останнього „*Селяни*“, витриманий у стилі натуралістичної школи, мале польське село (перекладений українською мовою М. Павликом).

Опис розвитку європейського роману XIX ст. був би неповний, коли б не згадати роман у скандинавських літературах – данські, норвезькі і шведські. З данських письменників найбільше знані в Європі популярний автор дитячих казок *Андерсен*, *Якобсен* (1847–1885) і *Г. Понтотпідан* (1857–1943), реалістичні сільські замальовки якого перекладені українською мовою (у збірці „*Із хат*“, виданої Укр. Видавн. Спільною). З норвезьких письменників світову славу здобули щирий прирятьє України *Б'єрнст'єрне Б'єрнсон*, автор численних творів, з яких „*Мері*“ знаний українській читацькій громаді з перекладу М. Лозинського, і *Кнут Гамсун* (1859–1952) типовий представник модернізму; його твори: „*Голод*“ і „*Пан*“ теж перекладені українською мовою. З-поміж шведських письменників треба назвати *А. Стріндберга*, який у перших своїх творах, що носять на собі виразні сліди впливу Золя, був натуралістом, а згодом пішов власними шляхами, ставши творцем т. зв. символізму; *Вернера Гайденстама*, що пробував своїх сил також в історичному романі – у творі „*Карл XII і його війни*“ зобразив, між іншим, похід цього союзника Мазепи на Україну; врешті, талановиту *Сельму Лагерлеф*, знану своїми „*Христовими легендами*“,¹ визначну представницю

¹ Перекл. укр. мовою в бібл. „Діла“.

² Так само.

неоідеалістичної реакції проти надмірного й карикатурного натуралізму. Ця реакція з'являється вже на переломі XIX й XX століть у модерністичнім, символічно-містичнім романі, який головну увагу звертає не на зображення т. зв. „milieu“, тобто середовища, а на змалювання внутрішніх, душевних переживань, та вказує на містичний, загадковий зв'язок між людською душею і світом надчуттєвих, трансцендентних явищ. Предтечею містицизму можна вважати американського новеліста *Едгара Алана По* (E. A. Poe) (1809–1849). В європейських літературах ця течія виникає наприкінці XIX ст. – майже рівночасно у Франції, у творах *Барбе де Орвіллі* (Barbey d'Aurevilly) (1808–1889) і в Англії – в романі *Оскара Вайльда* (O. Wilde) „*Портрет Доріана Грея*“, який у перекладах на різні мови облетів цілий культурний світ. У Німеччині найвизначнішими представниками модерністичного роману є *Ганс-Гайнц Еверс*, роман якого „*Альравна*“ здобув величезну популярність не так своїми мистецькими якостями, як реалістичними картинами з області сексуальної патології, і *Густав Майрінк*, романи якого „*Голем*“² і „*Зелений вид*“ („Das grüne Gesicht“) повні містично-кабалістичних ремінісценцій з „Талмуду“.

У Польщі цей вид творчості репрезентує і пропагує *Станіслав Пшибишевський*.

Відроджене українське письменство, що починається „Енеїдою“ Котляревського, теж відбило в собі всі найголовніші течії й прямування світової літератури. І українська повість не замкнулася перед впливом європейських літературних прямувань. Квітчині повісті „*Маруся*“, „*Сердешна Оксана*“, „*Добре роби, добре й буде*“ та ін. поруч із реальним змалюванням сільського побуту визначаються чутливістю в зображенні характерів – не без впливу західноєвропейського сентименталізму. У творах *Марка Вовчка* недоля закріпаченого

¹ Укр. переклад у бібл. Меріяма.

² Перекладений укр. мовою у вид. „Української накладні“, Київ–Львів.

села зображена високомистецькими реалістичними малюнками, які своєю ескізністю і стислістю стилю належать до того жанру прози, який означається назвою *нарис*. Творцем соціального роману в нашому письменстві був Іван Нечуй-Левицький, який своїми творами з життя інтелігенції – „Хмари“, „Причепи“, „Старосвітські батюшки й матушки“, „Над Чорним морем“, з життя сільського люду – „Микола Джеря“, „Бурлачка“, „Кайдашева сім'я“, дав широкий і всесторонній образ відносин в українському суспільстві 60–70-их рр. XIX ст. Другий визначний письменник на полі українського побутового роману – це Панас Мирний, роман якого „Пропавша сила“, відомий у Галичині з женецького видання Драгоманова під назвою „Хіба ревуть воли, як ясла повні“, малює соціальну долю українського села після знесення кріпацтва в Росії.

У Галичині по спробах змалювання громадсько-суспільних відносин серед галицько-українського громадянства на зразок „Хлопської дитини“ Федора Заревича і „Скошеного цвіту“ Володимира Барвінського в кінці 70-их рр. XIX ст. появився твір, який для Галицької України був мистецьким об'явленням нових істин, нових шляхів у письменстві. Це повість „Boa constrictor“ Івана Франка, в якій з великою життєвою правдою змалювані картини з бориславського нафтового пекла. На тлі безоглядної боротьби за існування письменник зобразив тип багатіючого мільйонера, що, неначе той boa constrictor [змій-полоз], душить менших і слабших від себе, щоб їх коштом рости в багатство і силу, поки сам не впаде жертвою тієї боротьби (повість „Борислав сміється“). За тими повістями пішли – переважно в 90-их роках XIX ст. і в першій десятилітті XX ст. – великі твори з життя української й чужої інтелігенції нашої батьківщини: „Для домашнього вогнища“, „Перехресні стежки“ і „Великий шум“.

До низки представників побутового роману належать Олександр Кониський, який у творах „Семен Жук і його родичі“ та „Молодий вік Максима Одиця (Хроніка з давно минулого)“ змалював життя українського інтелігента на Придніпрянщині в 60–70-их роках XIX ст. Початок XX ст. позначився в нашій письменстві зростом літературної продукції, особли-

во на полі роману, повісти й новели, поширенням змісту художніх творів і поглибленням порушених у них проблем. З-поміж українських письменників, що визначились на полі соціального роману, заслугують на згадку А. Чайківський (повісті „Олюнька“, „З ласки родини“, „Власними силами“), А. Кримський („Андрій Лаговський“), Д. Лукіянович („За Кадильну“), О. Кобилянська („Земля“, „В неділю рано зілля копала“), Г. Хоткевич („Кам'яна душа“), Пидеша („Восток і Запад“), Л. Мартович („Забобон“), А. Крушельницький („Рубають ліс“), В. Винниченко („По-свій“, „Записки кирпатого Мефістофеля“) та ін.

§ 21. Новела. Оповідання. Нарис. Ідилія

а) Новела, оповідання й нарис.

Новела, як і роман, має романське походження (на це вказує її назва: *la novella* – новинка), хоч і вона своїми початками сягає античності й у цілком викінченій літературній формі була відома вже давнім грекам і римлянам (згадані „Мілетські історії“ й оповідання Лукіяна – у греків, казка про Амора і Психею Апулея – у римлян). Однак справжнім розквітом новела завдячує італійцям. Із спільного джерела романської епіки, переплетеної з мотивами орієнтальних казок, постають у XIII ст. в Сицилії й південній Італії (в Неаполі) оповідання, які під назвою *novellino* („cento novelle antiche“) служили для розвеселення двораків сицилійського короля Фридриха II (з роду Гогенштауфенів). Перейшовши до північної Італії, новела досягла вершин свого розквіту під пером трьох флорентійських письменників: *Барберіна*, *Саккеті* і найславнішого та найбільш знаного з-поміж них *Боккачо* (1313–1375), збірка новел якого під назвою „*Декамерон*“ є невичерпаним джерелом пізнання тодішнього світу і людей, їхніх звичаїв і традицій. „*Декамерон*“ дуже часто називають неморальною книгою. Вона, справді, неморальна настільки, наскільки неморальні були часи, що дали тло для зображених у ній подій і людей. Та, попри те, вирізняється „*Декамерон*“ мистецтвом і красою сти-

лю, реалізмом зображення, багатою різноманітністю сюжетів і фігур. Книга довгі віки служила і служить письменникам джерелом поетичних задумів. Так, напр., відгомін новел Боккаччо знаходимо в деяких драматичних творах Шекспіра.

З Італії новела перейшла до Франції і, почавши з другої половини XV ст., стала тут вельми популярним жанром прозової епіки. З цього часу походить французька збірка новел „*Cent nouvelles nouvelles*“ [„Сто нових новел“]. У XVI ст. постає збірка новел сестри французького короля Франца I *Маргарити Валуа* (1492–1549), „*Гептамерон*“ – наслідування „Декамерона“.

Залишена облогом у часи псевдокласицизму й раціоналізму нива новели вкривається новими, свіжими плодами в часи романтизму. Імена великих майстрів оповідної прози, Новалиса, Тика, Гофмана, а передусім Гайнриха Кляйста, (1777–1811), автора знаменитого „Міхаеля Кольгааса“, перлини німецької новелістики, є заразом неначе тими верстовими стовпами, що означають розвиток німецької новели XIX ст. З цілої повені імен німецьких новелістів треба назвати двох письменників, які своєю творчістю піднялися понад пересічну міру буденної, на потреби дня обчисленої літературної продукції. Це *Ганс Теодор Шторм* (1817–1888), який у своїй новелі „*Immensee*“¹ дав зразок т. зв. новели спогадів, і *Конрад Фердинанд Маєр* (1825–1898), майстер історичної новели. Його твори „*Андже-ла Борджіа*“², „*Святий*“, „*Паж Густава Адольфа*“ та ін. – це правдиві шедеври історичної новелістики.

Французька новела виявляє тих самих мистців слова, що й роман: великий *Золя*, знаменитий *Додє* і геніальний *Мопассан*. Вони залишили тривкі мистецькі цінності не тільки у своїх романах, але й в оповіданнях та новелах.

Галерея великих майстрів новели була б неповна, коли б не згадати англійця *Чарлза Діккенса* з його „*Різdvяними історіями*“ і великого норвежця *Б'єрнст'єрне Б'єрнсона*, майстра психологічного аналізу.

¹Переклад укр. мовою у бібл. Меріяма п. з. „Озеро Іммен“.

²Переклав укр. мовою І. Франко.

В українському письменстві перші письменники, що по-слугоувались оповідною прозою, Квітка і Марко Вовчок, були власне новелістами. Зразковою новелою є оповідання І. Нечуя-Левицького *„Рибалка Панас Круть, або Гориславська ніч“*. Новели й оповідання писав також Олександр Кониський. Натуралістична новела знайшла в нашому письменстві талановитого майстра в особі І. Франка, який у новелі *„На дні“*, у збірках *„В поті чола“*, *„Бориславські оповідання“*, *„На лоні природи“* та ін. дав цілу галерею мистецьких типів галицького суспільства 80–90-их років XIX ст., змальованих з таким реалізмом, таким мистецтвом і силою слова, як у жодного з українських письменників перед ним і мало у кого після нього. З новіших українських письменників визначились в області новели наддністрянці Б. Лепкий, Л. Мартович, Т. Бордуляк і найбільший із них Василь Стефаник, якого з погляду багатства типів із селянського побуту, натуралістичну манеру зображення і мистецтво зв'язкого, точного й ядерного стилю можна назвати українським Мопассаном, та придніпрянці Модест Левицький, Дмитро Маркович, Володимир Винниченко, класик української прози Михайло Коцюбинський та ін.

Відмінність між романом і новелою полягає передусім у способі здійснення повістєвої акції. Коли в романі зображена духовна й фізична еволюція героя – часом від народження – аж до моменту, коли він потрапляє в конфлікт зі своїм оточенням, так що перед нашими очима розгортається широка й ґрунтовна історія його життя, то новела ставить нас перед готовим конфліктом, зображаючи одну закінчену подію, яка для долі героя має вирішальне значення. Ясною і прозорою мотивацією, скорим темпом акції, що тримає читача цілий час в напруженні, логічною причиновістю розв'язки, яка з неодмінною необхідністю впливає з передумов, поданих у зав'язці, – стоїть новела найближче до драматичної поезії, чим можна пояснити обставину, що драма не раз запозичала сюжети в новелі.

Модерна новела, звужуючи рамки поетичної картини і скорочуючи свій об'єм, витворила відміни, відомі під назвою но-

велети, оповідання, нарису або ескізу, хоча визначити якісь тривкі межі, які б розділяли ці різновиди один від одного, неможливо. В оповіданні й нарисі (нім. *Erzählung*, *Skizze*, франц. *un conte*), що охоплює не більше як 10–20 сторінок друку, акція ще більше спрощена, ніж у новелі, і втиснена у вузьенькі рамки мініатюрного образка, який, послуговуючись зв'язким, ядерним і точним висловом, вражає нас вірністю кольорів і точністю характеристик.

Різниця в об'ємі між романом і новелою та нарисом, яка вже з першого погляду кожному впадає у вічі, спричиняє відмінності як у способі композиції, так і в письменницькій техніці, тобто у виборі засобів поетичного зображення та в їх застосуванні. Коли в романі, а то і в новелі, письменник має досить часу й місця для зображення визначних, небуденних осіб, поставлених у незвичайні ситуації, то невеликий обсяг оповідання або нарису вимагає короткої, стислої, обмеженої до кількох влучних рис характеристики осіб. Для цього найбільш відповідні люди пересічні, звичайні, яких кожен з нас зустрічає в житті на кожному кроці, на вулиці, на ринку, в конторі, канцелярії. Типові уявлення про таких людей майже несвідомо зберігаються в нашій пам'яті. Щоб їх живо й наочно репродувати, треба тільки розбудити уяву кількома підходящими словами. Те саме стосується й описів природи. У таких коротких оповіданнях і нарисах автор здебільшого оперує звичайними, простенькими образками природи, які ми вже багаторазово оглядали. Але, пригадуючи нам те, що ми вже бачили, автор нарису дає можливість бачити його краще, очима художника, які зауважують й затримують із баченого образу тільки те, що в ньому є істотне, характерне, типове. Ця ескізність описів і характеристик разом із зв'язким оповіданням, обмеженим до зображення тільки найважливіших моментів події, робить оповідання і нарис особливо придатними до схоплення моментальних, мінливих явищ і подій щоденного життя та освітлення їх саявом мистецького погляду.

б) Ідилія.

Слово „ідилія“ має грецьке походження: *eídúllaon* – по-українському – „образок“. Називають так невелике оповідання побутового характеру, в якому змальована картина мирного і щасливого життя на селі, далеко від життєвого виру, „на лоні природи“. Звичайно зображений у ньому тихий закуток, захований від світового гамору. Живуть тут люди, що не знають ні душевних конфліктів і потрясень, ні недосяжних бажань і поривів. Задоволені малим, проживають вони мирно, щасливо й весело. Такі картини ідеалізовані ще більше, як у поемі, але оскільки поет не говорить неправди, не добирає невірних барв, а тільки опускає темні, негативні риси і в зображенні зберігає естетичну міру, то така ідеалізація, вдовольняючи вроджену кожній людині потребу вирватися бодай на хвилину з круговерті „житейських бур“ і відпочити душею й серцем серед мирної природи, має в собі велику принаду і свою мистецьку вартість. Так розуміли ідилію давні греки й римляни. Батьком ідилії вважають грецького поета Теоокрита (III ст. до Хр.), який у своїх діалогічних ідиліях, писаних віршовою мовою, зобразив мирний побут сільських мешканців Сицилії. Його твори, звані також „буколіками“¹, за мистецьке зображення природи і людей кваліфікуються як зразки поезії цього роду. Наслідував їх римський поет Вергілій у своїх „еклогах“, або „буколіках“. В епоху панування псевдокласицизму у Західній Європі у французів і німців виникла наслідувана ідилія як окремий рід „пастушої поезії“, в якій на тлі ідеальної аркадійської природи, під опікою Аполлона, німф і дрияд зображені особи з вищих верств суспільства, з вишуканими манерами й тонкими почуттями, але в костюмах грецьких пастухів і пастушок. Наслідування класичних зразків в ідилії йшло так далеко, що зберегло навіть діалогічну форму, але стиль тих псевдокласичних ідилій далекий від класичної простоти Теоокрита, повний емоційної пересадної чутливості і штучної, солодкової ніжності, відомий в історії світової літератури

¹ З грецьк. *βουκολικά* – пастуші пісні.

під назвою маринізму в Італії (від імені італійського поета *Джамбаттісти Маріні* (1569–1625)), гонгоризму або культизму в Іспанії (від *estilo culto* іспанського поета *Люїса Гонгори* (1561–1627)) та евфуїзму в Англії (від заголовка роману англійського письменника *Джона Лілі* „*Euphues: The anatomy of Wit*“ [„Евфуес, або Анатомія дотепности“] (1578)). Пізніше ідилія змодернізувалася, визволилась від класичних аксесуарів, прийняла навіть невіршовану форму оповідання й нарису, хоч і не завше могла встерегтися від впливу класичних зразків. Такою ідилією є оповідання *П. Куліша* „*Орися*“, наслідування VI пісні „Одиссеї“, що має, проте, й свої оригінальні мистецькі вартості. До ідилічної поезії належать у нашій письменстві також деякі оповідання зі збірки *І. Франка* „*На лоні природи*“.

ТРЕТІЙ РОЗДІЛ

Лірична поезія

§ 22. Народні пісні

Лірика, як епічна поезія, з'являється на дуже ранніх етапах культурного життя людства, в часи, коли подив і жах перед невидимими силами, що керують природними явищами, спонукав уяву первісної людини до одуховлення й уособлення сил природи та з її (людини) грудей видобував перші вираження почуттів. Релігія й поезія в ці найдавніші часи спліталися в одну нерозривну цілість. Сліди цього первісного зв'язку поезії з релігійним віруванням і світоглядом є ще дуже виразні в найдавніших обрядових піснях, замовляннях, заклинаннях, загадках та прислів'ях. Сюди належать у нашій усній словесності пісні, звані колядками і щедрівками, що їх співають у час зимового свята. Коляди, яке з прийняттям християнства злучено зі святом Різдва Христового, далі – веснянки або гагілки та русальні пісні, співані з приходом весни, а в християнські часи перенесені на Великдень, Проводи й на Зелені Свята, врешті, купальські пісні, що їх співають із початком літа, на Івана Купала. Декотрі обрядові пісні, як от пісня про воротаря або володаря, вирізняються діалогічною формою, що є, як здогадуються, реліктом тих давніх часів, коли народна поетична творчість об'єднувала в собі всі три основні поетичні форми: епічну, ліричну і драматичну, – що у дальшому розвитку поділились на окремі види.¹ До обрядових пісень відносять також обжинкові та весільні пісні, зокрема, ті з них, в яких збереглися вірування й обряди ще з поганських часів.

¹ Це доба т. зв. прамистецького синкретизму, який деякі вчені називають музичним прамистецтвом (*musische Urkunst*).

Весільні пісні творять перехід до тієї групи народної лірики, що охоплює пісні, пов'язані з сімейним й особистим життям людини. Як бувають різні ситуації й переживання на тлі сімейних та особистих стосунків людей, так різними є мотиви народної пісні, яка супроводжує життя людини від колиски до могили. „Журба матері над колискою дитини, щира любов молодеча, терпіння зрадженої дівчини, туга відданиці, жаль батька-матері, що дають свою дитину в чужі руки на непевну долю, горювання жінки, що її чоловік-нелюб зневажає або недобра свекруха поневіряє, бідування вдови, що „дрібними слізоньками ріллю промочила“, плач сирітки на гробі матері¹ – це основні мотиви сімейно-побутових народних пісень, якими народ розважає свою тугу, проганяє сум, утішається в неволі, радіє в щасті і плаче в горі. Окреме місце в цій групі пісень займають т. зв. мандрівні пісні та балади на сюжети, спільні для всіх індоєвропейських народів, як, напр., про лиху свекруху, про вбивство жінки чоловіком за намовою матері, про мерця, що забирає свою милу на той світ, та ін.

Іншу групу в народній ліриці творять пісні, в яких виражені почуття людини на тлі громадсько-політичних і національних відносин. Це історичні й політичні пісні нашого народу. Ціле наше історичне життя від часів татарського лихоліття, піднесення народного духу за козацьких часів, турецька неволя, зруйнування Січі, коліївщина, кріпацтво, панщина й рекрутчина – все те, чим боліли й раділи народні маси, знайшло свій відгомін у піснях, складених під свіжим враженням подій та передаваних з уст до уст, з покоління в покоління як найцінніше добро, бережене пильно й дбайливо в народній пам'яті для того, щоб перед світом засвідчити,

...Що ми,
Чиї сини, яких батьків,
Ким, за що закуті!

Сюди можна віднести також пісні, що є вираженням почуттів, зроджених на тлі суспільно-станових взаємовідносин,

¹ Ф. Колесса. Українські народні пісні та їх зв'язь з життям народу.

як, напр., чумацькі, бурлацькі й ремісницькі пісні, пісні про опришків тощо. Всім тим пісням спільні два основні мотиви: питома українському народові любов до волі і принцип безумовного демократизму.

Віршові форми народної лірики, описані в науці про віршування, виказують тісну залежність народної пісні від мелодії. Відповідно до цього бачимо в них велику різноманітність, хоч у новіших часах дедалі більше помітний нівелювальний вплив форми коломийкового вірша.

Виразові і стилістичні форми української народної лірики є доволі сталі й незмінні. Належить сюди передусім характерний для народної творчості паралелізм, одна з найдавніших і найбільш первісних виражальних форм у поезії всіх народів. Виявляється він у тих самих формах паралельного порівняння й антитези, що й у народній епіці, змальовуючи на тлі образів з природи почуття й душевні переживання людини. Анімістичне розуміння природи є в народній ліриці невичерпним джерелом поетичних образів і зворотів, порівнянь, метафор і символів, які абстрактні уявлення й ідеї переносять у сферу чуттєвої конкретності. Живе спочування людини до природи і навпаки виявляється в частих апострофах до природи, до тварин, рослин, навіть предметів. Людина звертається із закликом, проханням, заклинанням до птахів (соловея, сокола, голуба, зозулі, ворона), вірного коня-товариша, до дерев і рослин (калини, верби, берези, явора, дуба, сосни, трави), до сонця, місяця, зорі, вітру, гори, ріки тощо. В той спосіб одуховлена природа робиться учасницею долі й недолі людини, її психічних станів та переживань (пор. *плач Ярославни в „Слові о полку Ігоревім“*).

Проте народна пісня дуже часто послуговується й алегорією, особливо тоді, коли абстрактне поняття треба виразити в конкретній образній формі. Улюбленою виражальною формою є також образна перифраза замість абстрактної загальності, як, напр.:

Возьми, мати, піску жменю,
Посій його на каменю,
Як той, мати, пісок зійде,
Тоді твій син з війни прийде...

Як у народній епіці, так і в ліриці одним із найбільш уживаних способів поетичного зображення світу і людей є сталі епітети – стали неодмінний складник народної пісенної словесности. Сюди належать такі епітети народної лірики, як *буйна* головонька, *чужа* сторононька, *чисте* поле, *бистра* річенька, *калиновий* місток, *крутий* бережок, *хрещатий* барвінок, *ясний* сокіл, *сизий* селезень, *біла* береза, *гай зелененький*, *трава-мурава*, *дівчина-небога* та ін. Всі ті поетичні образи й звороти народної лірики творять сталий засіб готових висловів поетичного словника, з якого нерідко черпає й індивідуальна мистецька творчість поетів для оновлення літературної мови елементами народности.

§ 23. Літературна лірика та її поділ

Народна пісня пов'язана ще тісно й нерозлучно зі своїм музичним супроводом, мелодією, що й відбилася на її складі й ритміці; літературна лірика, витвір індивідуальної мистецької творчости, визволилась майже зовсім з-під впливу музики. Музика пісенної мелодії народної пісні замінена в творах літературної лірики, призначених не до співу, а тільки до голосного читання (декламації), музикою поетичного слова, яке впливає на душу й серце читача чи слухача гармонією мовних звуків, ритмікою й мелодійністю вірша, дзвінкістю рим та інших фонетичних засобів. Хоч багато літературних ліричних творів покладено на ноти, більша їх частина залишається без музичного супроводу й інтерпретації, обмежена тільки до власних музичних засобів поетичного слова. Друга прикмета, що літературну лірику відрізняє від народної, – це більше багатство мотивів і мистецьких засобів для їх вираження. Овид освіченого поета без порівняння ширший і дальший, ніж у простолюдина; він більше знає, ліпше й даліше бачить, має глибше й ґрунтовніше розуміння світу і його явищ, ніж співак з-посеред народу, а до того ж володіє не лише сталими засобами поетичної словесности, який витворила народна поетична традиція, але й усіма тими способами й засобами, над якими працювали найкращі мистці поетичного слова різних віків

і народів. Відповідно до цього може ліричний поет відізнатися своєю піснею на всі вияви життя, на всі питання дня, на все те, що порушує струни його серця чи то як індивіда, чи як громадянина, члена нації, суспільства, а то й цілого людства. Що багатше життя поета на переживання, що вразливіша його душа на враження й імпульси навколишнього світу, що глибше й ґрунтовніше розуміння життя і його явищ, то багатший зміст поетових пісень, то ширший діапазон його почуттів і настроїв, то сильніший відгомін будять вони в наших серцях.

Ліричні настрої, що дають привід до постання пісні, різноманітні, як різноманітне буває життя, що їх викликає. Можна, напр., зазнати релігійного піднесення духу в церкві, під час богослуження, і вдома, на молитві, або роздумуючи на лоні природи над ставленням людини до Бога, свого Творця. Можна бути враженим до глибини серця коханням, його радощами й горем, або радіти й горювати долею й долею рідного краю. Можна переживати сильні душевні емоції, оглядаючи образи природи або роздумуючи над філософськими питаннями про загадку буття, мету й призначення людського життя і т. д.

Відповідно до походження й природи імпульсів, що діють при постанні ліричного твору, і до становища, яке поет займає супроти вражень, які діють на його душу, розрізняють три типи ліризму:

1) лірика безпосереднього почуття, що послуговується формою пісні або думки;

2) лірика рефлексійна, до якої відносимо описову лірику й елегію;

3) лірика захоплення, для якої літературна традиція витворила типові форми гімну [славня] й оди.

§ 24. Лірика безпосереднього почуття

а) Пісні та думки.

Найпростішою і zarazом найбільш первісною формою поетичного вираження почуття і настрою є пісня. Це короткий віршовий твір, укладений часто в правильні строфи, що вира-

жає одне почуття, одне враження або один пережитий настрій без огляду на особу, яка його пережила. Назва пісні походить від давньослов'янського слова *nъти* („співати“), що вказує на давню залежність пісні від музики. І тепер іще кожна літературна пісня може бути легко пристосована до музичної мелодії, або, як звичайно кажуть, покладена на ноти. Те, що відрізняє пісню від інших видів ліричної поезії, є безпосередність вираженого в ній почуття: пісня передає почуття або настрої поета в такому виді, як вони в ньому постали, просто й безпосередньо, без примішки думки, що рефлектує. Настрій, що запановує в душі поета під впливом одного або більше вражень, виливається в його пісні з силою моментального, мистецтвом проясненого зворушення. Для вираження його співець послуговується всіма засобами ритміки, гармонії й мелодики поетичного слова. В цій свіжості й безпосередності моментального переживання лежить увесь притягальний чар пісні, вся її принадна краса. Ліричний поет звертається до хвилини з Фавстом Гете:

Тривай іще! Так гарна ти! –

вихоплюючи її з потоку вражень, що пропадають у минулому, велить їй існувати в теперішності, проминальні, переливні і мінливі почуття і настрої закріплює чарівним словом поезії в не порушні, вічні форми пісні, дозволяючи нам переживати їх раз-у-раз наново, немов наші власні, актуальні психічні стани.

