


І. Б. БРОВКО, М. Х. КОЦЮБИНСЬКА.  
Г. К. СИДОРЕНКО

*Аналіз*  
ЛІТЕРАТУРНОГО  
ТВОРУ



« РАДЯНЬСЬКА ШКОЛА »  
1959



І. Б. БРОВКО, М. Х. КОЦЮБИНСЬКА,  
Г. К. СИДОРЕНКО

# АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

*ПОСІБНИК ДЛЯ ВЧИТЕЛІВ*

ДЕРЖАВНЕ  
УЧБОВО-ПЕДАГОГІЧНЕ ВИДАВНИЦТВО  
«РАДЯНСЬКА ШКОЛА»  
КИЇВ — 1959



---

## ВІД АВТОРІВ

Посібник «Аналіз літературного твору» має своїм завданням подати практичну допомогу вчителям української літератури в середній школі як у викладанні елементів теорії літератури, так і в оволодінні практичними прийомами аналізу художнього твору в єдності його ідейного змісту та художньої форми. Він не є методичною розробкою, тому не дає поурочних схем викладу тих чи інших питань програми. Посібник має науково-методичний характер. Систематизація ряду нормативних відомостей з теорії літератури в популярному викладі поєднується з розглядом особливостей методики їх подачі в середньоосвітніх навчальних закладах. Зміст книги обмежується висвітленням питань, які, як показало ознайомлення з практикою середньої школи, викликають найбільше труднощів: встановлення загальних принципів аналізу літературного образу, аналіз композиції та мови художніх творів, а також особливостей віршування. Виходячи з нерозривної єдності змісту та форми, автори не виділяють окремо розгляду ідейно-тематичної основи твору, а в кожному розділі показують, як саме в художній формі, створеній засобами мови, композиції, ритміки, дістає своє конкретне виявлення ідейний зміст твору.

Кожний художній твір необхідно вивчати як єдине ціле, в сукупності всіх його ідейно-художніх складників. Проте практично учні не можуть одночасно засвоїти всі поняття, пов'язані з аналізом художнього твору. Протягом навчання в початковій та середній школі вони поступово

оволодівають знаннями з теорії літератури, починаючи з найпростіших уявлень про структуру твору й словесно-виразові засоби виявлення змісту. Тому в посібнику аналіз художнього твору умовно розподілений за компонентами художньої форми в її зумовленості особливостями змісту.

---

---

---

## ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ЙОГО СПЕЦИФІЦІ

Роль і значення художньої літератури в системі комуністичного виховання підрастаючого покоління — загальновідомі. Художня література є важливим джерелом пізнання життя і разом з тим — могутнім засобом ідейного, морального та естетичного виховання учнів. Особливо велике пізнавальне й виховне значення має радянська література, кращі зразки якої дають багатющій матеріал для виховання в учнів почуття радянського патріотизму і високої комуністичної ідейності.

Свої освітні і виховні функції література здійснює головним чином через художні образи, оскільки в порівнянні з іншими компонентами художнього твору образи несуть в собі найбільше ідейно-естетичне навантаження.

В чому ж полягає освітне і виховне значення художніх образів? <sup>1</sup>

Якщо говорити стисло, то пізнавальне значення всякого художнього образу, і в першу чергу образу-персонажа, полягає в тому, що через образ одної людини ми можемо судити про життя цілої групи людей, класу чи навіть суспільства. В літературному образі письменник втілює найбільш суттєві особливості свого народу, відображає його політичний лад і соціальний стан, його культуру й побут, його психологію і національну вдачу. Вивчаючи художні образи минулих часів, учень дістає змогу ніби наблизити до себе ці часи, пізнати, як жили і боролись люди і до чого прагнули, якими моральними принципами керувались в житті; хто були їх вороги і хто друзі, як вони працювали, відпочивали. Отже, художня література, як

---

<sup>1</sup> Поняття художнього образу, як відомо, широче: крім літературного (словесного) образу, це також образи, створені засобами музики, живопису, скульптури тощо. В даній роботі мова йтиме про літературний образ, причому в найширшому розумінні цього терміну.