Згідно з основним психологічним законом, що почуття нерозривно пов'язане з уявленням про предмет, який його викликає, мусить і ліричний поет для вираження своїх почуттів і настроїв послуговуватись образами речей і явищ, як це робить епік і драматичний поет. Проте словесні образи ліричної поезії мають своє, тільки їм властиве завдання і призначення: слова пісні діють не лише своїм образним значенням на нашу уяву, а й самими своїми звуками та їх ритмічним упорядкуванням промовляють через слух до нашої душі й серця, впливають, подібно до музики, на наші безпосередні почуття. Досить прочитати для цього яку-небудь думку Шевченка („*Сонце заходить, гори чорніють...*“; „*За сонцем хмаронька пливе...*“;

„Садок вишневий, коло хати...“; „Минають дні, минають ночі...“; „Ой, одна, я одна...“), щоб переконатись, як музика поетичного слова, що виявляється в зовнішньому ритмі й мелодії вірша, тісно пов'язана зі змістом пісні, який можна назвати внутрішнім ритмом настрою. Гармонійне поєднання обох цих ритмів, долаштування мистецьких засобів і засобів поетичного слова до душевного стану становить красу ліричного твору, виявляє його мистецьку вартість.

Хоч ліричні поети всіх часів і народів у своїй творчості залюбки наслідували народну пісню, а деякі навіть дуже щасливо потрапляли в її тон, так що їхні пісні, своєю чергою, ставали народними (в Німеччині – *Гете, Гайне, Ленав*, в Росії – *Пушкін, Кольцов, Некрасов*, в Польщі – *Залеський, Ленартович, Асник, Конопницька*, у нас – *Шевченко, Федькович, Руданський, Воробкевич* та ін.), але прикметою літературної пісні все буде ширший діапазон особистих і громадських почуттів та більше багатство мистецьких засобів, ніж це є в народній пісні. Коли народна лірика висловлює в формі індивідуалізованої пісні почуття, спільні цілому середовищу, в якому ця пісня постала, жила й розвивалася, в незмінних, шаблонних поетичних образах, символах і формах, – то індивідуальна творчість ліричного поета, який дуже часто живе в інших матеріальних і духових умовах, ніж творці народних пісень, не може задовольнитись тільки готовими схематичними засобами народної поезії для вираження своїх переживань, почуттів і настроїв. Кожний ліричний поет може про себе сказати з Дмитром Загулом:

Багато акордів на струнах моїх,
Душа їм і ліку не знає,
Життя повнозвучно торкається їх
І згуки пісень викликає...¹

З-поміж цих розмаїтих акордів найголосніше дзвенять у ліричній поезії пісні кохання, або т. зв. еротична лірика. Всеперемагаюча сила любови надихала й надихає поетів усіх часів

¹ У збірці „З зелених гір“. – В-во „Час“ у Києві.

і народів до оспівування її радощів і смутків, до звеличування дівочої вроди, до тужливих зітхань у розлуці, до окликів болю і страждання мученого зрадою й заздрощами серця. Зразки любовної лірики находимо і в народній поезії, і в літературах усіх народів від найдавніших віків аж по нинішній день. У давних греків до цього виду належать пісні *Алкея* (VII ст. до Хр.), поетки *Сапфо* (VI ст. до Хр.) та *Анакреонта*, автора веселих пісень про вино і кохання (VI ст. до Хр.). У римлян уславилися своїми еротичними ліричними творами *Горацій* (65–9 рр. до Хр.), *Тибулл* (54–19 рр. до Хр.), *Проперцій* (50–15 рр. до Хр.) і теоретик „*artis amatoriae*“ [„мистецтво любови“] *П. Овідій* (43 р. до Хр. – 17 р. по Хр.).

У середніх віках любовні пісні складали французькі трубадури, провансальські менестрелі й німецькі міннезінгери, з яких найславніший Вальтер фон дер Фогельвайде (кінець XII – почат. XIII ст.). Тоді й постають такі віршові форми еротичної лірики, як мадригал, канцона і сонет. У нових європейських літературах еротична лірика зайняла видне й визначне місце з погляду як кількості, так і якості творів. З непереглядної маси пісень кохання деякі твори, укладені в більші чи менші цикли, здобули собі велику популярність і славу. Належать сюди вірші *Гете*, *Шіллера*, *Гайне* (більша частина віршів „*Книги пісень*“) і *Ленав* – у німецькій літературі, *Гюго* і *Мюссе* – у французькій, *Пушкіна*, *Лермонтова*, *Фета* – в російській, *Міцкевича*, *Словацького*, *Тетмаєра* – в польській та ін. В українському письменстві після *Шевченка*, який з геніяльною інтуїцією відчув і змалював біль самотнього, зрадженого дівочого серця в чудових віршах „*Ой, одна я, одна*“, „*Вітре буйний, вітре буйний*“, „*Нащо мені чорні брови*“, „*Якби мені черевики*“ та ін., визначився в ділянці еротичної лірики *І. Франко*, збірка якого „*Зів'яле листя*“, за словами проф. А. Крушельницького, являє собою „вершину ліричної творчості не тільки у Франка, але взагалі в українській поезії,“ а з молодших українських поетів *В. Пачовський* („*Розсипані перли*“), *П. Карманський*, *О. Олесь*, *М. Філянський*, *Д. Загул* та ін.

Однак коханням, еротикою не вичерпується зміст пісень. Відповідно до різних переживань і пов'язаних з цим почуттів

і зміст пісень буває дуже неоднаковий. Навіть почуття, що дають основу ліриці натхнення: любов до волі, рідного краю, релігійне ставлення людини до Бога, – або такі настрої, що є наслідком поетичної рефлексії, можуть бути предметом пісні, якщо поет не мав нічого іншого на меті, як тільки пряме, безпосереднє вираження свого почуття і настрою. Відповідно до цього розрізняємо вірші релігійні, патріотичні, політичні, товариські тощо, а також т. зв. настроєві, тобто такі, в яких образ природи служить тлом для змалювання відповідного настрою. Від часу Шевченка заведено в нашому письменстві називати пісні, що характеризуються перевагою сумовитого настрою, думками. Вони наближені до елегій.

б) Сонет.

На романському ґрунті постав і розвинувся окремий жанр любовної пісні, названий сонетом (з італійського *il sonetto* – дзвінка пісенька). Це тільки своєрідна строфова форма, залежна від кількості й порядку рим, без огляду на виражений нею зміст.¹ Коли сонет служить для безпосереднього вираження почуття або настрою, то не відрізняється нічим від пісні, однак найчастіше він має рефлексійний характер. Такий сонет розпадається на дві частини: в першій, що звичайно обіймає обидва квартети (хоча часом захоплює ще й перший терцет), зображена подія або змальована картина природи, що дала поетові привід до рефлексії, у другій – висловлена сама рефлексія. Своєю логічною будовою, поділом на дві паралельні частини, перша з яких – це немов попередник, а друга – наступник, нагадує такий сонет періоду. Через те надається він до вираження таких думок і почуттів, що зливаючись в одному гармонійному акорді, творять одну логічну, точно обмежену цілість. З другого боку, правильність ритмічної й римової будови цієї форми примушує поета до точного, зв'язного і ядерного вислову своїх думок.

Сонет, витворений трубадурами й труверами, запровадив до літератури італійський поет *Петрарка* (1304–1374), який

¹ Гл. Стилістика, VI розділ, § 48 (г).

у своїх сонетах, названих ним просто „*Rime*“, оспівав свою милу Лавру. Сонетом залюбки послуговувались найвизначніші мистці гуманізму й Ренесансу, зокрема, славний Мікель-анджело Буонаротті, а в часи романтизму широко розповсюдили в цілій Європі поети цього напрямку (*Бюргер і Гете* в Німеччині, *Пушкін* – у російському письменстві, *Міцкевич* – у польських; його цикл „*Кримські сонети*“ належить до найкращих творів цього жанру у світовій літературі). У нас майстром цієї форми був *І. Франко*, а побіч нього *Леся Українка*, *В. Самійленко*, *А. Кримський*.

§ 25. Рефлексійна лірика

а) Описова лірика.

Картини природи у зв'язку з душевними переживаннями людини стрічаються і в епічній поезії – там, де авторові йдеться про зображення зв'язків між життям природи і життям людини. Таке ставлення до природи, відчуття природних явищ як станів і переживань живої душі є сутісною ознакою мистецької творчості загалом, а поетичної зокрема. Тим різниться поезія як мистецтво від практично-життєвої й абстрактно-наукової прози.

Уже співець „Слова о полку Ігоревім“ малює природу як учасницю горя й радощів людини; таке саме розуміння природи й ставлення до неї знаходимо і в народних піснях. Воно лягло в основу пісенного паралелізму, так характерного для народної лірики. Літературна лірика поширила й поглибила розуміння природи: для поета природа живе своїм окремим духовним життям, незалежно від людини. Обдарована свідомістю, почуттям і волею, може вона переживати незвичайні, високі почуття, емоції й настрої та виражати їх на різні способи: шепотом листя в гаю, шумом діброви, завиванням вітру, стогоном бурі, сльозами дощу, дзюрчанням потоку, рокотом хвиль, ревом водоспаду, голосами птахів і звірів. Вона вміє звеселяти нас у горі, викликати біль, розбивати тугу або наводити задуму й сум.

У ставленні поета до природи можна вирізнити дві можливості:

1) Поет відчуває гармонію між змальованою ним картиною природи і своїм власним настроєм, як, напр., у вірші Олеся „Конвалія“ або в думці Козловського „Цвинтарок“.

2) Поета вражає дисонанс, контраст між його долею і явищами в житті природи; тоді з його грудей нерідко виривається оклик жалю, докір долі або природі. Прикладом такого ставлення поета до природи може слугувати вірш І. Франка „Полудне“.

І в тому, і в тому разі картину природи супроводжує аналіз того враження, яке вона робить на поета, що і є прикметою поетичної рефлексії. Проте можливе і таке, коли поет описує природу, дає картинне зображення ситуації, в якій він пережив якийсь настрій, але не виявляє того пережиття, залишаючи самому поетичному малюнкові викликати в читача подібні почуття й настрої. Це лірика чисто описова. Однак діяльність рефлексійної думки слідна і на таких творах: вона виявляється у виборі й долаштуванні окремих рис і подробиць даного образу, які дібрані і згармонізовані так, як кольори малюнка, щоб викликати певний, намічений мистцем настрій. Уміло послугуючись дібраними і вжитими засобами картинності та емоційності, такий описовий твір може викликати в нас відповідний настрій самим об'єктивним зображенням природи, як, напр., чудовий малюнок українського вечора в Шевченковім вірші „Садок вишневий коло хати“.

б) Елегія.

Слово елегія має грецьке походження: так у давні часи називали ліричні пісні, складені елегійними двовіршами (*δύστιχον ἐλεγίакον*) різного змісту. Згодом у таких творах почав переважати сумовитий настрій, який отримав назву „елегійного“. Так витворилося нове поняття елегії як ліричного твору, в якому зображене тихе, повне смутку й туги роздумування над життям з його проминальними радощами й неминучими турботами. Втрата чогось дорогого в житті, нездійсненні бажання, контраст між мріями і суворою, невимолимою дійсні-

стю життя та викликані цим почуття – творять у різних відмінах і варіаціях теми елегійної лірики. Почуття суму й туги злагоджене в елегії смиренністю, що впливає з рефлексії. Той тон тихої, сумовитої смиренности, що неначе завершальним гармонійним акордом, вирівнює дисонанси, виражені в елегії, надає їй питомої ознаки, яка відрізняє елегію від інших видів ліричної поезії. В українському письменстві й усній словесності багато пісень і думок має елегійний характер, виражаючи сумовитий і тужливий настрій їх творців. Такі твори можна назвати елегійними піснями.

У давніх греків було кілька видів елегійної лірики. До найбільш поширених належала елегія патріотична, в якій вславилися *Тиртей* (VII ст. до Хр.) і *Солон* (639–559 рр. до Хр.), та гномічна, знаменитим представником якої був *Теогніс* з Мегари (VI ст. до Хр.). У римлян елегія зробилась улюбленою формою для вираження почуття болю й жалю з приводу особистої неволі і невдач у житті поета. Такий характер мають переважно еротичні елегії *Тибулла* й *Проперція* та одного з найбільших римських ліриків *Публія Овідія Назона*, який, засланий до Томі на березі Чорного моря (8 р. по Хр.), посилав звідити свої „*Жалі*“ („*Tristium libri*“) й „*Листи*“ („*Epistulae ex Ponto*“) до приятелів у Римі.

У часи романтизму елегія, увільнившись переважно від своєї класичної віршової форми, послужила поетам-романтикам для вираження т. зв. світового болю (*Weltschmerz*), тобто того песимістичного світогляду, що не міг погодитися з непривітною дійсністю життєвих умов і обставин. Репрезентантом цього напрямку є англійський поет лорд *Байрон*, творчість якого мала надзвичайний вплив на розвиток європейських літератур. Зразком байронівської елегії є „*Прощання Чайлд Гаролда*“ з поеми „*Чайлд Гаролдова мандрівка*“. У творах німецьких поетів *Шіллера* й *Гете* елегія має описаний вище лагідний характер сумної задуми й тихої резигнації (пор. „*Римські елегії*“ Гете).

У цьому виді перейшла елегія в російську літературу. Крім байронівського песимізму, російській елегії властива значна примішка романтичної іронії, як, напр., у *Пушкіна* („*Брожу ли*

я вдоль улиц шумных...“), Лермонтова („Печально я гляжу на наше поколение...“), Некрасова („Еду ли ночью по улице темной...“), та інших поетів 30–40-их рр. XIX ст. В українській ліриці найвизначнішим представником елегії є Шевченко, вірші якого, писані на заслання, мають переважно сумовитий характер, викликаний невтишною тугою поета за рідним краєм. Свій біль і терпіння в неволі поет розважає згадкою про рідний край („Неділя в неволі“ – з послання А. О. Козачковському), надією, що, може, він ще подивиться на свою Україну („Лічу в неволі дні і ночі“), що, може, Бог дозволить йому

...хоча серце замучене,
Поточене горем
Принести і положити
На Дніпрових горах!

Сон.

Багато Шевченкових віршів, написаних у неволі й на заслання, що нагадують згадані вище „Жалі“ римського поета, треба за відсутністю поетичної рефлексії назвати просто думками або елегійними піснями. До найкращих належить думка „Мені однаково“, написана 1847 р. в петербурзькій цитаделі.

Елегійним тоном характеризуються й думки першого апостола галицько-українського відродження Маркіяна Шашкевича („Підлисса“, „Лиха доля“ та ін.). З інших поетів відзначимо елегії І. Франка (його „Маєва елегія“ написана формою елегійного двовірша), а з молодших – Мусія Кононенка, Богдана Лепкого, Петра Карманського.

§ 26. Лірика захоплення

а) Ода.

Слово „ода“ в грецькій мові (οδη) означає те саме, що наше „пісня“. Тільки не кожна пісня є одою. Цим словом означаємо звичайно пісню, в якій поет, зворушений якимсь високим, незвичайним і подиву гідним предметом, з яким пов'язані загальнолюдські, національні або громадські інтереси,

висловлює свої почуття закличним, вогненным словом, прибраним в усі засоби картинності, експресії й мелодійності. Визначальною ознакою оди є, отже, піднесений настрій, сміливий, нестримний лет фантазії, палке почуття одушевлення – і пристосована до цього поетична форма вислову. Теми для прославляння і звеличання бере ода зі сфери найвищих ідеалів, поривів, бажань і змагань людини, що підносять її понад тісний овид особистих турбот й інтересів, особистих почуттів і бажань. Воля, поступ людства, любов до рідного краю, боротьба за здійснення високих кличів волі, правди й братерства, ідеальні наміри і змагання, геройські діла й подвиги, непереможна сила пісні – все те може дати привід до піднесення духу і бути прославленим в оді. Так, напр., ода „Не хилийте вділ прапора“ Б. Лепкого прославляє боротьбу за волю рідного краю, висловлює віру в непереможну силу духу. „Пісня молодости“ О. Олеся оспівує сміливість і запал молодечих літ, що не зважають на труднощі й перешкоди реального життя, бо „бач, молодість вірою дужа“. В повній одушевлення і високого піднесення духу пісні „Каменярі“ звеличив поет тих робітників на шляху поступу, що, хоч „прокляті і світом позабуті“, ламають скалу пересудів, темноти й неправди, „рівняють правді путі“, кров’ю і власними кістками мурують гостинець, по якому прийде

...нове життя, добро нове у світ...

У давні часи не відрізняли оди від гімну (славня); були це тільки відміни хорової пісні, вправно збудованої в строфи, антистрофи [парні строфи, які за ритмом повторюють строфи, що їм передують (непарні)] й еподи [вірші, в яких довгі рядки чергуються з короткими], в якій прославлялися боги (пеани або дитирамби) чи переможці на народніх іграх (епінікії). Такими були пісні тебанця [фіванця] *Піндара* (522–448 до Хр.). У римлян цьому видові лірики відповідала похвальна пісня, звана просто „carmen“. Відзначився в ній Горацій (65–9 до Хр.), деякі оди якого мають панегіричний характер висловлення особистого почуття вдячності й пошани для його могутнього приятеля й покровителя Мецената та імператора Августа.

Цей панегіризм, яким характеризується тільки невелика частина Гораційевих пісень, став у добу наслідування класичних зразків у французькій літературі характерною прикметою псевдокласичної оди. За рецептом, складеним славним законодавцем псевдокласичної поезії Буало, писали придворні поети французьких королів на честь і славу своїх могутніх покровителів похвальні оди, що, вирізняючись голосною, високопарною фразеологією, бомбастичним [пишномовним] стилем, робленим, штучним піднесенням і неприродним патосом, дають у загальному висліді враження надутого і нудного холоду. З-поміж тих придворних „піітів“ вирізнявся французький „Піндар“ – поет *Малерб* (Mahlerbe, 1555–1628), автор похвальних од на честь французьких королів Генриха IV і Людовіка XIII та їхнього всемогутнього міністра, славного кардинала Рішельє.

В Німеччині на зразок класичних, головню римських, од писав свої оди автор „Мессіяди“ *Клопшток*; одначе в нього тільки віршова й строфічна форма антична, наслідувана. Вибором тем, щирістю натхнення, силою поетичного слова перевищив Клопшток усіх інших наслідувачів Піндара й Горація, давши в своїх творах високомистецькі цінності, що в німецькому письменстві не втратили й досі свого значення.

До російської літератури псевдокласичну оду запровадив *Ломоносов* (1710–1765), якого звали „російським Малербом, подібним Піндарові“. Він складав свої оди „високим штилем“ на зразок творів Малерба, за правилами поетики Буало. „Правильно складена“ псевдокласична ода, як і кожний ораторський твір, містила в собі вступ, пропозицію, тобто означення теми, виклад „шляхетної і важливої матерії“ з різними епізодами, захоплення у гучних фразах, званого „ліричним безпорядком“, що послуговувався окликами, апострофами, питаннями й іншими риторичними фігурами, та, врешті, з закінчення. „З легкої руки“ Ломоносова і його наслідувача Державіна (1743–1816) одописання стало в російськiм письменстві такою літературною недугою, як в іспанськiм лицарськiм романи. Край цій літературній пошесті поклала аж сатира письменника Дмитрієва „Чужий толк“, у якій висміяно всіх отих „скупних

піїтів, писарчуків поганих вірш“, що писали „на замовлення“, сподіваючись не так на літературну славу, як на реальну винагороду від похваленого. Відгомоном цієї літературної манери псевдокласичної оди в нашому письменстві є „Ода до князя Куракіна“ Котляревського.

Псевдокласичну теорію оди розбив ураз із цілим крамом псевдокласичної поезиї романтизм. У творах таких мистців слова, як В. Гюго, Ф. Шіллер („Сила пісні“), А. Міцкевич („Ода до молодості“), Ю. Словацький („Ода до волі“) та ін., ода стала вираженням правдивого, не вдаваного натхнення високими, загальнолюдськими кличами й ідеалами.

В українському письменстві з цього погляду треба назвати одами твори Шевченка, в яких оспівана непереможна сила поезії. Сюди належатимуть „На вічну пам'ять Котляревському“, із загальновідомим, могутнім прославленням цього поета:

Будеш, батьку, панувати,
Поки живуть люде,
Поки сонце з неба сяє,
Тебе не забудуть!..

та вірш „До Основ'яненка“, в якому звеличена сила народної пісні:

...Наша дума, наша пісня
Не вмере не загине:
От де, люде, наша слава,
Слава України!..

Одою, хоч і не в псевдокласичному розумінні, буде й Шевченкове „Шафарикові“ [„Єретик“], де не перевершеним у нас досі щодо краси й сили слова стилем звеличив поет великого будителя слов'ян, що „став на розпутьях Ієзекіїлем“ та зробив таке чудо, що

...трупи встали
І очі розкрили...

Так само назвемо одою й Шевченків твір „Кавказ“, у якому з приводу боротьби кавказців за волю своєї країни висловлена натхненними словами глибока віра поета в те, що

Встане правда, встане воля,
І Тобі одному
Поклоняться всі язики
Во віки і віки!

б) Гімни, псалми, молитви (релігійна лірика).

Гімн – це давньогрецьке слово (*ᾠμος*), що означало похвальну хорову пісню на честь богів. Релігійний характер має гімн і в модерній ліриці, тому можна назвати його одою релігійного змісту. Почуття, виражені в гімні, є того самого роду, що й в оді, але предмет натхнення взятий з іншої сфери людських почуттів, а саме зі сфери релігійного ставлення людини до Бога. Такі релігійні величальні пісні має поезія всіх віків і народів, напр., давніх єгиптян, греків, євреїв. У староєврейській поезії сюди належать похвальні пісні книги Йова, деяких пророків та декотрі з похвальних пісень із Псалтиря. В середніх віках, з поширенням християнства, постали – як у східній, грецькій, так і в західній, латинській, Церкві – гімни на честь Бога-Творця, Спасителя, св. Духа, Пресв. Діви і святих. Сюди належить гімн „Тебе, Бога, хвалимо“ („*Te deum laudamus*“) св. Амвросія, „*Stabat Mater dolorosa*“ [„Стояла скорбна Мати“] Якопоне з Тоді – в римській Церкві, а в грецькій Церкві – гімни й пісні Івана Дамаскіна, між якими співаний на утрні у Великдень воскресний канон, що вирізняється великою поетичною красою.

Пісні, які звичайно називають „національними гімнами“, насправді цього ймення не заслуговують. Їхня назва пішла від німців, які так назвали свої офіційні пісні на честь володарів, складені на зразок англійського „*God save the King*“ („Боже, хорони короля!“), напр., знаний у нас „національний гімн“ колишньої австрійської монархії „*Gott erhalte, Gott beschütze*“ („Боже, будь покровителем“) або російський „Боже, царя храни!“ [Тепер національний гімн (по-українськи – славень) має кожна держава як символ її суверенності].

Псалом – це грецька назва староєврейських релігійних гімнів, зібраних у книзі, званій „Псалтирем“, і приписуваних традицією цареві Давидові, хоч насправді вони постали в різні

часи і є творами різних авторів. Мистецька краса цих пісень надихала в усі часи поетів до переспівів. У нашій літературі такі переспіви, що дають змогу відчутти й зрозуміти красу оригіналу, дали кирило-методіївські братчики – П. Куліш і Т. Шевченко. Треба згадати і те високопоетичне наслідування біблійних псалмів, яке дав М. Шашкевич у своїх „Псалмах Русланових“.

Пісням, у яких висловлені релігійні почуття людини до Бога, як, зокрема, дитяча покора, що впливає з визнання людської немочі в порівнянні з Божою всемогутністю, готовість здатися на Божу волю, глибока віра й надія на Божу поміч, прохання ласки й опіки Божої, – мають назву *молитв*. Багато таких пісень з погляду на безпосередність почуття й настрою треба віднести до першого типу ліризму, як, напр., „*Молитва в полі*“ О. Маковея та переважна більшість релігійних пісень В. Щурата.

§ 27. Загальний огляд ліричної поезії

Розглянені дотепер форми й види ліричної поезії є вислідом довгої літературної еволюції, яка dokonувалась в європейських літературах під впливом класичного, греко-римського, письменства. Означення їх окремими назвами відповідно до переваги того або того типу ліризму має в модерній поетиці тільки орієнтаційне значення, зовсім відмінне від того, яке надавали таким окресленням у псевдокласичній поетиці, де для кожного роду, кожної відміни й форми поетичного вираження були готові правила і зразки. Реально форми ліричної поезії ще більше змінні, рухливі і пливкі, ніж форми епічної поезії. Перечитуючи збірники творів таких визначних ліриків, як Мюссе, Гайне чи Шевченко, знайдемо в них багато ліричних п'єс, для яких у поетиці годі знайти відповідне і влучне окреслення, так щільно й нерозривно нераз поєднані два або й усі три типи ліризму. Напр., в елегії або оді часто можна знайти примішку сатиричного елементу, як-от у згаданий вище елегії Лермонтова „Печально я гляжу на наше покоління“ або

в Шевченковім „Кавказі“. Таке поєднання різних типів ліризму, такий сплав різних форм ліричного вираження, перехід від одного настрою до іншого в однім ліричній творі не позбавляють його мистецької вартости, наскільки поет зумів для зображення гри своїх почуттів, переміни в настроях і переживаннях знайти відповідний, гармонійно налаштований вислів, а в уживанні образних і фігуральних засобів зберегти належну міру. Правдивий поет зуміє висловити і в маленькій, безпретензійній пісні глибоку думку і високе піднесення духу з такою силою і на такій широкій основі, які у схоластичній та псевдокласичній поезії приписувалися тільки ліриці натхнення. Мистецька вартість якогось поетичного твору оцінюється не за легкістю, з якою можна його по-школярськи віднести до тієї чи тієї категорії поезики, але за тим, чи і наскільки поетична форма вираження відповідає змістові, згармонізована з ним, іншими словами, чи і наскільки поетичний задум знайшов відповідне мистецьке вираження, відповідну мистецьку форму.

ЧЕТВЕРТИЙ РОЗДІЛ

Види дидактичної поезії

§ 28. Дидактична епіка

а) Байка.

Байкою називаємо коротеньке оповідання, написане звичайно віршем, у якому в алегоричній формі розказана якась подія із тваринного, рослинного або предметного світу з виразною дидактичною метою. Дійові особи байки, тобто звірі, рослини або предмети, виступають з ознаками розумних істот як типові представники певних, точно означених людських характерів. Так, напр., лис є типовим представником хитрости, бджола або мурашка – працелюбности, лев – сили й могутності, ворона або осел – глупоти, вовк – ненажерливости тощо. Тим підставленням звірів замість відповідних людських типів байка нагадує казку про звірів, з якої вона і взяла свій початок. Типовість персонажів байки зумовлює відсутність точних, детальних характеристик. Головна увага байкаря зосереджується на самій розповіді про подію, зображену кількома наочними штрихами. Характерними прикметами байки є ескізність зображення і точність та ядерність стилю.

Позаяк основою кожної байки є алегоричний образ із життя природи, то його (образ) можна пристосувати до людського життя. Виходячи від конкретної події, зображеної в байці, поет висновує з нього загальне життєве правило (мораль або повчання), яке може бути застосоване в інших аналогічних обставинах. Це правило, мораль або повчання можна назвати узагальненням байки;¹ воно дає їй вічне життя, робить її за-

¹ Пор.: А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности. – Лекц. 3. – С. 39, наст.

гальнолюдською, зрозумілою для всіх часів і народів. Спосіб і форма узагальнення можуть бути різні: поет або висловлює наперед загальну думку, ілюструючи її відтак байкою як прикладом, що засвідчує правдивість цієї думки, як це часто робить римський байкар Федр, або з розказаного прикладу висновує науку від свого імені, як, напр., у байці П'єра Лашамбоді „*Господар і віл*“ чи в Гребінчиному творі „*Будяк та конопляночка*“, або, врешті, вкладає поуку в уста персонажа байки, як, напр., у байках Глібова „*Собака і кінь*“, „*Вовк і кіт*“, „*Дві бочки*“. Часом байкар залишає самому читачеві зробити узагальнення на основі події, розказаної в байці. Це часто спостерігаємо у Гребінки у байках „*Сонце та хмари*“, „*Соловей*“, „*Ведвежий суд*“ та ін. Мистецька вартість байки залежить від того, наскільки поет зумів наділити своє зображення життя живими й наочними рисами, які б силою свого впливу на уяву читача спонукали його відшукувати аналогії в явищах навколишнього життя та підводити їх під узагальнювальне правило байки.

Початків байки треба шукати в тих далеких часах, „коли ще звірі говорили“. Спершу байка відрізнялась від звіриної казки тільки додатком морального повчання, яке ґрунтувалось на зауваженій первісною людиною схожості між звичаями й поведінкою тварин і людей. Такий характер мають староіндійські байки, зібрані в книжці „*Панчатантра*“, що в середні віки стали відомі у цілій Європі завдяки латинському перекладові з арабської мови. Хоч ті байки мали великий вплив на усну словесність і писемну творчість усіх європейських народів, однак джерел літературної байки треба шукати не в Індії, а в Греції. Її батьком звичайно вважають *Езоп*, що, за свідченням грецького історика Геродота, жив в Атенах у першій половині VI ст. до Хр. Він використовував типи різних звірів, відомих із звіриної казки для коротеньких прозових оповідань, складених з приводу різних життєвих пригод. Ці оповідання тривалий час передавалися тільки в усній традиції і були записані як Езопові байки *Деметрієм із Фалерону* в IV ст. до Хр. На основі цих й інших грецьких байок у I ст. по Хр. римський поет *Федр* (Phaedrus) написав свої байки, які в більшості є

тільки вільним віршовим переспівом грецьких зразків. Федр висунув на перший план дидактичний елемент, повчальну тенденцію коштам мистецького зображення самої події.

У добу псевдокласицизму французька література у байці, як в інших ділянках поезії, звернулася до греко-римської літературної традиції. 1668 р. появилася перша книжка байок французького поета *Лафонтена* (1621–1695). Вона мала назву *„Езопові байки, складені віршами п. Лафонтеном“* і зробила автора відразу славним не лишень у Франції, але й у цілому культурному світі. Класична байка під пером Лафонтена стала дзеркалом епохи, не втративши нічого зі свого загальнолюдського значення. В його байках зображені люди, звірі, рослини й предмети зі своїми природними, звичайними прикметами в таких обставинах і таких ситуаціях, з яких можна пізнати думки, почуття й бажання, властиві кожній людині, що перебуває в подібному становищі. Образи, що служать тлом для вираження якогось загального життєвого правила, вражають і захоплюють своєю життєвою правдою і мистецькою наочністю, попри своє алегоричне й дидактичне значення. Німецький поет, мислитель і теоретик літератури, *Г. Е. Лессінг* (1729–1781), подібно до Езопа і Федра, у своїх байках і в теоретичній розвідці *„Про байку“* робив наголос на її алегоричному й дидактичному значенні, на можливості практичного застосування у житті.

У слов'янських літературах поетична байка Лафонтена знайшла талановите наслідування у творах польського поета *І. Красіцького* (1735–1801), російського – *І. Крилова* (1762–1844), українського – *Є. Гребінки* (1812–1848) та ін. У їхніх творах байка націоналізована: персонажі байок мають, попри свої загальнолюдські типові прикмети, ще й своє питоме, національне, обличчя: у Крилова – московське, у Гребінки – українське.

Хоч як мало Гребінчиних „приказок“ у порівнянні з кількістю байок Лафонтена чи Крилова, але з мистецького погляду вони не поступаються байкам світової літератури. Живе й наочне зображення подій, влучна характеристика дійових осіб, майстерне орудування діалогом, точність вислову, краса

поетичного слова, мелодійний і гнучкий вірш – все це забезпечує Гребінчиним „приказкам“ помітне місце в українській літературі.

З інших українських байкарів заслуговують на увагу *Леонід Глібов, Борис Грінченко і Володимир Самійленко*, який, серед іншого, переклав українською мовою декілька байок французького поета П. Лашамбоді.

б) Притча.

Притча, або парабола, послуговується порівнянням для дидактичних цілей. З цього погляду вона дуже наближена до байки: у тій і тій мова йде про унаочнення якогось загального життєвого правила за допомогою оповідання про якийсь конкретний випадок. Але в притчі подія, що творить її зміст і основу, поставлена у відношення схожості або аналогії до якогось іншого конкретного життєвого випадку, унаочнюючи способом порівняння якусь етичну істину. Тому притчу можна назвати розширеним порівнянням, у якому порівнювальний образ розгорнений у ціле оповідання. Порівнювальний образ може бути виразно визначений, а порівняння проведене у всіх подробицях, як, напр., у євангельській притчі про сіяча, або промовчаний, коли його легко можна встановити, як, напр., у притчі про блудного сина.

Найкращі приклади притч знаходимо в Євангелії. Ними залюбки послуговувався Спаситель у викладі своєї науки, пристосовуючи його до розумового рівня і кола понять своїх слухачів, для яких – як для людей Сходу загалом – притчі були улюбленим і добре знайомим способом з'ясування абстрактних життєвих істин. Через лектуру св. Письма, духовних романів і оповідань притчі стали дуже популярні у давній Русі. Найкращі з них, зокрема, із повісті про Варлаама і Йоасафа (притча про однорога, про солов'я, про чотири скриньки тощо) входили до складу різних навчальних збірників, таких, як „Пчели“ та „Ізмарагди“, й поширювались по цілому слов'янському Сході. Звернувшись до давньоруської літературної традиції, І. Франко переспівав багато цих притч віршовою мовою, вмістивши їх у збірнику, названому на зразок давньо-

руських збірників – „Мій Ізмарагд“. Слід назвати і його чудову притчу про терен у поемі „Мойсей“.

§ 29. Сатира

Сатирою називаємо ліро-епічний твір, у якому висміяні хиби, недоліки й помилки людей з метою засоромити винних і привести їх до виправлення.

Сатиричний настрій постає тоді, коли поет зауважує контраст між своїми поглядами на життя й вимогами, які ставляться в ім'я вищих ідеалів і основ етичного порядку, та між явищами реального життя, в якому ці ідеали й основи порушені і зневажені чи то окремими людьми, чи цілими громадянськими або суспільними верствами. Той настрій виявляється в поета почуттям обурення, яке породжує бажання поставити перед очі всього суспільства ті хиби, недоліки й помилки, що порушують ідеальний етичний порядок. Для досягнення цієї мети сатирик послуговується сміхом, іронією, глумом. Інколи його сміх виявляється в лагідній формі жартівливої насмішки, коли він зображає загальнолюдські хиби й вади, що випливають не зі злої волі людей, а з вродженої їхньої слабкості. Однак коли його обурення викликали людські хиби і вчинки, що випливають із твердосердя, самолюбства, злоби й ненависти, хоч часто приховані лицемірно високими гаслами й гарними словами, тоді сатира набирає характер колючої іронії і безпощадного глуму, або т. зв. *сарказму*¹. Вираження насміху, глуму, обурення, гніву в сатирі творить її ліричний елемент. Але, даючи вираз цим своїм почуттям, викликаним негативними явищами життя, сатирик не може обійтися без наведення й відповідного освітлення самих цих явищ – таким чином ліричний елемент сатири об'єднується з епічним в одну гармонійну цілість.

У своєму зображенні людського життя сатирик освітлює предмети і явища тільки з негативного боку, звертаючи увагу

¹ З грецьк. *σάρκασμός* – їдка насмішка, глум.

читача лише на ті явища, які зродили в нього почуття обурення. Тому дуже часто для створення сильнішого враження він уживає в зображенні згущення кольорів. Одначе слід пильнувати того, щоб не дійти до неприродного перебільшення, званого *карикатурою*¹.

Викриваючи людські хиби й слабкості, гріхи і пороки, сатирик завжди повинен мати на увазі високу етичну ціль, безоглядно говорити правду, але не зневажати окремих людей. Твір, що сатиричним вістрям спрямований прямо й поіменно проти конкретних осіб з метою висміяти й опоганити їх публічно, називається *пасквілем*². Такий жанр до літератури не належить. Сатиричні твори, складені з метою висміяти визначних політичних або суспільних діячів, не називаючи їх виразно, але з наведенням таких характерних ознак і прикмет, за якими можна легко відгадати, про кого йде мова, називаються *памфлетами*. Вкупі з малярською карикатурою вони дуже часто служать знаряддям партійно-політичної боротьби, даючи щедрю поживу сатирично-політичним журналам.

Початок літературній сатирі теж дали греки в писаннях т. зв. *ямбографів*, що у своїх віршах, повних їдкого глуму, іронії і сарказму, викривали хиби й недоліки своїх сучасників. Творцем такої сатири був *Архілох* з острова Парос (VII ст. до Хр.), ямби (*ιαμβοι*) якого були такими дотепними і в'їдливими, що висміяна ними особа ставала посміховищем у цілій Греції. Тому ямби Архілоха та його послідовників мають епіграматично-пасквільний характер. Властивим своїм розвитком сатира завдячує римлянам, від яких пішла її назва. За аналогією до *satura lanx* – повної миски з різними овочами, приношеними в жертву Церері, словом *satura*, пізніше – *satira*, називали поетичний твір, у якому щодо форми і щодо змісту панувала повна свобода. Творцем сатири в римському пись-

¹ З італ. *carica* – навантаження, перетяження, звідси *карикатура* – зображення якого-небудь предмета у викривленому вигляді.

² З італ. *pasquino* – народна назва старовинної статуї в Римі, що зображала Аякса з тілом Ахілла. В середніх віках на тій статуї появлялися глумливі написи на визначних діячів. Звідси назва „пасквіль“.

менстві, по перших спробах Еннія, Люцилія і Теренція Варрона, був *Горацій* (Q. Horatius Flaccus), який свої сатиричні вірші назвав еподами й бесідами (epodon liber і sermonum libri duo). Сатира Горація вирізняється тонкою іронією і незлобивим, необразливим комізмом. Як прихильник філософської тези про „золоту середину“ (aurea mediocritas), задоволений життям епікуреєць, який ніколи і нічим не хвилюється, пильнуючи „aequam memento rebus in arduis servare mentem“ [„навіть у важких обставинах зберігай здоровий глузд“], Горацій бистроумно, але спокійно й безпристрасно засуджує й висміює вияви глупоти, зарозумілості й нахабности, різних пересудів і упереджень у своїх краях.

Другий великий римський сатирик, *Ювенал* (Decimus Junius Juvenalis) (42–120 по Хр.), творить своїми сатирами повну протилежність Горація. Живучи в часи кровожерних імператорів Клавдія, Нерона й Доміціяна, не міг поет, у якого не вигасла пам'ять давніх римських традицій із часів найбільшого розквіту громадянських і особистих чеснот, безсторонньо дивитись на занепад традицій, на пониження людського достоїнства через негідних синів й онуків великих батьків. На вид загального етичного занепаду виривається з його грудей оклик гніву й обурення:

difficile est satiram non scribere [важко не писати сатиру], –

і в тім пориві гніву й обурення малює він безпощадними словами сучасних „перероджених римлян“ – малодушних патриціїв, продажних суддів, невіруючих жерців, фальшивих філософів та розпусних жінок.

Псевдокласичне наслідування грецьких і римських літературних зразків породило і псевдокласичну сатиру. Найвизначнішим її представником був французький поет, „законодавець псевдокласичного Парнасу“ *Буало*, що в своїх писаннях наслідував Горація і Ювенала. У слов'янських літературах псевдокласична сатира знайшла талановитих репрезентантів в особах російського сатирика *А. Кантеміра* (1708–1744) і польського – *І. Красіцького*.

Модерна сатира визволилася з-під впливу класичних зразків, поширила свої рамки та почала послугуватися всіма ви-

дами й формами поезії. Сатиричні ямби французького поета *Барбе* (1805–1882) мають ліричний характер. Але поруч і незалежно від ліричної сатири існує також багато епічних і драматичних творів, у яких переважає сатиричний настрій. Сюди належать сатиричний роман, напр., „Дон Кіхот“ Сервантеса або „Мертві душі“ Гоголя, сатирична подорожня повість, напр., „Мандри Гулівера“ англійського сатирика Джонатана Свіфта (1667–1745), що стали улюбленою дитячою лектурою, сатирична поема, напр., „Дон Жуан“ Байрона, „Атта Троль“ і „Зимова казка“ Гайне, „Беньовський“ Словацького, травестована епопея, напр., „Енеїда“ Котляревського, і сатиричний нарис, напр., російського письменника Салтикова-Щедріна. Та найширше використання знайшла сатира в комедії, яка є ніщо інше, як драматизована сатира. В українському письменстві сатирою як окремою поетичною формою послуговувались *І. Франко* і *В. Самійленко*.

§ 30. Гномічна й епіграматична лірика.

Прислів'я, приказки й загадки

а) Гноми й епіграми.

Гномою (грецьк. *γνώμη*), або *сентенцією*, називають коротке, зв'язке і ядерне висловлення якоїсь загальної життєвої правди у звучній віршовій формі. Мистецька вартість такого поетичного твору залежить від гармонійної злуки гарної зовнішньої форми і глибокого змісту вираженої в ній думки.

Як віршові форми гноми вживаються звичайно двовірш, ямбічний або елегійний, і чотиривірш. Зрідка трапляються гноми з більшою кількістю віршів, як, напр., у Франка „Гнів – се огонь“.

До гномічної лірики відносимо також т. зв. „золоті слова“ великих поетів. Це вибрані з творів висловлювання високих думок та поглядів на життя, напр., у Шевченка:

Бо де нема святої волі,
Не буде там добра ніколи.

Царі, V.

В своїй хаті – своя правда,
І сила, і воля!

Послання, I.

Чи є що краще, лучче в світі,
Як укупі жити,
З братом добрим добро певне
Пожить, не ділити?

Псальма, CXXXII.

Не весело на світі жити,
Коли нема кого любить.

Княжни, II.

Поки живе надія в хаті,
Нехай живе: не виганяй!

Варнак.

Дуже зближена до гноми як формою, так і змістом *епіграма*. В античні часи так називали короткий віршовий напис, складений звичайно елегійним двовіршем, що, вміщений на пам'ятнику або надмогильному камені, пояснював його значення і призначення. Відомий напис на пам'ятнику на честь трьохсот хоробрих спартанців, що полягли за рідний край при Термопілах:

Як прийдеш, чужинче, у Спарту, скажи, що ти бачив
Місце, де ми полягли, як нам закон повелів.

Пізніше назву епіграми поширили на короткі вірші, що в дотепний спосіб висловлювали якусь загальну думку з приводу якоїсь події або стосовно до якоїсь точно означеної особи чи речі. Зміст таких епіграм буває дуже часто сатиричний, тому послуговуються вони тими самими засобами, що й сатира, тобто іронією, дотепом і насмішкою.

У класичній давнині епіграма була улюбленою формою поетичного вираження думок і поглядів на актуальні питання. У греків славився своїми епіграмами *Симонід* (556–468 до Хр.), якому приписують і наведену вище епіграму щодо термопільських героїв. Грецькі епіграми в пізніших часах були укладені в збірники, звані антологіями. Грецька антологія

Константина Кефалі була укладена в X ст. по Хр. на основі давніших поетичних збірників, які до наших часів не дійшли. Вона містить ліричні твори понад трьохсот грецьких поетів.

У римлян епіграма мала переважно сатиричний і полемічний характер; такі епіграми писав *Марціал* (40–102 по Хр.). Його наслідували німецькі поети *Гете* й *Шиллер* у своїх славних „Ксеніях“, звернених проти сучасних їм письменників, рецензентів та видавців.

В українському письменстві в ділянці гномічної й епіграматичної поезії залишив тривкі мистецькі цінності *І. Франко*, який у збірці віршів „Мій Ізмарагд“ умістив багато переспівів давньоруських гном і сентенцій, вибраних із давніх перекладних збірників.

б) Прислів'я, приказки і загадки.

Народні прислів'я (приповідки) висловлюють у стислій формі якесь загальне життєве правило або оперту на життєвому досвіді загальну істину. Як вислови життєвої мудрости народу, передавані шляхом усної традиції від найдавніших часів, вони зберегли в собі сліди давнини і дозволяють простежити за ними еволюцію поглядів народу на життя, його ставлення до Бога, природи і людей, скласти на їх основі систему „практичної народної філософії“.

В історичному розвитку прислів'я можна відрізнити дві доби – давню і новішу. В давніх приповідках відбився мітичний світогляд наших предків, що згодом уступив місце християнському релігійному світоглядові. Багато прислів'їв (приповідок) є відгомонам історичних подій у житті народу з різних часів його історичного буття.

Приказки – це точні і стислі висловлювання загального змісту, що застосовуються в різних ситуаціях і пригодах людського життя. Від прислів'їв відрізняються вони не формою, а тільки своїм значенням, яке змінюється відповідно до застосування в конкретній ситуації. Так, напр., вислів „От тобі віз і перевіз!“ не стверджує жодної загальнозобов'язувальної істини чи життєвого правила, як будь-яка приповідка, а служить тільки для сильнішого заакцентування мовлення, особ-

ливо коли йдеться про вибір подібно до латинського: *aut–aut* („або–або“).

Форма прислів'їв і приказок є прозова, але в будові речень дуже часто спостерігається паралелізм, що радо послуговується антитезою. Цей паралелізм надає приповідкам прикмети правильного ритмічного складу, в якому застосовуються також такі фонетичні фігури, як алітерація, асонас і рима. Отже, прислів'я і приказки творять перехід від прозового стилю казок і переказів, з яких вони дуже часто постали шляхом скорочення, до віршової форми народної пісні. Для наочного зображення абстрактної думки в прислів'ях і приказках використовуються порівняння, метафори, персоніфікації, алегорії й перифрази.

Українські народні приповідки і приказки зібрав і видав Номис (Матвій Симонов), галицькі приповідки й загадки, зібрані Гр. Ількевичем, уперше видав Я. Головацький, видання галицько-українських приповідок у 5-х томах упорядкував І. Франко.

Загадка – це алегоричний образ, у якому названі такі характерні ознаки неназваного предмета, за якими кожний, напруживши розум, може його відгадати. Головна мета загадки – забавити й зайняти розум, приневолюючи того, кому вона поставлена, до напруження думки для віднайдення властивого значення алегоричного образу. А що влучна й дотепна розв'язка викликає почуття задоволення, то кожна загадка має також емоційне значення.

У народних загадках виявляється дотепність і розум народу, його схильність до образного й символічного зображування предметів і явищ з життя природи і людей. Багато загадок зберегло досить виразні сліди давніх мітологічних вірувань, у яких сили природи оживотворені у вигляді звірів (зооморфізм) або уподібнені до людей (антропоморфізм), напр.: *Ревнув віл на сто гір, на тисячу городів* (Грім); *Чорна корова всіх людей поборолла, а корова біла всіх людей підвела* (Ніч і день); *Поле не міряне, вівиці не лічені, пастух рогатий* (Небо, зорі й місяць).

Це вказує на давнину загадок, що були відомі всім індоєвропейським народам уже в перших початках їхнього культурного життя. Приклад такої давньої загадки маємо в грецькому переказі про Сфінкса й Едипа.

Формою і складом загадки дуже подібні до прислів'їв і приказок: і тут і тут бачимо паралельну будову речень, ритмічне розміщення слів, внутрішні й кінцеві рими, алітерації й асонанс та образність висловлення.

Крім народних, є також літературні загадки, які послугуються алегорією, як народна, чи грою слів або переставленням складів і букв, використанням форми шаради, логогрифа, анаграми, омоніма та паліндрому.

Шарада полягає в розкладенні слова на склади із завданням через комбінації цих складів у різні слова, значення яких подано, дійти до розв'язку. Здебільшого шарада послугується віршовою формою. Приклади шарад можна знайти в дитячому часописі „Світ дитини“.

Логогриф кладе в основу загадки одно неназване слово, з якого через віднімання, додавання або переміну окремих букв треба утворити нові слова, значення яких подані, напр., *коса, оса, осока, відро, бедро* і т. п.

Коли переставити склади з кінця слова на початок і навпаки, постає анаграма, напр.: *Атанас – сатана, осел – село, трава – ватра*.

Омоніми – це слова, які мають однакову звукову форму, але різні значення, напр., *коса* (до кошення трави і в дівчини), *стан, тур, моторний* та ін. Це використовується для створення загадки.

Паліндром велить відгадати слово, що може бути читане вперед і назад, напр., *біб, мир – Рим, кат – так, лік – кіл*.

Окремою формою віршової загадки є акровірш. Низка віршів на якусь поважну або жартівливу тему складена так, що початкові букви кожного вірша, розміщені одна за одною, дають якесь слово чи й речення, що має стосунок до змісту твору. Акрівірші, в яких початкові букви перших слів дають ім'я автора, є, напр., у „Богогласнику“ – збірнику духовних пісень

і кантів, виданому 1790 р. у Почаєві. Прикладом акровірша є твір В. Самійленка „Україна“:

У мене є одно кохання,
Котре не зраджу я вовік;
Росло воно не день, не рік,
А і зо мною виростало
І квіткою рясною стало...
Не одцвіте моє кохання,
А буде в серці до сконання.

Гарні поетичні загадки складав „Дідусь Кенир“ (Леонід Глібов) для дитячого часопису „Дзвінок“, що виходив у Львові в 90-их рр. XIX ст.

П'ЯТИЙ РОЗДІЛ

Драматична поезія

ГЛАВА I

Теорія драми і поділ драматичних творів

§ 31. Драматична акція

Уже само номінальне роз'яснення слова „драма“ показує, що сутнісною ознакою цього роду поетичних творів є дійство.¹ Те дійство відбувається перед нашими очима на сцені і виявляється у вчинках і словах дійових осіб, що мають стосунок до одного конкретного конфлікту, зображеного як наслідок певних, точно означених передумов, з яких неодмінно й послідовно випливає його розв'язка. Суть драматичного дійства лежить у такому причинному пов'язанні дій окремих осіб, щоб усі вони зосереджувалися довкола змагання головної особи, зверненого на досягнення певної окресленої мети. Низка *сцен*, тобто картинно зображених подій із життя, не пов'язаних цією одноцільністю задуму та його проведення, ще не творить драматичного твору. Тільки існування колізії між двома протилежними змаганнями, що стосуються до того самого предмету, творить суть драматичної акції. В цьому розумінні говоримо також про акцію в епічних творах, у баладі, поемі або новелі, з яких драма часто черпає свої сюжети. Однак не кожний епічний сюжет може бути предметом драматичного зображення. З огляду на сказане можна тільки такий епічний сюжет подати в драматичній формі, в якому є ця єд-

¹ *δράω* – дорійське слово, що означає діяти, робити, чинити [дорійці, або доряни, – одне з основних давньогрецьких племен].

ність інтересу, що в'яже в причинний ланцюг низку людських вчинків.

Позаяк основу драматичної акції творить конфлікт інтересів дійових осіб, то вислідом його є боротьба, яку провадить головна особа (герой або героїня) драми за здійснення наміченої мети, долаючи перешкоди, що її у цьому спиняють. Вислід цієї боротьби залежатиме від того, чи герой (героїня) зможе подолати ці перешкоди, чи ні, тобто чи вийде з боротьби переможцем, чи її програс.

Боротьба вносить у драму різноманітність ситуацій внаслідок зміни обставин, які наближають героя до мети чи його від неї віддаляють. Розвиток акції – переходи з однієї ситуації в іншу – будить у глядача зацікавлення. Він, забуваючи своє оточення, з напруженою увагою стежить за сценою, дожидаючи вислуду боротьби, розв'язки. Відсутність розв'язки як неодмінного наслідку зображених у драмі подій, викликала б у глядачів почуття невдоволення.

Боротьба, зображена в драматичному творі, може бути внутрішня або зовнішня. Внутрішньою називають боротьбу, яку дійова особа провадить сама з собою, з власними бажаннями, нахилами і пристрастями, що так чи сяк впливають на її вчинки. Коли ж перешкоди, що стоять на її дорозі до досягнення визначеної мети, лежать у життєвих обставинах або є наслідком дій інших осіб, тоді говоримо про зовнішню боротьбу. Бачимо її у вчинках дійових осіб, тоді як про внутрішню довідуємось із їхніх монологів. Тому такі монологи служать для мотивації вчинків, тобто для з'ясування внутрішніх, психічних рухів, що впливають на дійових осіб. Модерна драма, що поставила собі за мету давати якнайправдивіші образи життя, а в діалогах репродукувати звичайну розмову, в якій виявляється вдача персонажів, їхні думки, почуття й бажання, відкинула монолог як пережиток старої драматичної техніки, а, щоб передати складні психічні процеси, послуговується часто символікою або персоніфікаціями, повними містичного, загадкового значення (Невідомий у драмах Метерлінка).

§ 32. Розвиток драматичної акції

З огляду на те, що кожна акція має бути доведена до такого кінця, в якому було б видно результат боротьби, а починається так, щоб були ясні причини, що вплинули на виникнення драматичного конфлікту, можна в кожній акції виділити два головні моменти: *зав'язку і розв'язку*. Те, що лежить між ними, творить розвиток акції, який виглядає ніби низка сходинок угору до найвищого напруження (наростання акції) і звідти вниз, до розв'язки (спадання акції).

Драматична акція починається в такий момент, коли переплетення обставин, незалежних від волі головної особи, спричиняє таку колізію протилежних інтересів дійових осіб, наслідком якої є боротьба. Її постання, інтенсивність і спосіб здійснення залежні головню від характерів персонажів. Тому драматург на початку свого твору має з'ясувати глядачам ті обставини, що спричинили драматичний конфлікт, та вказати на ті прикмети вдачі дійових осіб, що зумовлюють їхні дії і вчинки. Це з'ясування не може мати епічного характеру, а мусить впливати з доцільно провадженого діалогу, який повинен мати прикмети звичайної, цілком природно викликаної обставинами розмови. Ця частина драми має назву *експозиції*; вона знайомить глядача з головними даними зав'язки.

За нею іде низка сцен, в яких зображене поступове загострення боротьби аж до найвищого її напруження, яке називається *кульмінацією*. Таке ступенювання творить наростання акції, а починається воно з події, що дає безпосередній поштовх до драматичної боротьби. Ця безпосередня причина драматичного конфлікту називається *спонукальним моментом*.

Коли акція доходить до кульмінаційного моменту, настає поворот, викликаний якоюсь не передбаченою героєм подією, що є наслідком дій, спрямованих проти його змагань. Дії, супротивні задумам героя, творять т. зв. *протигру* (Gegenspiel), а поворот, спричинений нею, називається *перипетією*. Від цього місця акція швидким темпом наближається до розв'язки. Коли вона настає для дійових осіб несподівано, розбиваю-

чи їхні надії й бажання, коли герой, переможений у боротьбі, гине, тягнучи за собою ще й інші особи, то це називається *катастрофою*.¹

Розв'язка драматичного конфлікту має відповідати двом умовам:

1) логічно впливати з розвитку акції як конечний наслідок подій, що спричинили перипетію;

2) задовольняти почуття справедливості, без огляду на те, чи герой виходить із боротьби переможцем, чи переможеним.

У першому варіанті це почуття буде вдоволене, якщо герой перемагає перешкоди й досягає свою мету завдяки своїм високим, гарним прикметам характеру, в другому – коли без огляду на загибель героя торжествує ідея, за яку він боровся. Звичайно, домагання розв'язки конфлікту згідно з почуттям справедливості не треба розуміти так, начебто поет неодмінно мусив виголошувати зі сцени кличі правди й відповідальності, вкладаючи їх в уста дійових осіб, як це було узвичаєною у псевдокласичній трагедії. Йому достатньо буде відчуття ідеї, глибоко закоріненої в людських серцях, що в ідеальному світі не минає без кари й відшкодування жодна вина і жодне зло. Таке розуміння справедливості називаємо ідеальним, або поетичним.

Часто драматург показує вже після поворотного моменту в акції можливість для героя відвернути катастрофу або – як у комедії – спроводити розв'язку, згідну з його бажаннями. Є це т. зв. *момент останнього напруження*, що уповільнює на якийсь час розв'язку, яка тим сильніше діє на душу глядача, підтримуючи його цікавість до кінця.