і наука, поглиблює наші знання і розширює наші уявлення про людське життя, хоча виконує це іншими, специфічними, властивими тільки їй засобами. М. І. Калінін мав рацію, коли говорив, що підвищення культури — це в першу чергу знання художньої літератури, оскільки вона найбільше збагачує людину, дає їй можливість рости, розуміти інших людей.

Крім освітнього значення, кожен справді художній образ має велике виховне значення, тобто сприяє формуванню в учня характеру, виховує норми і правила його поведінки, прищеплює йому смаки і уподобання, загартовує волю і зміцнює переконання. Так, наприклад, такі позитивні герої, як Микола Джеря, Марко Гуца, Платон Кречет, Юрій Брянський в українській літературі; Рахметов, Павло Власов, Корчагін, Олег Кошовий в російській літературі, викликають в учнів щире захоплення, прагнення бути такими ж хоробрими, справедливими, гуманними, такими ж відданими народу й батьківщині, як їх любими герої.

Негативні образи, навпаки, такими рисами, як егоїзм, жорстокість, вороже ставлення до народних інтересів, викликають у них рішучий протест, вони не розділяють їх думок і почуттів, засуджують їх прагнення і вчинки.

Завдяки активному, творчому сприйманню літературних образів, в учнів виробляються оцінювальні судження. Учні все більше й більше починають усвідомлювати (під керівництвом учителя і при постійній допомозі сім'ї), що прекрасно і що потворно, що варто наслідувати і що треба відкидати, засуджувати. Тобто у них поступово формується те, що ми називаємо естетичними почуттями. Високоідейні художні образи радянської літератури сприяють виробленню в учнів соціалістичних ідеалів.

Само собою зрозуміло, що в процесі сприйняття художнього образу як його освітня, так і його виховна та естетична сторони виступають не ізольовано одна від одної і не в певній послідовності, а в органічній єдності і одночасно. Вивчаючи, наприклад, образи повісті «Микола Джеря», учні не тільки спостерігають взаємини Джері з паном Бжозовським, посесором Бродовським, отаманом Қовбаненком і таким чином поповнюють свої знання «живими» прикладами із життя і боротьби покріпачених селянських мас перед реформою 1861 року, але й проникаються глибокими симпатіями до Джері, захоплюються



його сміливістю і рішучістю, справедливістю його вчинків і волелюбністю вдачі. Все це не може не мати і дійсно має благотворний вплив на становлення характеру радянських учнів.

Незрівнянно більший і якісно інший вплив на формування світогляду і характеру нашої молоді, на виховання в ній комуністичної моралі, на прищеплення естетичних смаків мають героїчні образи радянської літератури. В характерах наших сучасників — робітників, колгоспників, партійців, військових, інженерів, комсомольців, піонерів втілені кращі риси радянських людей нашої епохи, вихованих партією і народом, загартованих в ратних і трудових боях за соціалізм. Хвилюючі образи героїв громадянської війни — Чапаєва і Щорса, герої «Бур'яну», «Піднятої цілини», безсмертні герої «Молодої гвардії» і «Прапороносців», образи радянських людей — передових борців за мир — завжди були близькі й зрозумілі учнівській молоді. З них вона брала й бере взірець того, як треба служити своєму народу, їм вона наслідує у великому й малому, їх обирає собі у супутники нерідко на все життя. Високоідейні художні образи радянської літератури, за влучним висловом Н. К. Крупської, є «могутнім засобом пропаганди» комуністичних ідеалів серед нашої молоді.

Із сказаного видно, яке важливе значення має правильно поставлене вивчення художнього образу в школі. Проте в практиці окремих вчителів-словесників в роботі над образом спостерігаються суттєві недоліки. До таких недоліків, на наш погляд, треба в першу чергу віднести неглибоке розуміння вчителем природи художнього образу, його специфіки.