Отже, в архітектоніці кожного драматичного твору розрізняємо п'ять моментів, що творять неначе межові віхи, між якими лежать окремі фази драматичної акції. Є це: спонукальний момент, кульмінація, перипетія, момент останнього напруження і катастрофа. Між цими віхами розділені окремі ступені розвитку акції, які обіймають: експозицію, зав'язку

¹ З грецьк. *катастрéφω* – обертаю, *катастроφή* – зворот (нешасливий) [переворот, кінець, загибель].

драматичного конфлікту, зростання акції до кульмінації, спад акції і розв'язку конфлікту. Ці фази й моменти драматичного дійства розділені звичайно на п'ять актів або дій, хоч багато драматичних творів мають тільки три, рідше чотири дії. Окремі акти (або дії) розпадаються знову на яви або виходи, звані також сценами. Класична драма не знала поділу на акти; драматична акція розвивалась у сценах, званих епізодами, що чергувалися з ліричними партіями хору, або т. зв. стазимами. Проте і там можна визначити точно ці описані вище моменти і ступені драматичного дійства. Для прикладу й порівняння приглянемо до композиції й архітекτονіки трагедії грецького поета Софокла „Антигона“ і комедії Гоголя „Ревізор“.

§ 33. Антигона

Предметом Софоклової Антигони є один з останніх епізодів героїчно-казкової історії роду Лабдакідів. Починається вона прологом, що подає експозицію трагедії. З діалогу між Антигоною та її сестрою Ісменою довідуємося, що в бою під мурами Теб [Фів] загинули обидва їхні брати, Етеокл і Полінейк, „мечем один одного в серце вразивши“. Новий тебанський цар Креон, їхній дядько, звелів Етеокла як вірного оборонця рідного міста поховати з почестями, а тіло Полінейка, що йшов на рідний край війною, наказав не тільки кинути псам і хижому птаству на поталу, але й заборонив навіть плакати над ним. Та Антигона готова, незважаючи на ту заборону, поховати тіло рідного брата згідно з божими законами, сподіваючись на допомогу сестри. Даремно намагається неспіливі й боязка Ісмена відвести її від такого наміру – Антигона стоїть твердо на своєму, навіть коли б їй за те грозила смерть, бо

За діло святеє і вмерти не страшно!

У цьому непохитному рішенні Антигони міститься той момент, що спричиняє драматичний конфлікт. Драматург подає його як вислід вільного вибору героїні, її волі, бо, коли б Антигона послухала Ісмену, не було б конфлікту. Тільки в разі здійснення її наміру вона потрапить у колізію з волею Креона.

Після пароди, тобто першої пісні, в якій хор звеличує перемогу тебанців над ворогом, іде перший епізод. Креон висловлює в довгій промові до хору свої погляди на завдання і значення царя, на його думку

спасіння для кожного лиш в рідному краю...

У тій думці він твердо й непохитно готовий здійснювати свої задуми, спрямовані на добро рідного краю, а для початку оголошує громадянам свій наказ щодо похорону обох братів, про який ми дізналися вже з експозиції. Хор тебанських [фіванських] старців заявляє Креонові своє підпорядкування, запевняючи, що ніхто зі старших не наважиться переступити його заборони.

У тій хвилині надбігає вартовий з донесенням, що вранці хтось непомітно поховав тіло Полінейка і приніс посмертну жертву. Креон, розгніваний тим очевидним порушенням його заборони, наказує вартовому неодмінно відшукати винного, бо інакше його самого чекає смерть.

У другому епізоді бачимо безпосереднє зіткнення двох поглядів, репрезентованих двома визначними особистостями: Антигоною і Креоном. Антигона спирається на божі закони, що велять рідні ховати своїх близьких, а Креон стоїть на становищі, що воля царя – це закон, який кожного підданого зобов'язує до безумовного послуху. Зокрема, він не може й не хоче дозволити, щоб жінка – будь вона йому й рідною сестрою або й „Зевсові самому найближча родина“ – мала верховодити в державі. Розлючений сміливим і рішучим виступом Антигони, яка заперечує йому право своїми наказами порушувати волю безсмертних богів, Креон присуджує їй до смерти. Почувши це, Ісмена пригадує йому, що засуд Антигони влучить і його сина Гаймона, з яким Антигона заручена. Незважаючи на це, Креон велить обидвох сестер ув'язнити.

У третім епізоді подана колізія між батьком і сином, яка є наслідком конфлікту між Антигоною і Креоном. Гаймон просить у батька прощення для Антигони, вказує на настрій народу, прихильний до її помилювання, та дораджує батькові послухати голосу розважних. Але Креон, засліплений своєю ідеєю нічим не обмеженої волі царя, не слухає голосу сина, не

слухає й порад хору, який теж радить йому поміркованість і розвагу, і велить відвести Антигону на смерть. У повній жалю й болю „комматичний [комма (від гр. *κόμμα* – відрізок) – муз. термін на позначення інтервалу, меншого за $\frac{1}{8}$ цілого тону. Стосується інтонування на інструментах з нефіксованим або частково фіксованим налаштуванням та співу] піснi“ (четвертий епізод) прощається Антигона зі світом і життям і відходить у приготувану для неї темницю, що має стати її могилою. Акція дійшла кульмінації.

У п'ятому епізоді на сцені появляється сліпий віщун Тейрезій. Він говорить Креонові, щоб той побоявся гніву богів та дозволив віддати останню шану тілу вбитого Полінейка. Коли ж розгніваний Креон накинувся з докорами на віщого старця та зневажив його і навіть самого Зевса, ображений жрець грозить йому помстою Ериній за смерть Антигони й заборону похорону померлого, за безправство, на яке

ні люде, ні боги небесні жодного права не мають,

він поплатиться горем у своєму домі та смертю своїх близьких.

Вражений до глибини серця цим пророцтвом, яке підсилює хор зауваженням, що слова віщуна досі все сповнялися, Креон покидає свою дотеперішню завзятість і готовий піти на поступки, щоб відвернути лихо. Він наказує поховати тіло Полінейка і поспішає, щоб особисто звільнити Антигону з її темниці. Так виявляється можливість щасливої розв'язки (момент останнього напруження). Тому хор у п'ятій стазимі звертається з молитвою до Діоніса, щоб відвернув лихо від Теб.

Ексода – остання частина трагедії – приносить розв'язку, що стає катастрофою. З оповідання посланця дізнаємося, що Креон не встиг виконати свої добрі наміри: Антигона порішила в темниці з життям в обіймах Гаймона, а Гаймон, незважаючи на благання батька, з жалю за милою пробив себе мечем. Але цим не вичерпується для Креона кривава відплата долі: його дружина Евридика з розпуки за сином, завдає собі смерть, проклявши перед тим свого чоловіка, що став душоубом її дітей. І про цю трагічну подію дізнаємося тільки з розповіді посланця, згідно з заведеним у грецькій трагедії звичаєм не показувати кривавих подій на сцені.

Зламаний цими ударами долі, Креон визнає свою вину і кається, але вже запізно. В останній пісні хор висловлює провідну думку трагедії:

Найперше діло, щасливим щоб бути,
Тра в голові розум мати,
І те, що до богів безсмертних належить,
Тра найпильніш шанувати.
Тріскупії ж гордих всі речі без серця
Певну біду лиш вчиняють;
Прожити ж як весело вік та щасливо,
Вже аж під старість навчають!

§ 34. Ревізор із Петербурга

Зав'язка комедії Гоголя подана в словах Городничого, якими починається перша дія. Зібравши в себе представників і начальників міських служб, Городничий повідомляє їх на основі отриманого ним секретного листа, що до їхнього містечка їде ревізор, та радить кожному з них „вжити заходів“ для його зустрічі. Оскільки, за словами листа, ревізор „може приїхати кожної хвилини, якщо вже не приїхав і не живе де-небудь інкогніто“, Городничий, бажаючи виявити сліди невидимого ворога, що може впасти на місто, як грім з ясного неба, просить поштмайстра „для загального добра“ відкривати на пошті всі вхідні й вихідні листи. Виявляється, що рада Городничого зайва, бо поштмайстер робить це вже давно просто „з цікавості“, але про петербурзьких урядовців не вичитав нічого. В цей момент перед зібраними в Городничого урядовцями, повними неспокою й жахливого напруження, з'являються вісники нещастя Бобчинський і Добчинський. Займаючись з ранку до вечора збиранням міських новин і пліток, вони відкрили існування ревізора, що проживає в міському готелі вже другий тиждень під ім'ям Івана Олександровича Хлестакова, „поводиться дуже дивно, з готелю не їде, все бере в борг і не хоче платити“. Зібравши такі відомості від самого господаря готелю Власа, Бобчинський, наче осяяний „світлом з висоти“, впаа на думку, що це і є той очікуваний і небезпечний „ревізор“.

Його вигук „Е!“, авторство якого заперечує Добчинський, є тим моментом, що дав основу для пізнішого непорозуміння. Бобчинський і Добчинський є авторами того важливого наслідками відкриття, що в особі Хлестакова ховається здогадний ревізор. Щоб розігнати сумніви Городничого щодо правдивості свого спостереження, Добчинський наводить такі прикмети ревізора, що, на його думку, є беззаперечними: „грошей не платить і не їде“, до того ж тонкий спостерігач: як побачив, що вони з Бобчинським їли сьомгу, так і в їхні тарілки заглянув. „Мене так і пройняло страхом!“ – завершує свою розповідь Добчинський. А страх – почуття дуже заразливе. Не диво, що передався він і Городничому, і зібраним у нього урядовцям. Кожний радить щось інше; тільки Городничий не втрачає голови серед загального сум’яття. Довідавшись, що ревізор – людина ще молода, він набирає відваги і швидко складає план дій: „Проти інкогніто треба діяти інкогніто!“ Сказавши кожному з учасників наради приготуватись до зустрічі з ревізором „по своїй часті“, він висловлює намір піти в готель самому або з кимось із Івановичів „приватно, для прогулянки, щоб пересвідчитись, чи, бува, проїжджі не терплять неприємностей“. Як полководець перед битвою, видає він останні накази квартальним і приставам. В кожному його слові й рухові видно енергію вкупі з гарячковим напруженням. Ці почуття передаються й сім’ї Городничого, особливо його дружині Анні Андріївні, яка дорікає доньці, що довго чепурилась перед дзеркалом, так що вона не встигла вийти до гостей і дізнатись, як виглядає ревізор.

Перша дія вводить нас відразу в обставини й умови, серед яких починається акція комедії. Експозиція твору дуже вдало охоплює всі дійові особи, за винятком ревізора, який, однак, з-поза сцени впливає на їхні вчинки й рішення.

Друга дія показує Хлестакова у справжньому вигляді, не так, як він пізніше відрекомендується маломістечковим урядовцям. Насправді – це незначна людина, дрібний петербурзький службовець, що їде до батька на село, але програвши по дорозі в карти, ніяк не може туди добитись. Про це довідуємось із монолога Осипа, слуги Хлестакова.

Оцього „мізерного регістраторчика“, безпутнього картяря й гульвісу, – як його характеризує Осип, – приймають у містечку за високого міністерського урядовця, посланого з Петербурга на ревізію. Аби контраст між становищем Хлестакова в момент зав'язки конфлікту і його пізнішими словами й ділами виступив яскравіше й виразніше, письменник показує його в цілій його нікчемності. Він вимушений вислухати від Осипа все те, що про нього сказав його слугі господар готелю: „Ви обидва з твоїм паном – шахраї, а пан твій дурисвіт. Ми таких дурисвітів та поганців бачили“. Проте Хлестаков посилає ще раз до господаря по обід і після довгих сперечань зі слугою готелю таки домагається, що йому дають обідати, хоч і з погрозою, що „де вже востаннє“. Обід виявляється дуже мізерним, тільки суп, що скидається на помії, та печеня, яку Хлестаков прирівнює до печеної сокири. Все ж таки, хоч і з лайкою та висловами обурення на господаря, він з'їдає обід.

У цей момент появляється Городничий, що, як знаємо з експозиції, хоче хитро підійти здогадного ревізора. Отут починається ступенювання акції. В майстерній сцені зустрічі Хлестакова з Городничим бачимо взаємне непорозуміння, яке, починаючись обопільним страхом і недовір'ям, доводить врешті Хлестакова, який перебуває в кращій позиції, до того, що він, користуючись неспівіливою пропозицією Городничого, позичає у нього двісті рублів. З цього моменту в одного і другого меншає страх, зате росте й міцніє самообман у Городничого, який дедалі більше й більше утверджується в думці, що перед ним справжній ревізор. Кожне слово Хлестакова Городничий вважає хитро обдуманною пасткою і, своєю чергою, „напускає йому туману“. А що щирішу правду говорить Хлестаков, що відкритіше виявляє своє справжнє обличчя, то сильніше Городничий переймається думкою, що перед ним тонкий дипломат, з яким „треба триматись обережно“. Розмова закінчується тим, що Городничий запрошує Хлестакова переїхати з готелю до його помешкання. Хлестаков, заспокоївшись щодо Городничого та його намірів, радо приймає ті запросини: „Мені дуже подобається ваша прямота і щирість, і я, зізнаюсь,

нічого більше не вимагав би, як тільки – виявляй мені прихильність і повагу, повагу і прихильність“. Попри самовпевненість Городничого, який переконаний, що проглядив цілковито здогадного ревізора, Хлестаков уявляється йому все-таки не зовсім розгаданою загадкою. Але він сподівається, що за сприятливих умов у себе вдома, особливо за чаркою мадери, яка „й слона звалить з ніг“, довідається напевне, що то за птиця – „отой Хлестаков і до якої міри його треба боятись“. Тому Городничий посилає своїй дружині розпорядження щодо сніданку, а поки що запрошує гостя оглянути деякі міські заклади – шпиталі, школи, тюрми тощо. „Та навіщо ж тюрми?“ – питає Хлестаков, що ще не позбувся страху перед в’язницею за борги. – „Вже хіба краще оглянемо шпиталі“.

У третій дії бачимо Хлестакова в помешканні Городничого вже після сніданку в шпиталі, де випито „по чарці мадери“. При тій нагоді автор малює кількома вдалимими рисами маломістечкових потентатів [високих осіб], які наввипередки змагаються у самохвальбі перед здогадним ревізором. Так, напр., куратор шпиталів похваляється, що хворі у нього виздоровлюють дуже скоро „не так від медикаментів, як від чистоти й порядку“. Городничий, „і встаючи, й лягаючи, все тільки має на думці, як би своєю діяльністю вдоволити начальство, звичайно, не задля нагороди – вона у волі начальства, а для свого внутрішнього задоволення“.

Шоста ява третьої дії – зустріч Хлестакова з дружиною і донькою Городничого, – подає далі розгортання акції. Бажаючи показати себе перед дамами і користаючи з автосугестії [самонавіювання] свого оточення, Хлестаков пускається чимраз сміліше на безбережне море брехні й обману, упиваючись сам тими фантастичними картинами петербурзького життя, які його уява творить нашвидкуруч для заспокоєння цікавості своїх слухачів. На тлі цих картин дедалі виразніше вимальовується фігура самого оповідача, та не таким, яким бачили ми його на початку другої дії, але таким, яким хотіло його бачити навіяне сподіваним приїздом ревізора маломістечкове панство. Спочатку свого оповідання Хлестаков не дуже далеко відбігає від правди, подаючи себе у скромній ролі дрібного де-

партаментського урядовця, якого хочуть зробити колезьким асесором, а раз навіть взяли за головнокомандувача, але далі щораз більше загинається в брехню. І от бачимо його як знатного письменника, що приятелює з самим Пушкіним і виправляє твори інших письменників, за що отримує сорок тисяч рублів; тоді – як знатну й багату особистість, що на балах грає в карти з амбасадорами, а в себе в передпокої бачить іноді, як „графи й князі товчуться й гудуть, наче джмелі“.

Той нічим не стриманий розгін брехні Хлестакова, що доходить до таких відважних слів, як „мене ціла державна рада боїться“ або „я у царський двір щодня заїжджаю“, – викликає неочікуваний ефект. Наївні слухачі, перейняті глибокою пошаною для такої важливої особи, спершу встають із крісел, а далі починають дрижати зі страху, особливо, коли Хлестаков перейшов на оповідання про те, як він керував департаментом. Від почуття страху звільняє їх щойно вихід Хлестакова, який під впливом випитої чарки чимраз більше плутається і врешті погоджується на пропозицію Городничого „піти спочити“.

Після виходу Хлестакова Городничий намагається підсумувати свої враження. Він добре розуміє, що Хлестаков під впливом мадери трошки збрехнув, але, на його думку, „без брехні не буває розмови“. Він знає також, що людина, випивши, говоритиме не тільки брехню, але й чисту правду, а це ще більше зміцнює його в переконанні, що Хлестаков – важлива фігура, що він тільки через молодий вік „наговорив більше, як треба“. Щоб забезпечити себе від несподіванок, Городничий наказує квартальним не пускати до згодного ревізора ніяких прохачів: „Тільки побачите, що йде хто-небудь зі скаргою, а хоч і не зі скаргою, але подібний до такої людини, що хоче на мене скаржитися, так його в шию просто й гоніть!“

У четвертій дії автор показує урядовців, як вони зібралися в помешканні Городничого для привітання ревізора. Кожен з них приготувався на те, щоб за свої гріхи відкупитись невеликою сумою грошей, і кожному це дуже легко вдається. Після цього Хлестаков починає здогадуватися, що його взяли за якусь важливу фігуру, але приписує це тому, що він їм „очі піском засипав“. Попри все, він ніскільки не бентежиться,

куди це може його завести, а використавши довірливість і щирість цих глухих людців, збирається навіть описати це своєму петербурзькому приятелеві Тряпичкіну, який інколи дописує до часописів, – „хай їх там гарненько змалює!“

Врешті й Осип здогадується, то діло може скінчитися погано, бо його пана, очевидно, мають за когось-то іншого, а той інший може залетіти кожної хвилини. Тому радить він чим скоріш виїжджати. Хлестаков погоджується з цим і посилає Осипа на пошту з листом до Тряпичкіна і за кінми. Але засто-рога слуги не зробила на нього особливого враження; ввійшовши в свою роль, він приймає скарги на Городничого і від прохачів теж бере гроші. Навіть більше, він починає залицяти-ся і до дружини, і до доньки Городничого та врешті освідчується тій останній. Городничий, який на звістку, що покривджені ним купці й міщани таки зуміли потрапити до ревизора, набравсь неабиякого страху. Але, довідавшись, що Хлестаков хоче стати його зятем, не знає, що зробити з собою з радощів: „Ей, Антоне! Ей, Городничий! От як діло пішло!“

Це кульмінація в розвитку акції комедії: Городничий виявився – у своїй уяві – на вершині могутності, вище понад усі сподівання і мрії.

Наступна ява, в якій бачимо від'їзд Хлестакова, нібито на один день до дядька, з обіцянкою повернутися завтра або післязавтра, а насправді з метою не бачитися більше з тими, кого він так обдурив і використав, – означає поворот акції (перипетію) до катастрофи, яка й спадає на Городничого в п'ятій дії.

Ця катастрофа, підготовлена для глядачів листом Хлестакова до Тряпичкіна, для дійових осіб, зокрема для самого Городничого, цілком несподівано, мов грім з ясного неба. В урочистий момент, коли після виїзду Хлестакова в Городничого зібралися його знайомі і приятелі, щоб привітати його з таким знаменитим зятем, а деякі, щоб запевнити собі на майбутнє протекцію тестя „важливої фігури“, – появляється поштмайстер і сповіщає зібраних, що той, кого всі вони вважали за ревизора, зовсім не ревизор. А дізнався він про це з листа, якого Хлестаков послав до Тряпичкіна в Петербург. Та нелегко погодитися з думкою падіння з вершини величчя. Тому Город-

ничий, забувши за свої попередні поради щодо розпечатування листів на пошті, питає з обуренням поштмайстра, як він смів „розпечатувати листа такої уповноваженої особи!“ „У тім-то й штука, – відповідає поштмайстер, – що він не уповноважений і не особа!“ За таку зухвалість Городничий погрожує йому арештом, ба й Сибіром, але поштмайстер, у якого в руках лист Хлестакова, вже перестав боятись його як ревізора. „Ех, Антоне Антоновичу! – каже він Городничому. – Що там Сибір? Далеко Сибір! От краще я вам прочитаю“. І пішло письмо Хлестакова з рук до рук, бо кожен не хоче голосно читати те, що до нього стосується. З листа, в якому Хлестаков описав урядовців містечка, виявляється, що Городничий „дурний, як сивий баран“, поштмайстер „напевно, напивається до безтями, як департаментський сторож Михеєв“, куратор шпиталів – „свиня в ярмулці“ і т. д. Так врешті Городничий дізнається, що воно за птиця, „отой Хлестаков, і якою мірою його треба боятись“. Дізнається, одначе, з великою для себе шкодою запізно. Дізнаються про це й інші урядовці, і тут же кожен з них зізнається, як дорого обійшлося йому знайомство з Хлестаковим. Вони накидаються з лайкою на Бобчинського й Добчинського за те, що ті перші знайшли отого „важливого птаха“. Якраз на цей момент появляється жандарм і повідомляє Городничого: „Приїхав з Петербурга за іменним наказом урядовець і викликає вас негайно до себе. Він зупинився у готелі!“. Оце і є той справжній ревізор із Петербурга, про якого писав Городничому його приятель. Його приїзд – катастрофа для Городничого і чиновництва міста. Після цих слів жандарма настає німа сцена, в якій мімічний хист акторів має передати враження, яке ця звістка справила на зібраних.

Отак Городничий, який, за його ж словами „обдурював шахраїв над шахраями“, обдурив сам себе, потрапивши в тенета для ревізора. Тепер його мучить свідомість власної помилки, мучить більше, ніж інших урядовців, тому що ця помилка принесла йому не тільки матеріальну шкоду, але й знеславила його раз і назавше. Він відчуває, як будуть радіти його вороги, йому не дає спокою думка, що знайдеться писака, який-небудь віршомаз, що „пустить його в комедію. От що образливо!“ Він

уже наперед бачить сцени свого сорому й неслави і душею переживає всі муки висміяної людини. „І будуть шкірити зуби й плескати в долоні! – говорить він собі. – З чого смієтесь? З себе смієтесь! Ех, ви!..“ У цих словах Городничого – провідна думка Гоголевої комедії: не певну, означену особу, не портрет з натури вивів поет на сцену, а загальний життєвий тип російського урядовця, що як виглядав у 30-их рр. XIX, так і в XX ст. А що старорежимна Росія спиралася, крім війська, головню на бюрократію, то висміявши її, Гоголь ударив своїм сміхом в одну з головних основ дореволюційної Росії. Тим своїм щирим сміхом, „єдиною, його словами, чесною особою в комедії“, Гоголь намагався очистити затхлу атмосферу російського суспільного життя, і в цьому, окрім високої мистецької вартості його комедії, полягає її велике етично-виховне значення.

§ 35. Поділ драматичних творів

Драматична поезія розвивалась від самих своїх початків у двох різко відокремлених напрямках: поважному – у вигляді трагедії, і жартівливо-сатиричному – у вигляді комедії. Джерело цього поділу лежить у можливості двох різних позицій, з яких можна дивитись на людське життя. Або поет трактує життєві конфлікти поважно, намагаючись збагнути і з'ясувати їх внутрішні причини та ті наслідки, до яких вони приводять людину, або він сміється з життя і його явищ, відкриваючи в них такі контрасти, що викликають комічне враження. В першому випадку маємо справу з поважною драмою в ширшому значенні цього слова, для якої літературна традиція виворила назву *трагедії*, у другому – із сатирично-комічною драмою, званою вже в античні часи *комедією*. Із поєднання цих двох основних видів постанов у новочасній драматургії третій вид, znаний під назвою драма у вузькому значенні цього слова. Сюди належать т. зв. монодрами, що в монологічній формі передають внутрішню боротьбу людини, яка стоїть перед рішенням на якесь діло.

Від драматичних творів, призначених для сценічних вистав, треба відрізняти такі твори світової літератури, в яких автори, не дбаючи про вимоги сценічної техніки, звернулися до драматичної форми як найбільш придатної для мистецького втілення творчих задумів і для вираження своїх поглядів на такі життєві проблеми, що мають велике загальнонаціональне або навіть загальнолюдське значення. Це т. зв. драматичні поеми, що дуже часто являють собою синкретичне [злите] об'єднання всіх трьох родів поетичного мистецтва: епіки, лірики й драматики, щоправда, у найвищому ступені потенціального напруження, до якого тільки міг дійти творчий розум геніяльної людини. Сюди належать такі твори, як „Фавст“ *Ґете* (у німецькому письменстві), „Манфред“, „Каїн“, „Небо й земля“ *Байрона* (в англійському), „Поминки“ („*Dziady*“) *Міцкевича*, „Дридон“ *Красінського* (у польському), „Пер Гюнт“ *Ібсена* (в норвезькому).

§ 36. Трагедія

Як саме слово трагедія¹, так і її дефініція походить від греків. Уже Аристотель у своїй поетиці (*ποιητικής*, VI розд.) визначив трагедію як наслідувальний показ через дійові особи закінченого дійства, що має метою збудити у глядачів співчуття і страх і тим вплинути на очищення цих почуттів. Дійство є трагічним, коли високі задуми героя натрапляють на такі непереможні перешкоди, наслідком яких є невдача, страждання й падіння героя у спричиненій ним самим або накиненой йому ззовні боротьбі. Трагізмом у цьому значенні називаємо незвичайний збіг обставин і умов, спричинених позитивним рішенням героя на якесь діло, наслідком яких є акція, що виявляє внутрішній причинний зв'язок між стражданням героя та його вчинками. Причина цих страждань творить т. зв. трагічну вину.

¹ *τραγῳδία* – поєднання двох слів: *τράγος* – козел і *ὄδῃ* – пісня. – Див.: § 40. Класична трагедія й комедія.

Почуття й розуміння трагізму не однакове для всіх часів і народів, навпаки – воно змінюється відповідно до змін у релігійному й етичному світогляді людства. З усієї різноманітності драматичних творів трагічного характеру можна виділити чотири головні типи трагізму.

У класичній трагедії страждання й падіння героя часто подається як неуникненна дія сліпої, невмолимої долі,¹ якій підлягають боги й люди. Це *трагізм резигнації* [смирнености, покірности, зречення] (як, напр., „Цар Едип“ Софокла). Так само у класичній трагедії стрічаємось із *героїчним трагізмом*, коли зображений величний, незвичайний характер у боротьбі, що впливає із незломного завзяття з неуникненною долею (напр., „Закований Прометей“ Есхіла). Переживаючи таку боротьбу без поступок, що доводить героя до падіння, глядач знаходить внутрішнє піднесення і разом з тим духовне очищення та заспокоєння (*κάθαρσις* Аристотеля). Як окрему ознаку класичної трагедії треба назвати *трагічну іронію*, видну в тому, що людина тим вище піднімається, що нижче має впасти. Такий трагізм бачимо не тільки в давній грецькій трагедії, але й у героїчному епосі (напр., у долі Гектора чи Ахілла).

Модерна трагедія подає трагічний конфлікт не як наслідок присудів сліпої, невмолимої долі, а як такий, що впливає із характерів персонажів. У модерній трагедії герой страждає, бореться й гине не як сліпе знаряддя невідомих трансцендентних сил, а внаслідок свого власного, щоправда, різними зовнішніми і внутрішніми чинниками зумовленого рішення та помилок, що звідси впливають. Такий трагізм можна визначити як трагізм вини. Однак не кожна вина і не кожна кара може бути предметом трагедії: звичайний злочинець, що несе покарання за свої вчинки, не є трагічним типом. Лише така вина героя, що є наслідком його безоглядного прямування до здійснення високих задумів під впливом сильної пристрасти, яка, за словами поета, „засліплює зір“, відбираючи змогу розумного і цілком вільного рішення, діє трагічно. Прикладом

¹ З грецьк. – *μοῖρα*, лат. – *fatum*.

цього типу трагізму є „Макбет“ Шекспіра. Правда, і в новочасній трагедії стрічаємо спроби показати людину як залежну від сліпої, невмолимої долі-призначення. Згадати б „Суджену з Мессини“ Шиллера або німецькі т. зв. трагедії долі (*Schicksalstragödien*) з початку XIX ст. А натуралістична драма запровадила інші обмеження вільної волі через поняття т. зв. „спадкової вини, напр., у „Примарах“ Ібсена. Все ж таки в основі трагізму вини лежить поняття етичної відповідальності людини за свої вчинки, згідне з тим розумінням ідеальної справедливості в світі, що покривається з поняттям „поетичної справедливості“.

Без такого морального умотивування відчуваємо трагізм долі героя, падіння якого спричинене перемогою метафізичної вищої сили, званої ідеєю, як *трагізм ідеї*. Трагізм цього типу виявляється в таких ділах і вчинках героя, що є наслідком помилки без його вини, а як такої, що впливає з незвичайного і від нього не залежного пов'язання і збігу обставин. І в модерній трагедії віднайдемо трагічну іронію, хоч дещо інакше представлену, як у класичній. Модерний драматург показує на долі своїх героїв, як часто в людському житті з малих, незначних початків виростає велике горе і безмірний біль, як високі і шляхетні замисли розбиваються об обмеженість, малодушність і нікчемність оточення. Власне такі трагічні контрасти розкриває модерна трагедія.

За сюжетами трагедії звичайно поділяють так:

I. Казково-героїчна, в якій подана трагічна доля героїв класичного та середньовічного переказу. До цього типу належать давні грецькі трагедії *Есхіла*, *Софокла* й *Евріпіда*, книжкові трагедії *Сенеки*, псевдокласичні трагедії *Расина*, *Корнеля* і *Вольтера*, такі трагедії *Шекспіра*, як „Отелло“, „Король Лір“, „Макбет“ і „Гамлет“, а з новіших письменників – трагедія *Грільпарцера* „Хвилі моря й любови“.

II. Історична, в якій змальоване трагічне падіння якоїсь визначної історичної постаті, напр., т. зв. римські трагедії *Шекспіра* („Кориолан“, „Юлій Цезар“, „Антоній і Клеопатра“, „Тимон“) і його ж „королівські драми“ („Ричард II“ і „Ричард III“, „Генрих VI“ і „Генрих VIII“), *Грільпарцера* – „Доля й не-

доля короля Оттокара“, *Шиллера* – „Валленштайн“ і „Марія Стюарт“, *Гете* – „Егмонт“, а в українському письменстві – „Про що тирса шелестіла“ Черкасенка, „Гетьман Петро Дорошенко“ Л. Старицької-Черняхівської та ін.

III. Наступну групу творять трагедії, в яких зображені трагічні конфлікти звичайного життя на тлі більш або менш докладних картин громадянського й суспільного побуту. Такі твори звичайно називають за німецьким зразком міщанською трагедією (*bürgerliches Trauerspiel*), а в новіших часах – соціальною, або суспільною, трагедією (*soziale Tragödie*). Зразковими творами цього виду є трагедія *Лессінга* „Емілія Галотті“ і *Шиллера* „Розбійники“ („*Die Räuber*“) та „Підступність і кохання“ („*Kabale und Liebe*“). Мотив останньої – кохання, що стає нещастям закоханих через диявольську інтригу „чорного характеру“, – перенесений у ситуацію українського побуту, став основою п’єси *М. Старицького* „Ой, не ходи, Грицю, та на вечерниці“, що зробилася типовою для української драми другої половини XIX ст.

Щодо словесної форми, то історична й героїчно-казкова трагедія послуговується звичайно віршем, найчастіше білим (неримованим) п’ятистоповим ямбом, у міщанській або соціальній трагедії стрічаємо, крім віршової, і прозову форму.

§ 37. Комедія

Комедія показує людину в таких ситуаціях і з такими прикметами характеру, що викликають сміх. Боротьба, яку провадить герой комедії, йде не за досягнення високої, ідеальної мети, як у поважній драмі, а задля звичайної матеріальної користи або задоволення низьких забаганок, що впливають із користолобства, суєтності, зарозумілості тощо. Відповідно до цього комедія вибирає для драматичного зображення такі події з життя, в яких проявляється колізія [зіткнення, розходження] звичайних людських вад і недоліків із заведеними звичаями, законами й установами суспільного життя. Така колізія вводить персонажів у ситуації, що викликають чи силою вияв-

лених життєвих контрастів, чи внаслідок самих прикмет характерів дійових осіб смішне враження, часто в поєднанні з сатиричним обуренням. Цим сатиричним настроєм комедія наближена до таких жанрів, як сатиричний роман і сатирична поема, а часом комедія – це просто драматизована сатира.

Відповідно до того, чи комічне враження виникає внаслідок збігу й пов'язання смішних ситуацій, чи викликається зображенням смішних прикмет дійових осіб, розрізняють комедію ситуаційну і комедію характерів. У ситуаційній комедії головна увага автора звернена на проведення т. зв. *інтриги*¹. Це такий задум певної особи, яка для досягнення якоїсь мети послуговується брехнею й обдурюванням, створює в такий спосіб хитро й підступно штучну колізію інтересів і, використовуючи її для своїх цілей, нівечить змагання героя або героїні. Інтрига може бути злобна і навіть злочинна. Тоді вона творить причину трагічного конфлікту, як, напр., у трагедії Шиллера „Підступність і кохання“, або нешкідлива, хоч хитро й дотепно задумана, як у переважній більшості комедій. Основою драматичного конфлікту і причиною смішних ситуацій може бути також непорозуміння, як, напр., у „Комедії помилок“ *Шекспіра* або в „Ревізорі“ *Гоголя*.

Комедія характерів головну увагу звертає на зображення смішних рис героя, який через них потрапляє в комічні ситуації. Зразковими творами цього виду є комедії *Мольєра*, напр., „Скупий“, „Мізантроп“, „Тартюф“ та ін.

За якістю комізму розрізняють комедію *серйозну*, або *звичайну*, в якій гумор, іронія і глум мають таку саму етично-дидактичну мету, як і в сатирі, і легку, яка зображенням смішного в людському житті хоче тільки забавити й розвеселити. До того роду належать т. зв. жарти, що містять звичайно тільки одну дію (напр., жарти *Васильченка* „На перші гулі“, „Куди вітер віє“), фарси² й водевілі³.

¹ З франц. *intrigue* (від пізнолат. *intricare* – замотувати) – хитрий підступний задум, каверза.

² З франц. *farce* – жарт.

³ З франц. *vaudeville* – комедія з піснями, комедіооперета.

§ 38. Драма

Романтизм, який доконав основного перевороту в усіх ділянках поетичного мистецтва, не пощадив і псевдокласичної теорії драми. Рішучий удар теорії трьох єдностей риторичному героїзмові й високому стилеві псевдокласичної трагедії завдав В. Гюго своїм „Переднім словом“ до „Кромвеля“ (1827 р.), у якому допускав тільки один вид драматичної поезії – „драму“. „Драма, – писав він, – це правдивий витвір модерного генія. Жодної різниці між окремими видами! Комедія й трагедія переплетені в театрі, як і в житті!“ Це переплетення трагічних і комічних елементів бачимо вже в деяких творах *Шекспіра* (§ 45. Шекспір). Модерна драма пішла в цьому напрямку ще далі, беручи свої сюжети переважно з сучасного побуту. Малює вона людину на тлі оточення (*milieu*), тобто серед тих обставин і умов місця й часу, в яких ця людина зросла й виховалась. Вона шукає пояснення логічної необхідності і психологічної можливості зображуваних подій у реальних явищах життя, а не в ідеально сконструйованих характерах і тому залюбки змальовує звичайних людей з такими гарними й лихими прикметами, які можна зустріти в житті на кожному кроці, в таких ситуаціях і конфліктах, у яких кожен із нас за даних умов міг би опинитися. Життя – боротьба. Це правда, але ж не кожна життєва колізія, не кожий конфлікт у людському житті закінчується катастрофічно. Тому й драма, яка це життя підхоплює в усіх можливостях і виявах, може зображувати й такі конфлікти, що розв'язуються щасливо й гармонійно. Річ тільки в тім, аби така щаслива розв'язка була достатньо умотивована в самих діях і вчинках персонажів.

І в модерній драмі непередбачений випадок для розв'язання драматичного вузла (це за аналогією з класичною трагедією називають *deus ex machina* [бог із машини]) вважається композиційною хибою. З іншого боку, не кожна нещаслива розв'язка робить з драми трагедію: тільки такі драматичні твори, в яких змальовані високі, небуденні характери, зображена велич задуму і конфлікту та грандіозність боротьби й падіння, заслуговують тієї назви. Переважну частину новіших драма-

тичних творів, хоч і з трагічною основою, в яких серйозність і комізм поєднані, як і в самому житті, називаються драмами у вузькому сенсі цього слова. З погляду на якість сюжетів і спосіб змалювання характерів трагедію можна прирівняти до героїчного епосу, драма ж нагадує більше роман, повість чи новелу.

§ 39. Музична драма

Драматичні твори, в яких поезія цілковито або тільки в певних – найчастіше ліричних – партіях поставлена у залежність від музики, синкретично поєднують дві або більше мистецькі форми. Однак у цьому поєднанні поезія опиняється ніби в тіні музики. В музичній драмі, званій оперою (з італійської – *opera per musica*), музика ілюструє не тільки монологи дійових осіб в аріях, але й діалоги і навіть саме дійство оркестровим супроводом. Текст опери, званий лібретто, не надто журиться тим, щоб досягти мистецького враження силою поетичного слова і красою поетичних образів, бо все те має зробити музика. Звідси й мистецька, літературна цінність оперних лібретто (за винятком музичних драм німецького поета й композитора Вагнера, в яких текст і музика є адекватними формами вираження єдиного творчого задуму) не велика.

Розрізняють *поважну оперу* (*opera seria*), що своїми сюжетами, способом проведення драматичного дійства і розв'язки нагадує трагедію, і *комічну* (*opera buffa*), яка більше скидається на комедію. Відміною поважної опери є *романтична опера*, що послуговується формами й засобами поетичної техніки романтизму. Драматичні твори, які мають веселий зміст, у яких арії персонажів чергуються зі словесними діалогами, називають оперетами, або – коли переважає говорене слово – комедіооперетами (напр., „Наталка Полтавка“ Котляревського).

Окремої згадки заслуговує *мелодрама*, тобто драма з мелічно-мімічними вставками. Є це здебільшого твір з народно-го життя (нім. *das Volksstück*), в якому – не завжди до речі – діалог дійових осіб перебивають народні пісні й танці, нібито

для кращого змалювання народного побуту, звичаїв і традицій. Прикметою таких творів є перебільшена ідеалізація, розніжена чутливість, недостатня мотивація, яскраві сценічні ефекти – у нас з неодмінним козаком, горілкою і піснею. З літературою і мистецтвом вони звичайно мають мало спільного.

ГЛАВА II

Погляд на історію драми

§ 40. Класична трагедія й комедія

Як усі інші види й форми поетичного мистецтва, так і драма¹ походить із давньої Греції. З релігійних, хорових пісень на честь бога Діоніса, званих дитирамбами [дифірамбами], витворилася згодом нова поетична форма. До епічного елементу пісні (оповідання про долю бога) і до ліричного висловлення почуття додано гру провідника хору, корифея², який перед очима глядачів зображав шляхом відповідного переодягання і мімікою події з життя Діоніса. Дальший розвиток тієї нової поетичної форми полягав у сильнішому підкресленні і ширшому розвитку дійства, вираженого в грі корифея, коштом епічного й ліричного елемента.

Першим, хто впровадив грецьку драму на цей шлях розвитку, був, за переказами, атенець Теспіс (VI ст. до Р. Хр.). Йому приписують створення жанру трагедії, названої так за одягом учасників хору, переодягнених на сатирів [з цапиною бородою і рогами], яких народ називав просто козлами (*τράγοι*)³. Заслуга Теспіса полягала в тому, що він поділив хор на дві по-

¹ З грецьк. *δράμα* – дійство, діяння.

² З грецьк. *κορυφαῖος* – провідник, начальник хору.

³ Звідси назва: *τραγῳδία* – пісня, співана козлами.

ловини, кожна під орудою окремого корифея, та впровадив окремого актора як виразника драматичного дійства. Крім того, він поширив зміст трагедії поза сцени з життя Діоніса на інші сюжети з мітології й героїчного переказу.

Властивий розвиток грецької трагедії припадає на часи перських воєн. Заслуга піднесення її на недосяжну висоту мистецької досконалості належить геніяльний трійці атенських поетів – Есхілові, Софоклові й Еврипідові, які витворили в цій ділянці невмирущі мистецькі вартості, що поруч із гомерівським епосом творять неоціненне надбання культурного людства на всі часи й віки.

Творцем трагедії у властивому значенні цього слова був *Есхіл* (525–456 до Р. Хр.), який, подвоївши число акторів і обмеживши ліричні партії хору, дав перевагу діалогові акторів між собою. Він перший зробив осередком і метою сценічної гри акторів одноцільне драматичне дійство, подане в конфлікті ясно обрисованих характерів. В основу своїх трагедій Есхіл поклав героїчні міти минулого з метою відкрити сучасникам, для яких ці міти давно вже перестали бути підставою віри й релігії, їхнє глибоке етичне значення та показати на долі мітичних героїв непереможну, загальнозобов'язувальну силу непорушних етичних законів і дію невмолимого фатуму,¹ якому підлягають боги й люди.

З 90 трагедій, які традиція приписує Есхілові, до наших часів дійшли в цілості тільки сім. Між ними єдина драматична трилогія класичної давнини „Орестея“, що зображає нещасну долю Пелопідів (Агамемнона та його дітей – Іфігенії й Ореста). Решта чотири трагедії² є тільки фрагментами окремих трилогій. Належні до них т. зв. сатирові драми – вид жартівливої трагедії (*παίζονσα τραγωδία*) з веселими мітологічними сценами – загинули.

Другий великий атенський трагік *Софокл* з Колону (496–406 до Р. Хр.) удосконалив як техніку сценічного мистецтва

¹ Див. § 36.

² Це „Прометей закований“, „Сім проти Теб“, „Перси“ і „Ті, що благують опіки“.

(ставлення трагедій на сцені виконував тоді автор), так і композицію творів і характеристики героїв. До двох акторів Есхіла він додав третього, поділивши ролі на першо-, друго- й третьорядні, відвів у своїх трагедіях значне місце жінці, обмежив хор до ролі глядача дійства, який у піснях, званих статимами, висловлює свої погляди й почуття у зв'язку з ходом дійства, та щонайголовніше – зобразив такі загальнолюдські типи з ясно означеними і психологічно умотивованими характеристиками, які й досі захоплюють нас своєю життєвою правдою і зворушують трагізмом своєї долі. Так, напр., його „Антигона“ побудована зовсім у плані модерної трагедії: конфлікт, зображений у ній, впливає не, як у Есхіла, з присуду невимомимої долі, а з характерів дійових осіб. Антигона гине, бо не вміє погодити колізії між двома обов'язками: йдучи за голосом свого серця та сповняючи релігійний обов'язок, що наказує їй поховати рідного брата всупереч волі царя Креона, вона порушує обов'язок послуху начальству, на якому (послуху) тримається лад і порядок у державі.

У такий спосіб Софокл подав драматичне дійство як вияв вольових актів дійових осіб, поняття трагічної вини зробив по-людському зрозумілим, зобразивши її як вислід рішення головної особи, залежний від її волі, й у зв'язку з цим запровадив поняття етичної відповідальності, яку несуть герої його трагедій за свої вчинки супроти порушеного ними вищого світового порядку.

Щодо композиції своїх творів, то Софокл порвав із традицією складання драматичних трилогій або ж із сатировою драмою – тетралогій, так що кожна з його трагедій творить окрему, цілком викінчену й завершену цілість. Із великої кількості його творів (близько 120) до наших часів дійшли тільки сім¹; з них „Цар Едип“ і „Едип у Колоні“ належать до того самого циклу героїчних переказів про нещастя роду Лабдакідів, що й згадана вище „Антигона“, а „Електра“ нагадує своїм сюжетом „Орестею“ Есхіла.

¹ Це „Антигона“, „Цар Едип“, „Едип у Колоні“, „Аяс“, „Електра“, „Філокетт“ і „Трахинки“.

Третій великий атенський трагік, *Еврипід* (484–406 до Р. Хр.), хоч не дорівнює Софоклові в мистецтві композиції і внутрішньої архітекτονіки, зате перевищив його способом характеристики героїв своїх творів. У масках і на котурнах мітично-казкових героїв показав він справжніх людей, які діють під впливом сильних почуттів, афектів і пристрастей, що спричиняють життєві конфлікти й колізії. Він перший використав кохання як мотив трагічних конфліктів.

Освічений на вченні софістів [філософська школа V–IV ст. до Х ст., що займалась риторикою, етикою, політикою, теорією пізнання], він використовував сцену для оголошення ідей нового часу, послуговуючись для цього мистецькими засобами риторики, що саме тоді поставала.

Еврипідові недоліки у внутрішній будові творів найкраще видно в частому використанні богів для розв'язки дійства, ускладненого поетом до того ступеня, що природним способом не могла бути подана як наслідок дій персонажів. Є це спосіб, званий як *deus ex machina* (*θεός ἐπὶ μηχανῆς*). Напр., у трагедії „Іфігенія в Тавриді“ драматичний конфлікт розв'язує воля богині Атени, що з'являється в хмарах, піднесена за допомогою відповідної театральної машинерії (звідси й назва цього технічного способу).

Бажаючи зображенням нещасної долі своїх героїв зворушити серця глядачів та збудити в них співчуття, Еврипід малює докладно і дріб'язково нещастя за нещастям, удар за ударом, що спадають на голову головної особи, ступенюючи їх вміло і з мистецьким хистом аж до катастрофи. Ця питоменість його творів здобула йому в Аристотеля ім'я найтрагічнішого поета (*τραγικώτατος*). Разом із тим, що його твори були найбільше зближені до життя, було це причиною, що в пізніших часах їх найчастіше ставили на сцені і найбільше наслідували. Популярність Еврипіда мала наслідком те, що з його творчості найбільше число трагедій – 18 і одна сатирова драма – збереглося до наших часів. До найвідоміших творів Еврипіда належать: „Іфігенія в Авліді“ й „Іфігенія в Тавриді“, „Медея“, „Електра“, „Алькеста“, „Вакханки“, сатирова драма „Кіклоп“ – одна-єдина, яка дійшла до нас із класичної старовини.

Зі смертю Еврипіда настав занепад грецької трагедії, яка вже більше з нього не піднеслася, поступившись місцем новому видові драматичної поезії – комедії.

Цей вид грецької поезії веде свій початок також від релігійних обрядів на честь Діоніса, як і трагедія. Основу для виникнення комедії дали веселі, жартівливі пісні, співані під час осінніх святкувань на честь цього бога, пов'язаних із збором винограду. Тоді відбувався урочистий похід, званий *κόμος*, з учасниками, передягненими за силенів [демонів, супутників Діоніса], які співали веселі пісні¹ та показували різні, найчастіше імпровізовані, комічні сцени з народного побуту. Звичай святкування виноградного збору такими походами й іграми особливо розвинувся в дорійських колоністів на Сицилії і в т. зв. Великій Греції та дав початок до постання драматичних творів веселого змісту. Першу літературну основу для розвитку комедії як окремого виду драматичної поезії поклав Епіхарм із Мегари (V ст. до Хр.), що в своїх насмішливих сценах з мітології і щоденного життя змалював комічні типи віщуна, лікаря, кухаря та ін. Але своїм блискучим розвитком грецька комедія завдячує знову таки атенцям, а саме сучасникові Еврипіда, Сократа й Алківіяда – *Аристофанові* (450–385 до Хр.). У комедіях („Оси“, „Лицарі“, „Хмари“, „Птахи“ та ін., загальним числом 11), він дотепно і злобно висміював, але з дотриманням мистецької міри, вади й недоліки публічного та приватного життя тогочасного атенського суспільства. Ніхто з тодішніх визначних публічних діячів, філософів, ораторів і державних мужів не був забезпечений перед кпинами і висміюванням комедії Аристофана. Не пощадила вона й однієї із найсвітліших постатей античного світу – Сократа, якого, щоправда, Аристофан зрозумів неправильно, віднісши до софістів, висміяних у комедії „Хмари“.

В історії розвитку античної [V–IV ст. до Хр.] комедії розрізняють три доби. *Старша* комедія, репрезентована Кратином, Фриніхом і Аристофаном, має характер політичної сати-

¹ Звідси назва *κομῳδία* – пісня (*ὠδή*), яку співали в такому поході (*κόμος*).

ри, яка дуже часто переходить у пасквіль, звернених прямо проти окремих визначних осіб. Після пелопоннеської війни [431–404 рр. до Хр.] внаслідок заборони в 404 р. показувати на сцені реальні особи й події з публічного життя, постає в Атонах т. зв. *середня* комедія, в якій замість політичної з'являється сатира суспільна. В IV ст. до Хр. розвивається нова комедія, найвизначнішим представником якої був *Менандр* (342–291 до Хр.). У своїх творах, з яких до наших часів збереглися тільки незначні фрагменти, він змальовував карикатурні типи тодішнього зіпсованого атенського суспільства: хитрого раба, гідкого скупаря, безсовісного прихвосня-ненажери та под. Його комедії, мистецьку вартість яких можна оцінити за творами його римських наслідувачів Плавта й Теренція, вирізняються майстерно закрученим дійством, тобто т. зв. інтригою, дуже часто на основі любовного конфлікту, яким послуговувалася вже й середня аттична комедія.

§ 41. Грецьке театральне і сценічне мистецтво

Наведені вище форми й види грецької драматичної поезії витворилися шляхом еволюції як наслідок особливих умов релігійного й політичного життя в Атонах і залежно від технічного облаштування грецького театру. Складався він з трьох частин: сцени [майданчика для виступів хору й акторів], орхестри й місця для глядачів (публіки). Сценою (*σκηνή*) була власне задня стіна, що завершувала орхестру, із намальованим на ній видом приміщення або якоїсь пов'язаної зі змістом твору околиці. Коли ця стіна зображала приміщення, то в ній містилося троє дверей: середні, головні, звані царськими, були призначені для актора, що грав ролі царів і осіб царської родини; лівими входив актор, що грав роль чужинця або гостя, що прибув з чужини, а правими – особи, що належали до царського оточення або домашньої прислуги. Такий поділ уможлилював глядачам орієнтацію, заступаючи теперішні театральні афіші. Сама сценічна гра відбувалася в давніших часах на орхестрі, місці призначеному для хору, що збирався довко-

ла жертівника Діоніса. Пізніше в задній частині орхестри спорудили підвищення, зване проскеніон (*προσκήνιον*), ззаду якого була сцена, а збоків – лаштунки, зроблені у вигляді тригранних стовпів на осі, довкола якої їх можна було обертати. Кожний бік цих лаштунків, що відповідали нинішнім кулісам, був розмальований так, що його можна було долучити до картини, вміщеної на задній стіні.

Сидіння для глядачів (*κοῖλον*) містилися просто неба, вирубані звичайно в скалі на схилі пагорба в той спосіб, що розміщені півколом ряди місць підіймались один над одним аж до вершини пагорба. Звідси назва амфітеатр (*ἀμφί* – довкола, і *θεάομαι* – дивлюся). Такий театр міг вмістити кільканадцять тисяч глядачів, а великий театр Діоніса в Атенах – навіть набагато більше – близько 30 тисяч).

Актори виступали на сцені в багатих, яскравих костюмах, у масках, пристосованих до характеру драми (трагічного або комічного), що мали відповідний пристрій для підсилення голосу, і в черевиках із товстою, на пів ліктя, підошвою (котурн)¹, через що актор видавався більшим і його було видно навіть найдальшим глядачам. Жіночі ролі виконували чоловіки.

Технічні умови грецького театру вплинули на внутрішню архітектоніку грецької драми. Характеризується вона простою плану і нескладністю дійства. Поділ на акти, запроваджений римськими драматургами, був невідомий грецькій трагедії і комедії. Драматична акція розвивалася у сценах, званих епізодами, що міняються із ліричними партіями хору, стазімами, в яких хор висловлює свої думки і почуття, викликані подіями на сцені. Обставини, що склалися на виникнення драматичного конфлікту, поет з'ясовує в прологу, по якому йде парода, тобто пісня, яку співає хор, виходячи на орхестру. Розв'язка драматичного конфлікту наставлена в завершальній сцені, званій ексоδοю [ексодом – виходом], а в останній пісні хору, якою закінчувалась трагедія, висловлювалася провідна ідея твору.

¹ Звідси вислів *ставати на котурни*.

Дійство в грецькій трагедії, що характеризувалося безумовною одноцільністю, охоплювало події, які мали відбутися протягом одного дня. Про події, що сталися раніше, розповідали інші особи, звичайно в першій сцені, званий прологом. Так само оминала грецька трагедія зображення кривавих подій на сцені; про них розповідали посланці або вістуні. Такими розповідями про події в інших місцях грецька трагедія досягала того, що дія відбувалася цілий час на одному місці. Це було потрібно з огляду на труднощі зі зміною декорацій і на відсутність завіси. Ці випадкові прикмети давньогрецької трагедії послужили відтак псевдокласичній поетиці у французів основою для створення т. зв. теорії трьох єдностей.

§ 42. Наслідування грецької драми в Римі

„Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio...“¹, – писав Горацій про значення Греції для розвитку римської культури й римського мистецтва.

Ці слова можна віднести до римської драматичної поезії ще більшою мірою, як до інших родів і форм їхнього поетичного мистецтва. На полі трагедії не вийшли римляни поза рабське наслідування грецьких зразків і переповідання мітично-героїчних сюжетів, головню з трагедій Евріпіда. З-посеред наслідувачів грецьких трагіків найбільшу популярність здобув римський філософ і письменник Сенека (І ст. по Р. Хр.), що за традицією написав десять трагедій. Деякі з них („Медея“, „Федра“, „Гіполіт“) послужили зразками для пізнішої псевдокласичної французької трагедії.

Значно більш самостійними й оригінальними були римляни на полі комедії. Хоч і на ній відбився значний вплив грецької, головню нової аттичної, комедії Менандра, то все-таки найвідоміші автори римських комедій, Плавт і Теренцій, брали свої комічні типи з римського життя і тільки одягали їх по-грецьки (*fabula palliata* [драматичний твір у грецьких плащах;

¹ Переможена Греція полонила дикого переможця і понесла мистецтво в некультурний Лаціум... (Горацій).

від pallium – плащ, яким греки відрізнялись від римлян, що носили тогу]). Комедіям Плавта (Titus Maccius Plautus, 254–184 до Р. Хр.) „Амфітруон“, „Воєнні бранці“ („Captivi“), „Близнюки“ („Menaechmi“), „Линва“ („Rudens“), „Хитрун“ („Poenulus“), „Скарб“ („Trinummus“) й ін. властивий живий діалог, дотеп і гумор у зображенні комічних ситуацій та мистецька характеристика дійових осіб. З погляду оригінальності сюжетів і мистецтва їх опрацювання йому не дорівнює у своїх комедіях інший поет, Теренцій (Publius Terentius Afer, 185–159 до Р. Хр.), зате перевищує його майстерністю композиції й архітектоніки своїх творів та більш виробленим поетичним стилем. Написав шість комедій, що в цілості збереглися до наших часів.¹ Писання обох цих поетів мали великий вплив на творчість Мольєра, а деякі послужили основою для комедій Шекспіра.² З римських письменників, що брали сюжети до своїх творів із римського життя (комедії цього виду називали fabula togata), найвизначнішим був Люцій Афраній (половина II ст. до Р. Хр.). З його творів дійшли до наших часів тільки дрібні фрагменти.

§ 43. Середньовічна драма

Високо розвинена культура класичної старовини й замилювання мешканців тодішніх культурних центрів до театральних видовищ сприяли розвитку класичної драми і довели її до розквіту. Під лагідним, погідним небом півдня, в променях золотого сонця сиділи в грецькому театрі десятки тисяч глядачів і стежили, стримуючи подих, за розвитком дії, в якій зображена була трагічна доля Прометея, нещасна доля Атридів, біль і жаль приреченої молоді Антигони, жах божевілля Аяса, або ж, навпаки, реготались від „кривого дзеркала“ політичної й соціальної сатири аттичної комедії, яка не щадила нікого й нічого.

¹ Це „Andria“, „Heautontimoroumenos“, „Eunuchus“, „Adelphoe“, „Phormio“ і „Hecyra“.

² „Менехми“ – для „Комедії помилок“, а „Линва“ – для „Бурі“.

Хоч у римлян драматичне мистецтво не мало того релігійно-національного значення, як у греків, але театральні спектаклі в Італії й римських провінціях відбувалися ще з більшою пишнотою, як у грецьких містах, особливо від часу, як римляни стали спадкоємцями грецької культури. Та вже за часів таких кровожерних імператорів, як Нерон, Доміцін, Каракалла та ін., тільки кривава боротьба гладіаторів та жорстокі муки християн могли задовільнити жадібні до сенсації нерви розпусних нащадків давніх республіканських римлян. Відтоді доля блискучої класичної культури, літератури й мистецтва була вирішена. Століття переселення народів, час творення нових держав і нових культур на руїнах класичного світу не знали ні театру, ні драматичного мистецтва. Аж згодом, коли починають поволі втихомирюватися розбурхані хвилі цього величезного руху, з'являються перші початки християнської духовної й релігійної драми, спочатку в зв'язку з церковним богослуженням, під орудою й у виконанні церковного причету [служителів культу] та за участі й допомогою учнів монастирських духовних шкіл. Дві важливі події з життя Спасителя, Різдво й Воскресення, святковані з великою урочистістю в цілому християнському світі, дали привід до виникнення двоякого роду релігійних драм – різдвяної й пасхальної. Різдвяна драма зображала звичайно сцени поклоніння пастухів і трьох царів у вифліємському вертепі, пасхальна – Христові муки і Його смерть на хресті. Як складова частина церковного богослуження, духовна драма мову використовувала того ж богослуження, тобто латинську. Але згодом стає вона дедалі більше світською, переходить з рук духовенства в опіку й під оруду самих вірних, з церкви виходить на міський майдан. А набираючи з часом щораз більше мотивів із щоденного життя, особливо у веселих сценах, що вставлялися між окремі дії релігійного змісту, тобто в *інтермедіях* й *інтерлюдіях*, націоналізується, пристосовуючись до того середовища, в якому живе й розвивається. Ставши власністю світських людей, ця середньовічна духовна драма, знана й поширена на заході під назвами містерій, міраклів і моральних наук (*moralités*), підлягла в їхніх руках дальшим змінам, поклавши основи під новочасну драму, визволену вже зовсім від впливу Церкви

й духовенства. Але ще задовго до того знайшла духовна драма захист і пристановище в середньовічних схоластичних школах у формі т. зв. *шкільної драми*, що також послуговувалась латинською мовою, допускаючи народні мови тільки в згаданих вище інтермедіях і інтерлюдіях.

У такій формі перейшла шкільна драма через Польщу на Україну в той час, коли на Заході розвиток драматичного й театрального мистецтва пішов уже зовсім новими дорогами. На переломі XVI й XVII століть постає оригінальна національна драма у двох протилежних країнах Західної Європи – в Іспанії і в Англії, тоді як у другій половині XVII ст. французький театр, звернувшись до традицій давньої класичної трагедії й комедії, створює т. зв. псевдокласичну драму.

§ 44. Іспанська драма XVI–XVII ст.

Із згаданих вище міжактових вставок у духовній драмі, в яких показувалися сцени з буденного життя, в Іспанії протягом XVI ст. розвинулись окремі драматичні твори, названі відповідно до свого поважного або комічного змісту актами, комедіями або інтермедіями. Розвиткові драматичного мистецтва сприяло виникнення постійних театрів у деяких іспанських містах, напр., у Валенсії й Севільї, вже у першій половині XVI ст. Першим письменником, що іспанську драму поставив на новий шлях розвитку, був *Lope de Vega* (1562–1635), один із найплодовитіших авторів світової літератури. Сюжети до своїх численних творів він брав як із св. Письма, легенд й народного переказу, так і з національного минулого та з сучасного побуту, а дотримуючись правил єдності дії, зробив іспанську драму сценічною в нинішньому розумінні цього слова. Наслідувало його багато своїх і чужих. З іспанських поетів – автор „Дон Кіхота“ Сервантес, посередньо французький псевдокласичний трагік Корнель та великий німецький драматург Грільпарцер. Другий визначний іспанський драматичний письменник, *Педро Кальдерон* (1600–1681), сучасник французьких псевдокласиків, писав свої твори цілком самостійно,

без огляду на вимоги псевдокласичної поетики, витворивши такі високі мистецькі цінності, що й досі не втратили свого значення і вартости. Деякі з його драм: „Життя – це сон“, „Непохитний князь“, „Саламейський суддя“ – ще й тепер входять до класичного репертуару великих європейських театрів.

§ 45. Англійська драма. Шекспір

Так само з релігійно-духовних початків, як іспанська драма, розвинулася й англійська. Її розвиткові в XV і XVI ст. сприяли організовані по більших містах театральні дружини, що стояли під опікою заможних купецьких товариств. Члени таких дружин були не тільки акторами, що грали більш або менш вдало свої ролі на дуже примітивно облаштованій сцені, але й авторами, які дуже часто переробляли давні або писали нові п'єси, звичайно на позичені з інших джерел сюжети. Кожна з театральних дружин дбала про витворення свого власного репертуару, заздрісно його пильнуючи перед конкуренцією інших дружин. Але між тими дружинами найгірше виглядало драматичне мистецтво – вироджувалось у грубі й некультурні форми і переставало бути мистецтвом загалом. Проти здичавіння й занепаду драматичного й театального мистецтва виступили, з одного боку, англійські пуритани¹ з релігійно-етичних мотивів, а з другого – ціла низка письменників з університетською освітою, керуючись естетично-літературними мотивами, кинулася до драматичної творчості з метою піднести рівень англійської сцени й англійського драматичного мистецтва. Це була та літературна драматична школа, що приготувала ґрунт для діяльності геніального В. Шекспіра, якій він завдячує своєю літературною технікою й багатства творчими задумами. З-поміж предтеч Шекспіра особливо вирізняється поет *Марлов* (1564–1594), автор знаменитої трагедії „Фавст“.

¹ Англ. релігійна секта, що в XVI ст. досягла великої сили і впливу на публічне і приватне життя англійського суспільства.

Ім'я *Шекспіра* (1564–1616), одного з найбільших поетичних геніїв світу, означає епоху в розвитку драматичної літератури не тільки в Англії, але й в Європі загалом. Найвизначніша прикмета його геніяльного таланту – це універсальність. Він брав сюжети до своїх драм, трагедій і комедій із старих англійських і шотландських хронік, з італійської новели та з римської історії, але перетворені в горнилі його генія вони стали недосяжними шедеврами, що захоплюють багатством драматичних ситуацій, життєвою правдою типів і характерів, змальованих на основі дивінаційного [божественного] проникнення в найглибші тайники людської душі, глибиною ідей і думок та красою й силою поетичного слова. Він не тільки не тримався жодних второваних іншими шляхів шаблонних правил формалістичної поетики, не пристосовував своїх творів до вимог класицизму, якому в англійському письменстві прокладав дорогу один із його попередників¹ і який широкою рікою розлився у французькій поезії XVII ст., – а, навпаки, силою свого генія звернув драматичне мистецтво на нові шляхи, випереджаючи його розвиток на цілих два століття, творив нові мистецькі вартості, що у зв'язку й поруч із давньогрецькою трагедією оживотворили європейську драму.

Численні драматичні твори Шекспіра, з яких значна частина перекладена П. Кулішем українською мовою², для легшого перегляду поділяються на три групи: історичні трагедії, трагедії характерів і комедії.

В історичних драмах, званих просто „історіями“, що охоплюють події з англійського минулого під пануванням королів з дому Ланкастер і Йорк³, проведена основна етична ідея, що

¹ Поет Саквіл (Sackville) з XVI ст.

² Видані Українською Видавничою Спілкою у Львові за редакцією д-ра Івана Франка драми „Антоній і Клеопатра“, „Гамлет“, „Кориолан“, „Макбет“, „Отелло“, „Ромео і Джульєтта“, „Юлій Цезар“, „Король Лір“, комедії „Багато галасу з нічого“, „Приборкана гоструха“ [„Приборкання непокірної“].

³ „Ричард II“, „Генрих IV“ (I і II частини), „Генрих V“, „Генрих VI“ (I, II і III частини) та „Ричард III“.

всяка вина на землі знайде у своїх далекосяглих наслідках тут, на землі, свою кару. Великі трагедії характерів, до яких Шекспір брав сюжети або з давніх хронік¹, або з римської історії², або з італійської новели³, малюють загальнолюдські типи й характери, що потрапляють у трагічний конфлікт, страждають і гинуть унаслідок своїх помилок, впливають із сильних пристрастей. Третю групу становлять комедії. Серед них на окрему увагу заслуговують такі драматичні твори, в яких елемент трагічний і комічний так поєднані й переплавлені в одно, що їх можна назвати „комедіо-драмами“, напр., „Буря“, „Венеціанський купець“, „Як вам це подобається“ та ін. В інших комедіях Шекспіра, що зображають людське життя у всіх його різноманітних і складних виявах, бачимо розмаїття як комічних ситуацій (напр., „Сон літньої ночі“, „Комедія помилок“), так і комічних характерів і типів („Багато галасу з нічого“, „Веселі жінки з Віндзору“, „Приборкана гоструха“ та ін.). Але найбільш комічний тип Шекспіра, безсмертний Фальстаф, виступає не в його комедіях, а в історичній драмі „Генрих IV“.

Своєю драматичною творчістю стоїть Шекспір одним серед англійських поетів і письменників свого часу. Десятьма роками від нього молодший поет Бен Джонсон (1574–1637), задивлений у трагедії Сенеки й комедії Теренція, дотримувався вже у своїх творах теорії „трьох єдностей“, сконструйованої на хибному розумінні Аристотелевої поетики. Тим часом твори Шекспіра припадали в другій половині XVII і протягом XVIII ст. пилот забуття – розвиток європейського драматичного мистецтва пішов по лінії, вказаній теоретиками псевдокласичної драми: в Англії поетом і критиком Сідні (Sidney), а у Франції – Буало.

¹ „Гамлет“, „Король Лір“, „Макбет“.

² „Антоній і Клеопатра“, „Тимон“, „Кориолан“, „Юлій Цезар“.

³ „Отелло“, „Ромео і Джульєтта“.

§ 46. Французька псевдокласична трагедія й комедія

Від часу, коли гуманізм і відродження класичного мистецтва познайомили Західну Європу з творами грецької й римської поезії, все більше й більше утверджувався погляд, що людський дух вище від цих за формою і змістом бездоганих творів піднятися не може. Такий погляд мусив викликати бажання дорівнятися цим недосяжним зразкам через пильне їх наслідування й точне дотримання всіх вимог і правил, з них виведених. Така генеза псевдокласицизму, того сліпого й рабського наслідування класичних поетичних зразків, що спиралось на кодифікацію поетичних правил, що випливала з невірною розуміння теоретичних висновків Аристотеля й самої класичної поезії, а не зважало на історичні умови й обставини, в яких ця поезія постала й розвинулася. Як таке бездушне дотримання формальних правил у поезії відбивалося на мистецькій її вартості, зроджуючи бездушні, відірвані від життя й безвартісні літературні твори, відлякувальним доказом служать поеми Хераскова або трагедії Сумарокова в російському письменстві.

У французькій літературі починається наслідування класичних зразків уже в другій половині XVI ст., а вершини своєї досягає за Людовіка XIV. Першим драматичним письменником, що свідомо й виразно став на шлях наслідування класичної трагедії, був Жодель (1532–1573), що у трагедії „Полонена Клеопатра“ (1552) реалізував усі теоретичні правила псевдокласичної трагедії, які Буало сформулював ста двадцятьма роками пізніше. Розвиткові французького драматичного мистецтва сприяли особливо: ним опікувався блискучий і пишний королівський двір обох Людовіків та визнавала паризька Академія, яка у XVII ст. здобула значення й авторитет найвищого трибуналу в літературних справах.

Найзнаменитішими представниками французької псевдокласичної трагедії у XVII ст. були *Корнель*¹ (1606–1684) і *Ра-*

¹ „Corneille – автор численних трагедій, з яких до найліпших належать „Сид“, „Горацій“, „Поліевкт“ і „Синна“.

син¹ (1639–1699), у XVIII ст. – *Вольтер*² (1694–1778). Твори цих трагіків, як і їх численних наслідувачів, виявляють – без огляду на різноманітність сюжетів та способів їх опрацювання – багато спільних характерних рис, які можна звести до таких тверджень:

1) Псевдокласична трагедія брала предмет зображення з античної історії й мітології; як дійові особи виступали боги й богині, царі, полководці й лицарі, все люди важливі, обдаровані незвичайними прикметами інтелекту й характеру.

2) У внутрішній архітектоніці автори безумовно дотримуються теорії „трьох єдностей“, яка вимагала, щоб акція події вміщала тільки одну драматичну колізію та щоб відбувалася весь час на однім місці і не тривала довше, як один день.

3) Щоб познайомити глядачів з подіями, що відбувалися за сценою або сталися раніше, перед зав'язкою конфлікту, псевдокласична трагедія вводила оповідання вісників і довірених осіб. Власні ж свої думки, почуття й погляди висловлювали дійові особи в довгих монологах, складених за всіма правилами риторики. Елементи епічний і ліричний переважали над драматичним, а глядачі довідувались про розвиток акції більше зі слів, ніж із самого дійства.

4) Піднесений і величний характер класичної трагедії, що впливав із її релігійно-національного значення, псевдокласичний театр замінив штучним патосом і високим стилем акторської гри, що склалося на поняття театральності, властивій ще й досі французькому театрові.

5) Псевдокласичні трагедії писалися т. зв. олександрійським римованим віршем і переважно поділялися на п'ять актів.

6) Кожна трагедія мала виразну моралізаторсько-дидактичну тенденцію, що виявлялась у довгих повчальних тирадах, виголошуваних одним персонажем у завершальній сцені трагедії. Це відповідало кінцевій пісні хору грецької трагедії.

¹ Racine – брав сюжети для своїх трагедій з класичної мітології й переказу „Федра“, „Іфігенія“, „Андромаха“, „Британік“ та з біблійної історії – „Естера“ й „Аталія“.

² Voltaire – писав ефектні, але нудні трагедії, в яких висловлював свої філософські погляди („Брут“, „Смерть Цезаря“, „Заїра“, „Семіраміда“, „Орест“ та ін.).

Дотримання авторами цих вимог і умов пильнувала паризька Академія, а наскільки ревно стежила вона за цим, видно хоч би з того, що одна з найліпших трагедій Корнеля – „Сид“ була засуджена нею за відхід від правил „класицизму“. Під впливом цього присуду поет перестав писати і виїхав із Парижа, а через якийсь час повернувся і, бажаючи знову займатися літературою, мусив – аби могли побачити свої драматичні твори на театральних дошках – підкоритись вимогам Академії.

Важливішою для розвитку європейського драматичного мистецтва, ніж псевдокласична трагедія, була французька комедія, найвизначнішим представником якої є Мольєр¹ (1622–1673). Хоч вийшла вона з того самого наслідування класичних, головнo римських зразків (комедій Плавта й Теренція), і характеризується таким же пильним дотриманням правил псевдокласичної поетики, що й трагедія, одначе, перебуваючи у сфері щоденних життєвих явищ, малюючи все те, що творило зворотний бік блискучого й пишного двірського життя, показуючи сміливо й безпощадно хиби та недоліки вищих класів французького суспільства часів Людовіка XIV, – французька комедія розсадила тісні обручі псевдокласичної теорії і стала на шлях реального зображення життя. Те дійсне життя б'є з творів Мольєра таким сильним струменем життєвої і психологічної правди і досі захоплює нас таким непереможним комізмом життєвих ситуацій і влучно схоплених характерів, що твори Мольєра входять донині до репертуару великих театрів, а протягом XVIII й XIX ст. викликали цілу масу наслідувань не тільки у Франції, але й у майже всіх європейських народів.²

¹ До найліпших і найбільш відомих його творів належать „Тартюф“, „Мізантроп“, „Скупий“, „Дон Жуан“, „Хворий з уросення“ та ін.

² З-поміж французьких наслідувачів Мольєра заслуговує на увагу Бомарше (Beaumarchais, 1732–1799), що у своїх комедіях „Севільський цирюльник“ і „Весілля Фігаро“, знаних тепер більше з опер під тими ж назвами (перша – Россіні, друга – Моцарта), виголошує ідеї Дідро й енциклопедистів та підготовляє той суспільний переворот, що виявився у Великій французькій революції. Його комедії є зразком т. зв. комедії інтриги.

З інших наслідувань творів Мольєра помітні комедії польського письменника Олександра Фредра.

§ 47. Новочасна європейська драма

Псевдокласичну теорію драми, яка неподільно панувала в Європі ціле XVII і більшу частину XVIII століття, захитав німецький поет і критик *Г. Е. Лессинг* (1729–1781) своїми теоретично-критичними студіями з літератури й естетики. У „*Берлінських літературних листах*“ (1759–1763) він порівняв драми Шекспіра з творами класичної давнини, показуючи, як треба розуміти дух класичної трагедії і наскільки Шекспір стоїть ближче до неї, ніж французькі псевдокласики, а в „*Гамбурзькій драматургії*“ (1767–1769) розвинув на основі аналізу п'єс, виконуваних в гамбурзькому театрі, свою теорію модерної драми, яку практично реалізував у своїх творах – трагедіях „*Міс Сара Сампсон*“ і „*Емілія Галотті*“ та в комедії „*Мінна фон Барнгельм*“. Твори Лессинга поруч із теоретичними писаннями братів *Шлегелів* (Август Вільгельм і Фридрих Шлегель) та поетичним перекладом Шекспірових творів німецькою мовою, виконаним А. В. Шлегелем і Доротеєю Тик (донькою знаменитого знавця драматичної теорії Людвіга Тика) познайомили культурний світ з геніальним англійським драматургом, а одночасний переклад А. В. Шлегелем драм Кальдерона зробив доступними для загалу мало відомі до того часу твори великого іспанського мистця. Теоретичні висновки цих письменників, засвоєні такими геніальними майстрами художнього слова, як німецькі поети *Гете* (1749–1832) і *Шиллер* (1759–1805), лягли в основу драматичних творів „*Гец фон Берліхінген*“, „*Егмонт*“, „*Тассо*“ й „*Іфігенія*“ Гете, „*Розбійники*“, „*Валленштайн*“, „*Марія Стюарт*“, „*Орлеанська дівчина*“ і „*Вільгельм Тель*“ Шиллера. Ці твори показали можливість об'єднати високий стиль класичної трагедії з реалізмом зображення життя і багатством поетичних барв Шекспіра.

Під впливом нової німецької драми та ідей романтизму, з якими Франція познайомила на початку XIX ст. через книжку письменниці *Сталь* (1766–1817) „*Про Німеччину*“, dokonується й там радикальний переворот на полі драматичного письменства. Французька романтична школа під прово-

дом геніяльного *Віктора Гюго* (1802–1885) порвала всі зв'язки з давньою літературною традицією, розбила вщент псевдокласичну теорію поезії і витворила нову форму драматичного мистецтва, приготовлену Шекспіром, тобто *драму* у вузькому значенні цього слова. Історичні драми¹ *Гюго* та *Олександра Дюма-старшого* (1803–1870), що характеризуються яскравими барвами поетичного зображення та крикливими зовнішніми театральними ефектами, розрахованими на зворушення й потрясіння глядачів, стоять ще зовсім під впливом романтичних ідей. Не вільні від цього впливу й такі французькі письменники першої половини XIX ст., як переважно ліричний талант *Альфред Мюссе* (1810–1857) у його високопоетичних комедіях *„Андре дель Сарто“*, *„Не жартуй з коханням“*, *„Примхи Маріанни“*, і плодovitий творець французької салонної комедії *Скріб* (1791–1861). Пізніші французькі драматурги *Вікторієн Сарду* і *Дюма-син* репрезентують у драмі реалістичний напрям, запроваджений у прозі Бальзаком, Флобером і Золя.

У німецькому драматичному письменстві першої половини XIX ст. традиції класицизму Гете і Шиллера продовжує австрійсько-німецький поет *Франц Грільпарцер*² (1791–1872), тоді як переважна більшість німецьких драматургів того часу пише т. зв. трагедії долі (*Schicksalsdramen*), що з легкої руки *Захарії Вернера* (1768–1823) якийсь час заливали німецькі сцени потопом безвартісних, але таких, що лоскотали нерви, творів. Серед тієї повені драм долі та витриманих у стилі класичної драми Шиллера історичних трагедій Кернера, Уланда

¹ Це „Кромвель“, „Маріон Делорм“, „Ернані“, „Лукреція Борджія“ та ін.

² До найбільш відомих його творів належать трагедії з класичної мітології й переказу „Сапфо“, „Хвилі моря й любови“ (переклад українською мовою П. Карманського), „Золоте руно“, історичні драми „Доля короля Оттокара“, „Братня незгода в домі Габсбургів“, „Лібусса“, казкова драма „Сон–життя“, комедія „Горе брехунів“ та ін.

³ Драми „Сім'я Шрофенштайнів“, „Пентезілеа“, „Катрін з Гайльбронна“, трагедії „Германів бій“ (*Hermannsschlacht*), „Князь Фридрих Гомбург“, комедія „Розбитий збанок“.

й Равпаху не могли знайти належного відгону твору³ одного з найбільших німецьких драматургів XIX ст. *Гайнріха Кляйста* (1777–1811), в яких надзвичайно вдало поєднується високий стиль Есхілових трагедій з реалізмом поетичного зображення Шекспіра.

З-поміж поетів „Молодої Німеччини“, що піднесли клич оновлення поезії, здемократизування її змісту й об'єднання життя з мистецтвом, вирізнявся на полі драматичного письменства *Карл Гуцков* (1811–1870), драма якого „*Уріель Акоста*“ належить ще й досі до репертуару кожної поважної сцени.¹ Вплив натуралістичної літературної школи, що довела реалізм зображення до крайнощів, відбився також і на німецькому драматичному письменстві. Одночасно й поруч із натуралістичним соціальним романом з'являється наприкінці 80-их і з початком 90-их рр. XIX ст. така ж соціальна драма, що ставить собі за мету дати якнайвірніше зображення людського життя у всіх його виявах, не стримуючись перед картинами горя, недолі й морального занепаду, які подаються як наслідок ненормальних умов соціального життя та результатом фізіологічних і патологічних причин, що діють у житті персонажів. Найвизначнішим представником натуралістичного напрямку в німецькій драматичній літературі був *Гергарт Гавтман* (1862–1946) у драмах „*Перед сходом сонця*“, „*Свято миру*“, „*Ткачі*“ та в комедіях „*Колега Крамптон*“ і „*Боброва шуба*“. Великі, хоч нездійснені надії, подавала драма „*Молодість*“ (перекладена також українською мовою) *Макса Гальбе* (1865–1944). *Герман Зудерман* (1857–1928) дав німецькому театрові низку ефектних зі сценічного погляду, хоч мистецьки не бездоганних, творів „*Чесць*“, „*Кінець Содоми*“, „*Бії метеликів*“², „*Вогні Іванової ночі*“³, „*Хай живе життя*“ та ін. Перший з цієї трійці, Гавтман, не затримався довго на становищі маляра соціальної недолі поневолених суспільних класів, а, переходячи з одного літературного напрямку до іншого,

¹ Відомо українській публіці за перекладом О. Стадника. У цьому ж перекладі поставлена на сцені.

²⁻³ Перекладені українською мовою і поставлені на сцені.

проповідував за чергою ідеї неоромантизму, неокласицизму й символізму – відповідно до настроїв і смаку театральної публіки. З-поміж інших драматичних письменників Німеччини до найбільш відомих належать *Отто Ерх, Гартлебен, Франк Ведекінд, Артур Шніцлер*¹, *Карл Шенгер (Schönherr)* та *Гуго фон Гофмансталь*.

Модерна європейська драма стоїть усе ще під непереможним впливом великого норвезького драматурга *Генрика Ібсена* (1828–1906). Його драматичні твори „*Союз молоді*“, „*Підпори громадянства*“, „*Нора*“, „*Ворог народу*“, „*Примари*“, „*Дика качка*“, „*Розмерсгольм*“, „*Іван Гавриїл Боркман*“, „*Гедда Габлер*“, „*Будівничий Сольнес*“ та драматичний епілог „*Як ми, мертві, воскреснемо*“ вводять не тільки нові проблеми, але й нові методи мистецького зображення.² Поетичну ілюзію сценічного зображення Ібсен доводить до такого рівня досконалості, що окремі картини є немов фотографічними копіями з життя. Персонажі його творів розмовляють, як звичайно балакають люди в щоденному житті: натяками, уривчасто, перестрибуючи з теми на тему, відкриваючи тільки випадково й неохоче свої приховані думки й почуття. Водночас Ібсен поглибив поняття драматичної акції, в якій перевагу мають не зовнішні дії, а внутрішні переживання, що зумовлюють і супроводять вчинки дійових осіб. Для вираження цих психічних станів і переживань послуговується він усіма засобами символіки, а щоб з'ясувати їх якомога найповніше, обмежує акцію до найтісніших рамок, показуючи на сцені, подібно, як грецькі трагіки, тільки останні моменти, що ведуть до катастрофи. Внаслідок цього мусить він усе те, що попереджує останню стадію акції і є необхідною передумовою зображеної в драмі катастрофи, доповнити широкою експозицією, що тягнеться через цілу п'єсу. І тут виявляється, як по-мистецьки орудує він технічними засобами драматичної конструкції, бо змушує

¹ Його драма „Любощі“ („*Liebelei*“) відома в перекладі й на укр. сцені.

² З його драм перекладені українською мовою „Ворог народу“, „Примари“, „Нора“ [„Ляльковий дім“], „Як ми, мертві, воскреснемо“, „Гедда Габлер“, „Підпори громадянства“, „Основи суспільности“.

персонажів своїх творів з'ясувати передумови дійства без видимого примусу, тільки внаслідок обставин, наявних у самому розвитку акції.

Натуралістична школа в німецькій драматичній літературі вважає Ібсена своїм учителем тому, що й він брав сюжети своїх творів із сучасного життя, не стримувався перед зображенням патологічних явищ в людському життю та користувався для мотивації вчинків і характеристики своїх героїв досягненнями новочасних природничих наук.¹ Однак властивим представником скандинавської натуралістичної драми є шведський письменник *Август Стриндберг* (1849–1912).

Розвиток західноєвропейської драми не залишився без впливу на нові слов'янські літератури. Так поляки мають свою псевдокласичну трагедію „Варвара Радзивилівна“ *Фелінського*, реалізм Шекспіра і класицистичний ідеалізм Шиллера об'єднує *Юлій Словацький* (1809–1849) у творах „Міндове“, „Марія Стюарт“, „Баладина“ і „Лілла Венеда“, модерну драму в її найновіших прямуюваннях – неоромантизмі, символізмі й містицизмі – репрезентують *Виспянський*, *Ридель* і *Пишибшевський*.

У Росії вплив французької псевдокласичної драми викликав з кінцем XVIII ст. манію „трагедіописання“, що розвинулася паралельно до „одописання“, але вже з початком XIX ст. прокладає собі дорогу в російській драмі реалізм, який породив такі вартісні твори, як „Горе з розуму“ *Грібоєдова*, „Борис Годунов“ *Пушкіна*², „Ревізор з Петербурга“ *Гоголя*³, „Буря“ *Островського*⁴ та ін. Новіше російське драматичне письменство перебуває переважно під впливом натуралізму, як це засвідчують твори *Льва Толстого* („Власть тьми“), *Чехова* („Дядя Ваня“, „Вишневий сад“, „Чайка“ та ін.), *Горького* („Міщани“, „На дні“), *Андрєєва* й ін. Історичну драму репрезентують *Олексій Толстой* і *Дмитро Мережковський*. Україн-

¹ Prof. dr. Witkowski. Das deutsche Drama des XIX Jahrhunderts B. G. Teutner. – Leipzig, 1913. – С. 100.

^{2–4} Перекладені українською мовою І. Франком, М. Садовським і М. Павликом.

ська драматична література розвинулася щойно в другій половині XIX ст., хоч не бракувало драматичних творів протягом середньої доби нашого письменства, коли в наших школах у XVII і XVIII ст. доживала свого віку середньовічна духовна і шкільна драма, занесена в Україну з Польщі разом із схоластичною шкільною освітою. Відродження українського письменства, що починається „Енеїдою“ Котляревського, приносить Україні й оновлення драматичного мистецтва, пов'язуючи його з течіями й прямуваннями, що панують у Західній Європі. „Наталка Полтавка“ Котляревського – є поетичною даниною, принесеною європейському сентименталізмові, але водночас вона характеризується реальним зображенням українського побуту і питомим українському народові гумором, прикметами, завдяки яким вона й досі тримається на українській сцені, оправдуючи тим свою назву „вічно юної“. До того самого типу сентиментально-народної оперетки належить також „Сватання на Гончарівці“ Квітки. Але аж у 80-их рр. XIX ст. появляється нова українська драма, завдяки діяльності української драматичної трійці – *Михайла Старицького* (1840–1904), *Марка Кропивницького* (1841–1910) та *Івана Тобілевича*, знаного більше під літературним псевдонімом *Карпенка-Карого* (1845–1907). Умови політичного життя на Придніпрянщині, в яких доводилось жити й розвиватись українському театрові, спричинили однобічний розвиток українського драматичного мистецтва, що, придушене російськими цензурними умовами, замкнулось у тісні рамки побутової драми й комедії, а, схилиючись до смаку т. зв. недільної театральної публіки, виродилось у мелодраму з гопаком, чаркою та неминучою піснею. До цього типу драм треба віднести такі характерні для українського театру твори, як „*Ой, не ходи, Грицю*“ (на сюжет відомої народної пісні) М. Старицького та „*Дай серцю волю*“ М. Кропивницького. Драматична творчість Тобілевича вийшла подекуди поза ці вузькі рамки народного побуту, змальовуючи в комедіях „*Мартин Боруля*“, „*Сто тисяч*“, „*Хазяїн*“, „*Суєта*“, „*Житейське море*“ картини з життя середньозаможної верстви українського громадянства без мелодраматичних аксесуарів, що щедрою рукою розсипані

в творах різних *Тогобочних*, *Гайдамак*, *Маньків* та ін. письменників. Але й Галичина, попри понад піввікове існування української, щоправда, тільки мандрівної сцени, не видала на полі драматичної поезії жодного визначного твору, що підносився б понад пересічну міру побутової драми. Єдиний великий поетичний талант галицької України кінця XIX – початку XX ст., Іван Франко, був занадто ліриком, а крім того, занадто розбивав свою літературну творчість на різні царини поезії, науки й публіцистики, щоб у ділянці драми, яка вимагає найвищого напруження і сконцентрування творчої енергії, могли витворити цінності, рівновартісні його епічним і ліричним творам. Все-таки його драми „*Украдене щастя*“, „*Сон князя Святослава*“, „*Кам'яна душа*“, „*Будка ч. 27*“ та комедії „*Учитель*“ і „*Майстер Чирняк*“ відбігають далеко від шаблонної творчості українських драматургів 80-их і 90-их рр. XIX ст.

Найновіша українська драма відбиває в собі головним чином впливи російського натуралізму та західноєвропейського модернізму. Найвизначніший її представник *Володимир Винниченко* здобув своїми драматичними творами („*Щаблі життя*“, „*Великий молох*“, „*Базар*“, „*Брехня*“, „*Гріх*“, „*Чорна пантера і білий ведмідь*“, „*Закон*“ та ін.), у яких порушив різні не заторкнуті ніким перед ним проблеми родинного й суспільного життя, не лиш українську, але й російську та німецьку сцену.

На окрему згадку заслуговує розвиток української історичної драми. Перші спроби звеличити історичне минуле в драматичних творах постають у 70-их рр. на галицькій Україні. Це твори *Омеляна Огоновського* (драма „*Федько Острозький*“ і трагедія „*Гальшка Острозька*“) та *Корнила Устияновича* („*Олег Святославич Овруцький*“ і „*Ярополк I Святославич*“), що з боку мистецького зовсім невдатні, нагадують німецькі нудні Hof- und Staatsaktionen [дворові і державні дійства] або дерев'яні трагедії російського письменника Сумарокова. Значний поступ як у драматичній техніці, так і в трактуванні історичних проблем бачимо у *М. Старицького*, що намагався у своїх історичних драмах „*Облога Буші*“, „*Богдан Хмельницький*“, „*Маруся Богуславка*“, „*Остання ніч*“ вийти на шлях,

вказаний Шекспіром, і на тлі минулого малювати живих людей, а не бездушні маски, персоніфікації певних чеснот або пороків в історичних костюмах. З новіших українських драматичних письменників на полі історичної драми визначились Людмила Старицька-Черняхівська драмою „Гетьман Дорошенко“ та С. Черкасенко (псевдонім) драмою з часів кошового Івана Сірка „Про що тирса шелестіла“. Великий ліричний талант, поетка *Леся Українка* (1872–1913), що дала українському письменству цілу низку високопоетичних драматичних творів на історичні й казково-героїчні сюжети („Одержима“, „Лісова пісня“, „Камінний господар“, „Вавилонський полон“ та ін.), повних ніжної поетичної символіки і глибокого ліризму, замало рахувалась у композиції й архітектоніці своїх творів із вимогами сценічної техніки, і тому її драматичні твори, для яких найвідповіднішою буде назва драматичних поем, не збільшили рідного репертуару українського театру. Все-таки розвиток українського драматичного письменства за останні роки велить сподіватися, що й ця рубрика у загальному балансі нашого мистецького доробку перестане бути тільки пасивною, а запишеться позиціями, що творитимуть поважний внесок у скарбницю світової культури.

ДОДАТОК

Про найважливіші роди й види прозових творів

§ 1. Дефініція й поділ прозових творів

Слово „проза“ має латинське походження: виразом *oratio prorsa* (*proversa*) називали бесіду, не зв'язану правилами метрики, бесіду щоденного життя, що керується тільки законами логіки і граматики. В літературі називаємо прозовими такі твори, які служать цілям науки і потребам практичного життя.

У звичайному, щоденному вживанні цього слова ми звикли бачити відмінність між поетичними і прозовими творами за їхньою зовнішньою словесною формою, називаючи поезією все те, що складене віршами, мовою в'язаною, в протиставленні до нев'язаної мови щоденного життя і науки (Пор. § 6. Стилiстики). Насправді ж, ані віршова форма не робить ще твору поетичним, ані нев'язана мова – *oratio prorsa* – не є виятковою питоменністю прозових творів. Бо поезія і проза – це насамперед особливі способи думання, шляхи людської думки. Поетичне думання, думання емоційно-образне послуговується словом як засобом утривалення уявних образів. Прозове думання, доходячи шляхом аналізу й абстрагування до витворення понять, користується словом як виразником точно означених і безпомилкових назв речей. Отож кожне виявлення прозового думання в літературнім слові дає прозовий твір, навіть якби для цього виявлення вжиті наймайстерніше збудовані вірші. Але що віршова форма вираження з питомими їй емоційно-образними й фігуральними стилістичними засобами в'яже прозаїка в точному і безпомилковому означенні понять, хоч не в'яже поета у вільнім виявленні образів і емоцій, то нев'язана мова – *oratio prorsa* – є найвідповіднішою виразовою формою для продуктів наукового думання і для потреб взаємного порозуміння між людьми у щоденному житті.

Науку про форми й роди прози заведено подекуди називати риторикою (в широкому сенсі цього слова), хоч, згідно з традицією класичної давнини і доби гуманізму, це слово можна віднести тільки до ораторської або розмовної прози. Давні греки і римляни називали риторикою (*ρητορική* scil. [icet] *τέχνη*) мистецтво гарної й добірної розмови (по-латині *ars bene dicendi*) і були переконані, що цього мистецтва можна навчитись в обізнаних учителів, званих риторами. У цьому розумінні була б риторика частиною загальної науки про роди й види прози.

Відповідно до змісту і призначення прозових творів ділимо прозу як окремий рід літературної творчості на:

- 1) історичну, що охоплює спогади, біографії, літописи і власне історіографію;
- 2) наукову;
- 3) ораторську, тобто власне риторику у вузькому сенсі цього слова.

ГЛАВА І

Історична проза

§ 2. Спогади. Листи

а) Спогади

Оповідання про те, що автор реально (не тільки у своїй уяві) пережив і бачив чи то в певну якусь добу, чи протягом цілого свого життя, називають записками або спогадами. Вони можуть мати розповідно-описовий характер, коли автор розказує про свої враження з подорожі, описуючи оглядані ним краї і народи, змальовуючи побут, звичаї і традиції людей, їхню ношу, спосіб життя, житло тощо. Такий характер мають спогади з часів військової служби в Боснії „З Фочі до Калино-

вика“ А. Чайківського, „Полонинські спомини“ Е. Пігуляка, „З подорожніх записок“ Е. Олесницького, „Спомини з Атен“ І. Кокорудза, „Спомини з Англії“ І. Петрушевича, „З подорожніх вражень“ М. Грушевського та ін. Найстаршим зразком того роду письменства в нашій літературі є „Паломник Данила мниха“ з початку XII ст., в якому описана подорож до Святої землі. Часом такі враження передаються в формі листів з дороги, як, напр., „Листи з подорожі“ Я. Окуневського.

Спогади, в яких головна увага автора звернена на зображення пережитих ним подій, мають характер переважно оповідний. Коли автор стояв близько до історичних осіб і подій або й сам брав участь у таких подіях, що складаються на історію його часу, то такий твір називають історичними спогадами, записками або мемуарами¹, напр., „Спомини з русько-турецької війни 1877–1878 р.“ М. Садовського або „Спомини з мого життя“ О. Барвінського. Такі спогади знані були вже в античності: у греків – „Анабаза“ Ксенофонта (445–335 рр. до Р. Хр.), в якій описано відступ 10000 греків, побитих у битві під Кунаксою (401 р. до Хр.), у римлян – спогади Цезаря (100–44 рр. до Хр.) „De bello Gallico“ [„Галльська війна“] і „De bello civili“ [„Громадянська війна“]. В нашій письменстві до цього виду творів треба віднести деякі козацькі літописи, напр., „Літопис Самовидця“. Спогади сучасників про визначних письменників називають літературними; такі, напр., спогади М. Лазаревського про Тараса Шевченка.

Передаючи свої особисті враження й переживання, автор спогадів послуговується часто всіма образними й емоційними засобами слова, що роблять його стиль мистецьким, поетичним, як, напр., картини походу й бою у „Споминах“ М. Садовського.

Події, записувані з дня на день, під свіжим враженням пережитого, становлять щоденник. Такі щоденні записки з життя визначних людей є важливим джерелом для пізнання їхнього життя, взаємин із сучасниками, їхньої участі в історії свого часу. (Напр., „Щоденник“ Т. Шевченка з часу його заслання).

¹ З франц. *les memoires* – спогади, в польськ. *pamiętniki*.

Визначною прикметою спогадів і записок є їх суб'єктивність: автор пише на основі свого особистого досвіду, описує те, що сам бачив, розказує про те, що сам пережив, оцінює події й особи з погляду своїх особистих вражень та інтересів. У цій суб'єктивності записок лежить вся їхня принада, в ній є джерело того зацікавлення, з яким ми прочитуємо рядки, що дозволяють нам заглянути в чужу душу, переживати чужі переживання. Але суб'єктивність аж до пристрасного засліплення може знецінити всяку вартість спогадів, коли автор свідомо невірно зображає сучасних людей і події, щоб виправдати себе перед судом історії чи щоб засудити й опоганити своїх противників.

б) Листи.

Як форма передавання особистих, інтимних вражень і думок від людини до людини лист до літератури не належить. Однак листи визначних осіб можуть займати нас бездоганною стилістичною формою або як документи часу, що творять поряд із записками і спогадами важливе джерело пізнання не тільки життя певної особи, але і її поглядів на сучасний світ та її оточення. Як вираз найінтимніших переживань, думок, почуттів і настроїв людини лист характеризується ще більшою безпосередністю й суб'єктивністю, як записки або щоденник, і дає можливість заглянути в найтаємніші тайники людської душі. Тому романісти часто послуговуються листовною (епістолярною) формою для зображення психічних переживань персонажів у творі.

§ 3. Життєписи

Дуже близько до спогадів стоять автобіографії¹. Так називають оповідання якоїсь визначної людини про її власне життя від народження або тільки в певну, точно означену до-

¹ З грецьк. *αὐτός* – сам, *βίος* – життя і *γράφω* – пишу, описую.

бу, як, напр., автобіографія Шевченка в листі до редактора „Народного читення“ або автобіографія І. Франка „Мої молоді літа“.

Розповідь про життя якоїсь визначної людини, написана іншою особою чи то на основі власних споминів, чи на основі джерельних матеріалів, творить біографію, або життєпис. Біографія послуговується тими ж засобами зображення і такою самою методою наукового дослідження, що й історіографія, і дуже часто входить як доповнення до складу більших історичних творів.

Розрізняємо життєписи історичні, в яких зображене життя важливих у політичній історії осіб, культурно-історичні і літературно-історичні. Останні творять найважливішу основу літературно-історичних досліджень. У нашому письменстві зразковий історично-біографічний твір – книга М. Костомарова (написана по-російськи, українською перекладена О. Барвінським) „Руська історія в життєписах її найголовніших діячів“. На полі літературно-історичної біографії визначився О. Кониський життєписом Кобзаря – „Т. Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя“.

В нашім давнім письменстві широко розвинулась т. зв. агіографія, тобто життєписи святих, спершу перекладні, відтак, почавши з XII ст., оригінальні „житія“, зібрані в Патерику, Прологах та Минеях.

§ 4. Історіографія

а) Літописи.

У кожного народу, коли вищі його кола познайомилися з використанням письма, виникає потреба закріпити для нащадків пам'ять про важливі події. Займаються цим звичайно духовні особи, занотовуючи важливіші події з дня в день, з місяця в місяць, з року в рік так, як вони дійшли до відома того, хто записує. Так постає хроніка, хронограф¹, або літопис. Відмін-

¹ Грецькі слова *χρόνος* – час, *γράφω* – пишу, описую.

ність між літописом і спогадами лежить у способі зображення подій: спогади мають суб'єктивний характер, а хроніст-літописець оповідає про події, не висуваючи своєї особи, зовсім епічно, об'єктивно зображаючи події так, як вони відбулися в його свідомості. Об'єктивність літописця йде так далеко, що він заносить у своє писання весь зібраний ним матеріал чи то з усного передання, чи з власного досвіду, перемішуючи казкове з дійсним, вигадане з правдивим. До того ж він зовсім не переймається взаємозалежністю і причиновістю подій, дбаючи тільки про те, щоб зберегти хронологічний порядок. Такий є початковий руський літопис, приписуваний печерському монахові Несторові „Повѣсть временныхъ лѣтъ“ про початок Київської держави до 1110 р. Цей літопис зберігся у двох списках: Лаврентіївському з XIV ст. та Іпатському з XV ст. Продовженням цього першого літопису в Києві є Київський літопис, а на галицькому ґрунті – Галицько-Волинський літопис.

У часи козацьких воєн постають в Україні козацькі літописи, які в частинах, що розповідають про тогочасні події, мають прикмети історичних спогадів, мемуарів. Це літописи Величка і Грабянки та анонімний літопис Самовидця.

б) Прагматично-історичні твори.

Інакше, ніж літописець, ставиться до свого завдання історик. Передусім, збираючи матеріал до історії якоїсь доби, він його критично¹ перевіряє – намагається з'ясувати наскільки свідчення сучасників і нащадків про людей і події є правдиві або хоч правдоподібні. Ставлячи собі завдання вияснити й відкрити історичну правду, історик користується всіма доступними йому джерелами, порівнює їх між собою, контролює їх правдивість, заповняє прогалини і щойно – як результат такої критичної роботи – подає свій погляд на подію чи низку подій. Критичне ставлення до джерельного матеріалу має наслідком об'єктивність історика щодо зображуваних подій. Звичайно, більша чи менша об'єктивність його погляду залежатиме як від повного використання джерел і критичного

¹ Від грецьк. *κρίνω* – розсуджую, розбираю.

й безстороннього їх опрацювання, так і від його особистих, національних, політичних і суспільних поглядів. Не останнє значення мають також наукові погляди тієї історичної школи, до якої автор належить. (Пор. позицію Куліша щодо козацької доби нашої історії або ставлення російської й української історіографії до т. зв. норманської теорії).

Критичним розбором та оцінкою історичних джерел займаються допоміжні історичні дисципліни. Найважливіші з-поміж них є:

1) Порівняльно-історична лінгвістика – пояснює фактами і явищами, взятими з порівняння різних мов, розвиток і культурний стан народів, що тими мовами говорили й перебували у контактах.

2) Археологія, епіграфіка й нумізматики. *Археологія* описує знахідки, викопані на території, заселеній якимсь народом, та за їх походженням й приналежністю описує культурний стан того народу в добу, до якої ці знахідки належать. *Епіграфіка* досліджує й використовує для історичного зображення написи, знайдені на надгробних каменях, пам'ятниках, старовинних будівлях, зброї, іконах, інструментах і т. ін. *Нумізматики* описує давні гроші й монети.

Здобутки цих допоміжних наук разом із безпосередніми історичними джерелами: записами своїх і чужих літописців, грамотами і правовими документами, спогадами й записками сучасників, – творять той джерельний матеріал, який історик має перевірити й критично розглянути, після чого може приступити до з'ясування внутрішнього й причинного зв'язку між окремими подіями. Така позиція історичного дослідника, що встановлює генезу історичної події і наслідки, викликані нею, називається *прагматизмом*, а так трактована історія – прагматичною.

Стежачи за прагматичним зв'язком, автор оцінює події відповідно до їх ваги і значення для загального історичного розвитку нації, а ставлячи важливіші події на перший план, дає їм більше місця у викладі, ніж подіям менш важливим. Таке освітлення подій відповідно до їх ваги і значення називається *історичною перспективою*.

Залежно від того, який проміжок часу та які краї, народи чи держави охоплює історик своїм дослідженням, розрізняють твори:

а) з обсягу всесвітньої історії, яку ділять звичайно на три епохи: давні віки – до занепаду Західноримської імперії, середні віки – до кінця XV ст. (до падіння Царгорода і відкриття Америки) і нові віки, які теж часто поділяють на дві доби: давнішу – до Великої французької революції і новішу – після французької революції до наших днів;

б) з обсягу історії одного народу або одної держави, напр., „Римська історія“ Моммзена або „Історія України-Руси“ М. Грушевського;

в) твори, що охоплюють історію тільки одної доби або тільки одної важливої події, звані *монографіями*¹. Це, напр., історичні монографії з української історії Костомарова, Антоновича, М. Грушевського, С. Томашівського, В. Липинського та ін. Монографії, менші за обсягом або такі, що зображають менш важливі події, називають *історичними нарисами*. Історичні монографії послуговуються для зображення життя й характеру важливих в історії осіб біографією і характеристикою (напр., монографія Костомарова „Богдан Хмельницький“).

ГЛАВА II

Наукова проза

§ 5. Опис

В основі кожного наукового дослідження, що ставить собі за мету пізнання навколишнього світу в усіх його виявах, лежить опис. Щоб пізнати якийсь предмет нашого спостережен-

¹ З грецьк. *μόνος* – сам, один і *γράφω* – пишу, описую.

ня, треба його описати: як він виглядає, які має складові частини, яке місце йому належить у низці однорідних предметів, треба з'ясувати його походження і призначення, його завдання або функції тощо. Такий опис звертає увагу на всі ті прикмети й ознаки описуваного предмета або явища, що потрібні для точного й безпомилкового його визначення, і на тій основі дає його точне й однозначне окреслення, дефініцію. (Пор. Стил. § 42. II, III).

Як засіб наукового пізнання світу опис служить передусім теоретично-пізнавальним потребам природничих наук, тобто географії, фізики, зоології, ботаніки й мінералогії, анатомії, фізіології й ін., та їх прикладно-практичним застосуванням у медицині, фармакології, техніці, промислі тощо.

Мета і призначення наукового опису зумовлюють його стиль, який має бути ясний і точний, використовувати слова як знак точних і безпомилкових понять, подібно як математика цифри й символи.

§ 6. Наукові твори, розвідки і трактати

Виходячи від опису пізнаваних спостереженням предметів і явищ, людська думка бажає збагнути їх суть і природу, а послугуючись абстракцією, аналізом й синтезом, визначає, класифікує й систематизує всю цю множинність матеріальних і духових явищ, що творить матеріал її пізнання, щоб тим способом дійти до відкриття взаємозалежності досліджуваних предметів і явищ та до встановлення загальних законів, які ними керують. Відповідно до природи тих явищ „розпадається все широке пізнання світу на три величезні теоретичні ділянки: пізнання світу в його соціальних і культурних виявах (гуманітарні науки);¹ пізнання світу в його фізичних виявах з метою встановлення одвічних законів розвитку природи в її широкому розумінні (природничі науки);² нарешті – цикл мате-

¹ У нім. *Geisteswissenschaften*.

² У нім. *Naturwissenschaften*.

матичних наук, що виучує закони зміни величини або, в широкому розумінні, досліджує функціональну залежність.¹ Наукове дослідження, що ставить собі за мету охопити цілість наукового пізнання світу, підбити підсумки окремих ділянок знання й поставити їх в одноцільне взаємовідношення, творить суть *філософської спекуляції* [умоглядних міркувань і побудов].

Наукова діяльність людського духу, звернена на одну з перелічених вище ділянок пізнання, може мати чисто теоретичні завдання, коли, щоб знайти наукову істину без огляду на її практичну вартість для людського життя, або практично-прикладні, коли людина хоче здобутки наукових досліджень застосувати в житті, щоб вплинути на зміну матеріальних і духових умов життя. Таким способом кожна наукова, теоретично-пізнавальна діяльність людського розуму може мати для людини і практичне значення, даючи їй можливість будувати своє життя відповідно до здобутків науки.

Основною стилістичною формою наукових праць є розвідка, яка, послуговуючись методами досліду, описаними в логіці й методології, намагається розкрити й з'ясувати наукову істину в певній ділянці пізнання. Але, що не всі здобутки наукових досліджень мають математичну евідентність [(само)очевидність] правдивості, то автор наукової розвідки мусить не тільки довести правдивість своїх висновків, але й спростувати протилежні твердження інших дослідників, вказуючи їх хибність. Тому найважливішим елементом розвідки, як і кожного наукового твору, є доказ – хоч прямий, хоч посередній.

Розвідка, не обмежена до вивчення одної наукової проблеми, одного факту або явища, але яка охоплює цілість одинорідних явищ (напр., фізичних, хімічних, біологічних, соціологічних, мовних та ін.), творить т. зв. трактат, або виклад. Розвідки, трактати й виклади поділяються за своїм змістом, відповідно до того, з якої теоретичної ділянки пізнання взятий предмет наукового досліду; з цього погляду розрізняємо

¹ О. Дорошкевич. Українська література в школі. – С. 25.

наукові твори філософського змісту, гуманітарно-наукові, природничо-наукові й математичні. Низку лекцій або викладів з ділянки якоїсь науки, що подають здобутки тієї науки і вводять в науковий метод дослідження, і призначених для студентів вищих шкіл (університетів), називають звичайно курсом, напр., курс цивільного права, курс експериментальної фізики, анатомії й фізіології рослин тощо. Книжки, в яких результати наукових досліджень подані в зв'язкий і загально доступний спосіб, у застосуванні до потреб учнів чи студентів, називаються підручниками.

У давні часи виклад філософських істин був часто зодягнений у діалогічну форму; напр., філософські діалоги *Платона* („Федон, або Про безсмертність душі“) у греків та наслідувані від них Цицеронові діалоги у римлян (напр., „*De senectute*“ – „Про старість“).

ГЛАВА III

Розмовна проза

§ 7. Дефініція й поділ

Кожна промова (прилюдна бесіда) – є за своєю суттю розвідкою, призначеною до усного виголошення перед зібранням людей з метою переконати слухачів у справедливості думок оратора і так вплинути на їхню волю. Призначення й мета промови зумовлюють ті окремі прикмети, що відрізняють риторичну прозу від наукової, стиль промови від стилю розвідки.

Незалежно від змісту промови і більшої чи меншої стійності [позитивної якості] доказових аргументів промовець має можливість уже самим способом виголошення (*pronuntiatio*):

модуляціями голосу, ритмічністю слова, мімікою обличчя, жестами й рухами тіла – впливати безпосередньо на розум, почуття й волю своїх слухачів. У цьому може промовцеві також багато допомогти вплив його власної особи, його значення (авторитет) і популярність, унаслідок чого у слухачів з'являються почуття прихильності й довір'я, що полегшують ораторові його завдання. Тому грецька й римська риторика навчала, щоб промовець із самого початку, у вступі до своєї промови, намагався здобути прихильність і довір'я слухачів.

Маючи за мету переконати слухачів у правдивості й справедливості своїх думок і поглядів, промовець послуговується не тільки логічним способом прямого й посереднього доказу, як автор наукової розвідки, але прагне захопити їхню увагу, розворушити їхню душу й серце, вплинути на їхні почуття, щоб у такий спосіб повернути їхню волю в бажаному для себе напрямі. Вміти говорити – це значить *уміти переконувати*. Промовець, що має такий дар і знання, володіє душами своїх слухачів, як досвідчений диригент інструментами свого оркестру. Застосовуючи мірою потреби й відповідно до розумового рівня слухачів усі форми й засоби усного слова, він послуговується то оповіданням і описом, то викладом й доказом, а складаючи свої слова у звучні, гармонійні фрази і, користуючись всіма емоційно-образними й фігуральними засобами мови, впливає на настрій і почуття слухачів, надихає й пориває їх за собою, відбирає їхнє власне самопочуття, а приневолює до рішень, нераз цілком протилежних їхнім намірам і бажанням. Тільки така промова, в якій приховується ця потенційна енергія безпосереднього впливу на колективну психіку маси, відповідає своєму завданню і призначенню.

І хоч така промова постає звичайно не в кабінетній тиші як вислід пильного й дбайливого підготування, а під враженням хвилини й у настрої, зродженому під впливом тої багатоголової маси, для якої вона призначена, а дуже часто у розпалі й під впливом боротьби, – то було б помилкою думати, що всі блискучі виступи великих ораторів родились „*ex improviso*“ [несподівано, раптово], в ту хвилину, коли промовець стояв лицем в лице перед своїми слухачами. Для того, щоб виголо-

сити добру промову, треба: 1) мати що сказати, тобто ґрунтовно знати той предмет, про який хтось береться говорити, 2) вміти сказати, тобто володіти зовнішньою формою вислову. З цього погляду для промовця важливі й однаково потрібні всі елементи, форми й засоби мови. У царстві слова мусить він бути суверенним володарем, для якого нема жодних таємниць і жодних труднощів. Панування в царстві слова дається навчанням. Цю істину давні римляни виразили словами: „*poëtae nascuntur, oratores fiunt*“ [поетами народжуються, ораторами стають]. Навчанням можна побороти вроджені недоліки й хиби, що зменшують або й відбирають можливість доброго й виразного говорення (як, напр., Демостен), навчанням здобувають добру й виразну дикцію, навчанням, врешті, досягається знання тих емоційно-образних і фігуральних засобів мови, які не є тільки порожньою окрасою стилю, а, в міру й на відповідному місці вжиті, можуть бути одним із найуспішніших засобів впливу на почуття й волю слухачів. Цього навчання потребує кожна інтелігентна людина, бо кожна може опинитися в такому становищі, що муситиме сказати іншим людям те, чим у цей момент повні її розум, душа і серце. Особливо ті, що покликані керувати душами й розумом інших, духовенство й учителі, мають те знання досягнути цілковито, бо тут, як і у всіх інших ділянках людського знання, має вагу засада: „*Ein halbes Wissen ist kein Wissen!*“ [„Напівзнання – це не знання“].

Як кожний інший усний або писемний твір, так і промова має дотримуватися певного плану в розвитку думок. З цього погляду греко-римська риторика, що навчала впорядкувати матеріял згідно з вимогами логіки й діалектики, не втратила й досі свого значення. Розрізняла вона сім складових частин промови: 1) вступ (*exordium*), 2) виклад теми (*expositio*), 3) поділ, тобто аналіз (*divisio*), 4) розповідь про подію, що дала привід до виголошення промови (*narratio*), 5) докази (*argumentatio*), 6) патетична частина (*pars pathetica*), призначена для зворушення й захоплення почуттів слухачів, 7) закінчення (*conclusio*). Правда, вже в давнину не всі ці частини мали однакову вагу і значення і не всіх їх у повному складі можна

знайти в таких зразкових творах, як промови Демостена або Цицерона. Однак у кожній промові мають знайти місце три основні складові частини писемного твору: 1) вступ, 2) основна частина, що охоплює виклад теми і докази, 3) закінчення, яке іноді може мати форму патетичної апострофи.

Так, напр., у промові А. Крушельницького „У свято відродження“ оратор у вступі порівнює долю дрібної квітки з вірша Маркіяна Шашкевича „Двітка дрібная“ і трагедію його життя. Поклавши в основу своєї промови думку про невмирущість генія народу, автор ставить тезу „сьогоднішнє наше свято – це не свято поета, письменника – це свято генія народу“, і доводить її порівнянням двох галицьких письменників – Маркіяна Шашкевича й Івана Франка. Перший з них тільки неясно прочував ту хвилю, коли „свободоньки сонічко заблісне“, другий твердо вірив „в силу духа і в день воскресний“ свого народу і тій вірі дав сильний і натхненний вираз. Це перша частина промови. У другій частині промовець показав зв'язок між бережанською землею і життям Маркіяна, який був учнем бережанської гімназії, а в закінченні звертається з гарячим закликом до бережанської української молоді, щоб вона свято пам'яті батька нашого відродження записала незатертим спомином у своїх серцях, щоб згадка про це свято „була їй на весь життєвий шлях провідною зіркою в прямуванні до повного відродження України...“ Таким чином, патетична частина зійшлася із закінченням промови.

* * *

Успішність промови залежить, однак, не так від упорядкування думок, як від зовнішньої форми і вмілого виголошення. Давня риторика вчила висловлювати думки у майстерних періодах, будованих із збереженням симетрії й ритмічного взаємовідношення складових частин, що в результаті давало ритм усного слова, т. зв. *numerus oratorius*. Цей риторичний ритм мав високу ціну в давніх учителів риторики як один з найуспішніших способів притягти й запанувати над увагою слухачів. Але й найкращі з погляду на евритміку й евфонію, бездоганні фрази промови набирають життя щойно у виголо-

шенні. Правильну й виразну дикцію, тобто опанування техніки живого слова, можна досягнути, як і кожне вміння, належним навчанням і вправами. Передумовою для цього є добре й виразне голосне читання писемних творів у школі.

Відповідно до змісту і призначення твори риторичної прози поділяються на: 1) духовні, що охоплюють проповіді й духовні поучення (гомелії), – і 2) світські. Світська риторика може, своєю чергою, охоплювати твори різного змісту і призначення. За прикладом греко-римської риторики поділяємо світські промови на:

I) *політичні* (парламентські, вічові), коли промовець розглядає якесь питання державної чи громадської політики з погляду публічних, національних, суспільних або партійних інтересів. Мета такої промови – переконати слухачів у слушності голошеної промовцем політичної тези і в неслушності поглядів його противників та вплинути на рішення зборів, яке виявляється звичайно в ухвалі, постанові, резолюції чи законі. Приклади: промови Демостена проти Філіпа Македонського або Цицерона проти Катиліни.

II) *Судові*, коли промовець захищає перед судом майно, життя або честь громадянина, що потрапив у справжню або тільки згогадну колізію із законом, чи інтереси порушеного правового порядку (промови судових оборонців, адвокатів або присяжних повірених і публічних або приватних звинувачів, прокураторів). Приклади: Платон: Захист Сократа; Цицерон: судові промови „Pro Milone“, „Pro Sexto Roscio Amerino“, „Pro Archia poeta“, „Actiones in C. Verrem“.

III) *Принагідні*, напр., святкові промови в роковини пам'ятних днів, вітальні, прощальні, похвальні, похоронні та ін.

§ 8. Історичний погляд на розвиток риторичної прози

Своїм блискучим розвитком грецька риторична проза завдячує атенцям, у яких розквіт політичного життя та широка участь громадян у справах держави і в судівництві витворили для цього вельми сприятливі умови. Водночас в Атенах дуже

вчасно з'являються вчителі риторичного мистецтва, які за гроші навчали виступати публічно чи то у власній, чи в загальній справі. За потреби такий ритор був готовий виступити як захисник і речник того, хто йому заплатив, особливо в судових процесах. З-поміж грецьких ораторів другої доби (500–300 р. до Р. Хр.) особливо виділялись, згаданий уже Демостен (384–322) і його політичний противник, Есхін. Великий атенський державний муж Перікл не записував своїх промов, однак те, що з його слів наводить грецький історик цього часу Тукідид (456–396) (напр., славна промова на честь полеглих під Саламіною атенців), дає підстави говорити про великий ораторський талант цього знаменитого політика.

Теоретичні положення грецької риторики, основу яких заклали Аристотель своєю книгою „*Περὶ ρητορικῆς*“, поглибили й удосконалили римляни, в яких теж розвиток публічного життя за республіканського правління, виборна система призначення кандидатів на урядові посади й устрій судівництва давали широке поле для розвитку мистецтва промови (*ars bene dicendi*). З римських ораторів і теоретиків риторики слід назвати вже згаданого Цицерона (106–43 до Р. Хр.), який підніс римську риторичну прозу як з боку бездоганності форми, так і щодо змісту на вершину досконалості. Крім промов, залишив Цицерон також теоретичні твори про риторику: „*Brutus sive de oratore*“ і „*De Claris oratoribus liber*“. У часи імперії римська промова занепадає й вироджується в панегіризм. З пізніших ораторів виділявся Пліній-молодший, що в десятих книгах своїх „листів“ залишив дуже цінний документ свого часу, і його вчитель Квінтіліян, підручник якого „*Institutio oratoria*“ [Про навчання оратора] був у середні віки базовим для схоластичної риторики й діалектики.

Середні віки користувались греко-римською риторикою для проповідування Христової науки, витворивши релігійну промову, гомілію і проповідь. З-поміж християнських ораторів-проповідників східної церкви найбільшої слави здобув своїми проповідями св. Іван, прозваний Золотоустим. І в Україні з прийняттям християнства з'являється духовна проповідь, спершу перекладна, у творах візантійських отців церк-

ви – Івана Золотоустого, Григорія Богослова, Василя Великого, Івана Дамаскина, Теодора Студита, Єфрема Сирина та ін., а відтак оригінальна, що може величатися такими блискучими шедеврами, як „Слово про закон і благодать“ з похвалою „кагану нашому Володимиру“ митрополита Іларіона (XI ст.) та „слова“ й „поучення“ єпископа Кирила Турівського (XII ст.). У творах пізніших проповідників схоластичної латино-польської школи Лазаря Барановича, Іоанікія Ґалятовського, Антона Радивилавського (усі три з XVII ст.) проповідь мала характер штучної схоластичної риторики, змістом своїм чужої тодішньому життю народу, а тому незрозумілої для широких мас. Правда, в їхніх творах пробиває собі чимраз виразніше дорогу жива народна мова, зводячи успішну боротьбу з церковщиною, з одного, і з польщиною, з другого боку. Але політичні події другої половини XVII і XVIII ст., що мали наслідком русифікацію Української Церкви під московським пануванням і відчуження духовенства від народу на українських землях під Польщею були причиною, що народна мова у проповідях щораз більше уступає місце на Лівобережній Україні російській мові, а на Правобережній і в Галичині – церковно-слов'янській, а відтак і польській мові.

Галицько-українське відродження, якому почин дав М. Шашкевич, визволяє проповідь з оков церковщини та польщини. В 60-их і 70-их рр. XIX ст., під впливом головно молодих священиків-„народовців“, запановує в Галичині у проповіді українська мова. До найбільш відомих галицько-українських проповідників належали о. Д. Танячкевич, о. Т. Лежогубський і митрополит Андрій Шептицький. На Придніпрянщині, якщо не брати до уваги такої неспіливої спроби, як „Проповіді“ Гречулевича, видані Кулішем, українська мова в церковних проповідях повернулася щойно після революції 1917 р.

Конституційне життя в колишній австрійській монархії дало українцям у Галичині й на Буковині змогу виступити на політичному полі як самостійному чинникові, що домагався належної участі в державному житті. Політичні провідники галицьких і буковинських українців ставали на вічах і в репрезентаційних установах речниками національно-політичних

потреб і домагань свого народу. Так розвинулась у нас своя політична промова, найвизначнішими представниками якої були посли (депутати) до австрійського парламенту та галицького й буковинського крайових соймів Юліян Романчук, Євген Олесницький, Олександр Барвінський, Степан Смаль-Стоцький, Микола Василько та ін.

ВИБРАНА БІБЛІОГРАФІЯ З ТЕОРЕТИЧНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.
2. Бальзак О. де . Думки про мистецтво: Збірник / Пер. з франц. – Київ, 1981.
3. Барка В. Правда Кобзаря. – Нью-Йорк, 1961.
4. Безпечний І. Теорія літератури. – Торонто, 1984.
5. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. – Київ, 2006.
6. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. – Київ, 1998.
7. Брюховецький В. Критика в сучасному літературному процесі. – К., 1985.
8. Віхи з історії античної естетики: Збірник. / Пер. з давньогр. і лат. – Київ, 1988.
9. Вступ до літературознавства: Хрестоматія / Упоряд. Н. Бернадська. – Київ, 1995.
10. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – Київ, 2001.
11. Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці. – Львів, 1993.
12. Гром'як Р. Історія української літературної критики. (Від початків до кінця XIX століття). – Тернопіль, 1999.
13. Гром'як Р. Орієнтації. Роздуми. Дискурси. 1997–2007. – Тернопіль, 2007.
14. Гузар І. Україна в орбіті європейської мислі. – Торонто–Львів, 1995.
15. Державин В. Література і літературознавство: Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / Упоряд. С. Хороб. – Івано-Франківськ, 2005.
16. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991.
17. Донцов Д. Незримі скрижалі Кобзаря. – Стрий, 2006.
18. Дончик В. З потоку літ і літпотоку. – Київ, 2003.

19. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Е. Вінквіста, В. Е. Тейлора / Пер. з англ. – Київ, 2003.
20. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – Київ, 1998.
21. Єфремов С. Літературно-критичні статті. – Київ, 1993.
22. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. – Київ, 1992.
23. Задорожна С., Бернадська Н. Українська література (запитання і відповіді). – Київ, 1996.
24. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. – Київ, 2003.
25. Зубрицька М. Homo legens: Читання як соціокультурний феномен. – Львів, 2004.
26. Іванишин В., Іванишин П. Пізнання літературного твору. Методичний посібник для студентів і чителів. – Дрогобич, 2003.
27. Іванишин В. Непрочитаний Шевченко. – Дрогобич, 2001.
28. Іванишин В. Тезаурус до курсу “Теорія літератури”. – Дрогобич, 2007.
29. Іванишин В. Теорія літератури. – Дрогобич, 2008 [Рукопис].
30. Іванишин П. Національно-екзистенціальна інтерпретація. (Основні теоретичні і прагматичні аспекти). – Дрогобич, 2005.
31. Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство: Навчальний посібник. – У 2-х част. – Львів, 2007.
32. Ільницький М. У фокусі віддзеркалень. – Львів, 2005.
33. Качуровський І. Метрика. – Київ, 1994.
34. Качуровський І. Строфіка. – Київ, 1994.
35. Качуровський І. Фоніка. – Київ, 1994.
36. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. – Київ, 2005.
37. Квіт С. Основи герменевтики. – Київ, 2002.
38. Ключек Г. Енергія художнього слова. – Кіровоград, 2007.
39. Комариця М. Українська “католицька” критика. Феномен 20–30 років ХХ ст. – Львів, 2007.
40. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. – Київ, 1965.
41. Коцюбинська М. Етюди про поезику Шевченка. – К., 1990.
42. Ласло-Куцок М. Питання української поезики. Спеціальний курс. – Бухарест, 1974.
43. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.
44. Література. Теорія. Методологія/ Упоряд. і наук. ред. Д. Улицької / Пер. з польськ. С. Яковенка. – Київ, 2006.
45. Літературознавча енциклопедія. – У 2-х т. / Автор-укладач Ю. Ковалів. – Київ, 2007.

46. Літературознавча компаративістика: Навчальний посібник. / За ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль, 2002.
47. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. – Київ, 1997.
48. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. – Київ, 1990.
49. Марко В. Стежки до таїни слова: літературознавчі й методичні студії. – Кіровоград, 2007.
50. Моклиця М. Основи літературознавства. – Тернопіль, 2002.
51. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – Київ, 2002.
52. Моруа А. Мистецтво і життя. Збірник. / Пер. з франц. І. Овруцької. – Київ, 1990.
53. Наєнко М. Історія українського літературознавства. – Київ, 2001.
54. Нативайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – Київ, 2006.
55. Нариси з поезики: Теоретико-методолігічні та історико-літературні виміри (маловідомі праці з українського літературознавства Михайла Роздольського, Святослава Гординського, Володимира Державина) / Упоряд. С. Хорон. – Івано-Франківськ, 2008.
56. Неділько В. Елементи теорії літератури. Конспект лекцій. – Київ, 1994.
57. Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позвах з Московщиною. – Львів, 1998.
58. Парандовський Я. Алхімія слова. / Пер. з польськ. – Київ, 1991.
59. Пахаренко В. Основи теорії літератури. Навчально-методичний посібник. – Київ, 2007.
60. Пахаренко В. Українська поезика. – Черкаси, 2002.
61. Потебня О. Естетика і поезика слова. Збірник. – Київ, 1985.
62. Рільке Р. М. Думки про мистецтво і поезію. Збірник/ Пер. з нім. – Київ, 1986.
63. Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років: Хрестоматія. – У 2-х т. / За ред. Л. Сеника. – Львів, 2002.
64. Салига Т. У глибинах гармонії. – Київ, 1986.
65. Сантаяна Дж. Витлумачення поезії та релігії / Пер. з англ. – Львів, 2003.
66. Сивокінь Г. Давні українські поезики. – Харків, 2001.
67. Сивокінь Г. У вимірах сприймання: теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – Київ, 2006.

68. *Стендаль Ф.* Думки про мистецтво: Збірник / Пер. з франц. – Київ, 1982.
69. *Сторі Дж.* Теорія культури та масова культура. / Пер. з англ. *С. Савченка.* – Київ, 2003.
70. *Татаркевич В.* Історія шести понять / Пер. з польськ. – Київ, 2001.
71. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів / Упоряд. *Б. Бакули* / Пер. з польськ. *С. Яковенка.* – Київ, 2008.
72. *Ткаченко А.* Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. – Київ, 1991.
73. Традиційні сюжети та образи / Упоряд. *А. Волков.* – Чернівці, 2004.
74. *Фізер І.* Американське літературознавство: Історико-критичний нарис. – Київ, 2006.
75. *Филипович П.* Літературно-критичні статті. – Київ, 1991.
76. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості. – Київ, 1966.
77. *Хороб С.* Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Тернопіль, 2002.
78. *Шевченко Т.* Про мистецтво. Збірник. – Київ, 1984.
79. *Шерех Ю.* Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. – У 3-х т. – Харків, 1998.
80. *Шестопалова Т.* Міфологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації. – Луганськ, 2003.

Уклад Олег БАГАН

ЗМІСТ

<i>Олег Баган. Передмова</i>	3
Українська стилістика і ритміка	
Вступ. Про стилістику та її завдання	14
Перший розділ. Загальні зауваги	16
§ 1. Слово як виразник нашої свідомости	16
§ 2. Слово як чинник культурного поступу	17
§ 3. Слово і думка	19
§ 4. Дещо про асоціативний перебіг уявлень	22
§ 5. Уява й розум	25
§ 6. Поезія і проза	26
Другий розділ. Загальні вимоги стилю	29
§ 7. Ясність стилю	29
§ 8. Правильність	29
§ 9. Чистота стилю	33
§ 10. Варваризми в літературному стилі	34
§ 11. Архаїзми й неологізми	38
§ 12. Точність вислову	41
§ 13. Милозвучність стилю	42
§ 14. Ритміка поетичного і прозового слова	42
§ 15. Лаконічний і періодичний стиль	43
§ 16. Дещо про період	45
Третій розділ. Картинні й емоційні форми виразу	51
§ 17. Про тропи й поетичні образи	51
§ 18. Епітет	55
§ 19. Порівняння	58
§ 20. Типи порівнянь	63
§ 21. Ступень картинності порівнянь	68
§ 22. Метафора	69
§ 23. Типи метафори	71
§ 24. Відміни метафори	76
а) Оживотворення – персоніфікація	76
б) Аллегорія	82
§ 25. Метонімія	84
§ 26. Різновиди метонімії	88

а) Перифраза	88
б) Евфемізми	89
§ 27. Синекдоха	91
§ 28. Відміни синекдохи	94
а) Гіпербола	94
б) Літота	95
в) Алюзія	96
§ 29. Іронія	98
§ 30. Катахреза	99
Третій розділ (<i>продовження</i>). Фігури	101
§ 31. Дефініція і поділ фігур	101
§ 32. Ітеративні фігури	102
а) Епаналепса	103
б) Епанастрофа	104
в) Анафора	106
г) Епіфора	106
д) Цикл	107
е) Рефрен	109
§ 33. Фонетичні фігури	112
а) Алітерація	112
б) Асонанція	113
в) Рима	116
г) Парономазія	120
д) Анномінація	122
е) Ономатопея [ономатопея]	123
ж) Музика поетичного слова	124
§ 34. Синтаксичні фігури	126
а) Паралелізм	126
б) Інверсія	127
в) Хіязм	129
г) Асиндет і полісиндет	130
д) Парентеза	132
е) Еліпса [еліпс]	133
ж) Ярмо	134
з) Анаколут	134
§ 35. Емфатичні фігури	135
а) Антитеза	136
б) Оксимора	137
в) Парадокс	137
г) Ступенювання	138
д) Елексегеза	139
е) Дієреза	140

§ 36. Патетичні фігури	142
а) Оклик	142
б) Апострофа	143
в) Риторичне запитання	145
г) Сумнів	146
д) Апокриза	147
е) Апоσιопеца	149
ж) Епанортоза	150

**Четвертий розділ. Способи картинного передавання
чуттєвих вражень і спостережень та емоційних
зворушень у писемному стилі**

§ 37. Поетичні образи і звороти як засоби картинного передавання чуттєвих вражень і спостережень	152
§ 38. Окремі чуттєві враження	154
а) Зорова картинність	154
б) Слухові враження	156
в) Враження дотику	158
г) Враження смаку	158
д) Враження нюху	159
е) Враження руху	160
§ 39. Складні чуттєві враження	162
§ 40. Почуття і настрої	167

П'ятий розділ. Про літературний твір

§ 41. Умови виникнення літературного твору	173
§ 42. Основні стилістичні форми	179

Шостий розділ. Ритмічна будова українського вірша

§ 43. Основа ритмічного виміру. Такт і стопа	189
§ 44. Ритміка українських народних пісень	192
І. Двоколінні лади	193
1. Шумковий або козачковий вірш	193
2. Коломийковий вірш і його відміни	196
ІІ. Триколінні лади	200
1. Колядковий вірш	200
2. Триколінний десятискладовий вірш	202
§ 45. Силабічні вірші	204
§ 46. Ритмічні схеми, ґрунтовані на наголосі	206
§ 47. Типові тонічні вірші	
А. Двоскладові стопи	209
1. Ямбічні вірші	209

2. Трохеїчні вірші	213
Б. Трискладові стопи	215
3. Амфібрахічні й анапестичні вірші	215
4. Дактилічні вірші	219
В. Ритмічні поєднання	222
§ 48. Строфічна будова поетичних творів	
І. Античні строфи	224
ІІ. Строфи, будовані на римі	225



Українська поезика

Перший розділ. Вступні замітки	238
§ 1. Основні елементи поетичних творів	238
§ 2. Естетичні основи мистецької творчості	241
§ 3. Творчі сили в поетичному мистецтві	243
§ 4. Про мистецькі типові образи	246
§ 5. Емоційність поетичних творів	249
§ 6. Ідейні вартості поетичних творів	250
§ 7. Поезія у стосунку до інших мистецтв	252
§ 8. Основні форми поезії	256
Другий розділ. Види епічної поезії	263
§ 9. Казка	263
§ 10. Переказ. Міф. Легенда	267
§ 11. Народні сміховинки (анекдоти) і співомовки	272
§ 12. Балада	275
§ 13. Поема	277
§ 14. Віршоване оповідання	291
§ 15. Українські народні думи	291
§ 16. Епопея	297
а) Народна героїчна епопея	297
б) Штучна (наслідувана) епопея	303
§ 17. Давньоукраїнський лицарський епос	
„Слово о полку Ігоревім“	308
§ 18. Роман і повість	314
§ 19. Поділ романів і повістей	317
§ 20. Історичний погляд на розвиток роману	319
§ 21. Новела. Оповідання. Нарис. Ідилія	334
а) Новела, оповідання й нарис	334
б) Ідилія	338

Третій розділ. Лірична поезія	340
§ 22. Народні пісні	340
§ 23. Літературна лірика та її поділ	343
§ 24. Лірика безпосереднього почуття	344
а) Пісні та думки	344
б) Сонет	350
§ 25. Рефлексійна лірика	349
а) Описова лірика	349
б) Елегія	350
§ 26. Лірика захоплення	352
а) Ода	352
б) Гімни, псалми, молитви (релігійна лірика)	356
§ 27. Загальний огляд ліричної поезії	357
Четвертий розділ. Види дидактичної поезії	359
§ 28. Дидактична епіка	359
а) Байка	359
б) Пригча	362
§ 29. Сатира	363
§ 30. Гномічна й епіграматична лірика. Прислів'я, приказки й загадки	366
а) Гноми й епіграми	366
б) Прислів'я, приказки і загадки	368
П'ятий розділ. Драматична поезія	372
Глава I. Теорія драми і поділ драматичних творів	372
§ 31. Драматична акція	372
§ 32. Розвиток драматичної акції	374
§ 33. Антигона	376
§ 34. Ревізор із Петербурга	379
§ 35. Поділ драматичних творів	386
§ 36. Трагедія	387
§ 37. Комедія	390
§ 38. Драма	392
§ 39. Музична драма	393
Глава II. Погляд на історію драми	394
§ 40. Класична трагедія й комедія	394
§ 41. Грецьке театральне і сценічне мистецтво	399
§ 42. Наслідування грецької драми в Римі	401
§ 43. Середньовічна драма	402
§ 44. Іспанська драма XVI–XVII ст.	404

§ 45. Англійська драма. Шекспір	405
§ 46. Французька псевдокласична трагедія й комедія	408
§ 47. Новочасна європейська драма	411

Додаток. Про найважливіші роди

й види прозових творів

§ 1. Дефініція й поділ прозових творів	419
--	-----

Глава I. Історична проза

§ 2. Спогади. Листи	420
---------------------------	-----

а) Спогади	420
------------------	-----

б) Листи	422
----------------	-----

§ 3. Життєписи	422
----------------------	-----

§ 4. Історіографія	421
--------------------------	-----

а) Літописи	421
-------------------	-----

б) Прагматично-історичні твори	424
--------------------------------------	-----

Глава II. Наукова проза

§ 5. Опис	426
-----------------	-----

§ 6. Наукові твори, розвідки і трактати	427
---	-----

Глава III. Розмовна проза

§ 7. Дефініція й поділ	429
------------------------------	-----

§ 8. Історичний погляд на розвиток риторичної прози	433
---	-----

Олег Баган. Вибрана бібліографія

з теоретичного літературознавства	437
---	-----

НАУКОВО-ПОПУЛЯРНЕ ВИДАННЯ

Володимир Домбровський
УКРАЇНСЬКА СТИЛІСТИКА І РИТМІКА
Ш
УКРАЇНСЬКА ПОЕТИКА

=====
Cogito: навчальна класика
=====

**Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи
ДК № 1695 від 18.02.2004 р.**

Упорядник Олег БАГАН

Науковий і літературний редактор
Ярослав РАДЕВИЧ-ВИННИЦЬКИЙ

**ВФ «Відродження» заснована 21 листопада 1991 р.
Петром та Олександром Бобиками, Василем Іванишином**

Головний редактор *Ярослав Радевич-Винницький*
Директор фірми *Ігор Бабик*
Комп'ютерна обробка тексту *Олена Тишкова*
Коректор *Наталія Мусійчук*

Підписано до друку 11.08.2008. Формат 60х84^{1/16}. Папір офс. № 1.
Гарнітура Times. Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 28,47. Обл.-вид. арк. 18,77.
Наклад 2000 прим.

Видавнича фірма «Відродження»
82100, м. Дрогобич, вул. Т. Шевченка, 2.
79049, м. Львів-49, аб/с 10480.
Тел.: (03244) 2-17-94, 3-72-93. Тел./факс: (032) 240-59-39.
<http://www.vidrodzhenia.org.ua>

Поліграфічна фірма «Коло»
82100, м. Дрогобич, вул. Бориславська, 8.

Домбровський Володимир

Д 66 Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2008. – 488 с. – (Cogito: навчальна класика).

ISBN 978-966-538-200-3

Видання презентує перший фаховий українськомовний підручник із теоретичного літературознавства авторства талановитого філолога Володимира Домбровського (1883–1925). Книжка складається з двох частин, що творять концептуальну цілісність, охоплюючи предмет „Вступ до літературознавства“ у теоретичному й історичному аспектах.

Книжка адресована насамперед учням старших класів загальноосвітніх шкіл і гімназій, гуманітарних ліцеїв і коледжів, студентам, літературознавцям і літературним критикам, широкому загалові дослідників та шанувальників красномовного письменства.

УДК 821.121.2-1.09(075)

ББК 83.3(4Укр)

Планується до випуску в 2008 р.:

Михайло Рудницький. Від Мирного до Хвильового.

Між ідеєю і формою. Статті

Іван Франко. Нарис історії українсько-руської літератури. Статті

Улас Самчук. Кулак. Месники. Віднайдений рай

Леонід Мосендз. Останній пророк

“Європейський націоналізм”. Історичні портрети

Дмитро Донцов. Ідеї та постаті літературної України: Кн. 1.

Дмитро Донцов. Незримі скрижалі Кобзаря

Володимир Домбровський
(09.03.1883—01.06.1925) —
український літературознавець
і педагог. Народився в с. Гар-
бузів коло Збаража на Тер-
нопільлі. 1900 р. закінчив гім-
назію в м. Золочеві (Львів-
щина). 1901—1906 рр. студі-
ював у Львівському і Черні-
вецькому університетах. Брав
участь у національно-грома-
дянському русі українських
студентів. Протягом 1907—
1914 рр. викладав у гімназіях
Буковини і Галичини. Під час
I-ої світової війни був мобілі-
зований до австро-угорської
армії, від 1918 р. воював
у лавах Української Галиць-
кої Армії, боровся за україн-
ську державну незалежність.
1921 р. повернувся до Золо-
чева, де викладав у гімназії,
займався наукою, співпра-
цював у педагогічній пресі.
Тут написав свої головні праці:
«Українську стилістику і рит-
міку» (Перемишль, 1923) і
«Українську поетику» (Пере-
мишль, 1924), які і донині
не втратили своєї наукової
та навчальної вартості.



ISBN 978-966-538-200-3



9 789665 382003 >

Українська стилістика і ритміка
Українська поетика

ВОЛОДИМИР
ДОМБРОВСЬКИЙ