\* \* \*

Вивчення учнями всякого предмета, всякого поняття, в тому числі й такого, як художній образ, залежить значною мірою від того, наскільки глибоко розуміє природу цього поняття сам учитель.

Досвід показує, що правильне розуміння специфіки художнього образу допомагає вчителеві вибрати найбільш доцільний метод чи методичний прийом його вивчення у класі.

Що ж таке художній образ? В чому полягає його специфіка?

Відповідь на це питання завжди пов'язується з визначенням особливостей художнього і наукового пізнання дійсності.

Між мистецтвом і наукою існує як спільність, так і відмінність. Спільним між ними є те, що і мистецтво, і наука є двома способами (гносеологічними коренями) єдиного процесу пізнання світу і таким чином мають один предмет вивчення: природу, людське суспільство і свідомість.

Звичайно, це не значить, що мистецтво не має своєї, так би мовити, «власної» сфери для художнього відтворення, свого «власного» об'єкту для зображення. Такою сферою для мистецтва, зокрема для художньої літератури, є різноманітне і багатогранне людське життя, а таким об'єктом зображення — людина. Багатуший художній досвід свідчить, що все, що б письменник не показував, він завжди показує через людину і для людини. Навіть і тоді, коли в творі немає прямого показу людини, як наприклад в «Битві» О. Кобилянської або в пейзажі О. Куїнджі «Ранок на Дніпрі», то й тоді їх все-таки треба віднести до творів про людське життя, оскільки зображене в них показано через призму людського світовідчуття.

Проте не в наявності своїх «власних сфер» пізнання треба шукати відмінностей між мистецтвом і наукою. Тим більше, що суспільні науки, зокрема такі, як філософія, історія, етнографія та інші, теж своїм предметом вважають вивчення життя людини в її суспільних стосунках. Очевидно, корінну відмінність між мистецтвом і наукою треба шукати не в тому, що вивчає мистецтво, а що наука, тобто не стільки в предметі зображення (хоч, безперечно, цього ігнорувати теж не можна), а в тім, і це головне, як вони вивчають життя.

Специфічною формою пізнання навколишнього світу для мистецтва є художній образ, емоційна картина людського життя; для науки ж — логічне поняття, закон. У цьому їх принципіальна відмінність.

В шкільних підручниках художній образ визначається як особлива форма відображення реальної дійсності, властива мистецтву, зокрема художній літературі. Образ, сказано там, це картина людського життя, намальована письменником в художньому творі і показана з певних ідейних позицій і з певною метою. Образом прийнято також називати кожну людину, подію, явище, річ чи почуття, виведені в творі.

Із сказаного видно, що дані визначення, будучи самі по собі правильними, все ж таки не дають повного уявлення про природу художнього образу. В них цілком правильно вказується на специфіку мистецтва взагалі і нічого не говориться про те, в чому ж полягає суть цієї специфіки, не розкриваються особливості образного відтворення життя.

Щоб глибше це усвідомити, спробуємо порівняти художній образ з іншою формою пізнання життя, — з науковим поняттям.

Прийнято вважати, що одною з особливостей художнього образу є монологічний сплав у ньому одиничного і загального, індивідуального і типового. Це, безперечно, так. Але доводити, що саме це і є те, чим художній образ відрізняється від логічного поняття, значить впадати в прикро помилку. Бо відомо, що особливістю логічного поняття теж є не що інше, як єдність одиничного і загального. Поняття є результат узагальнення маси одиничних явищ. Про це досить ясно сказав ще В. І. Ленін в «Філософських зошитах». «Загальне, — писав В. І. Ленін, — існує лише в окремому, через окреме. Кожне окреме є (так чи інакше) загальне». <sup>1</sup>

Отже, єдність в художньому образі і науковому понятті одиничного і загального — це скоріше те, що споріднює ці два поняття. Значить, не в цьому треба вбачати специфіку художнього образу, а, очевидно, в тому, *як, яким способом* це одиничне і загальне виражається в образі і в понятті.

Розглянемо це положення детальніше, оскільки воно має пряме відношення до методики аналізу художнього образу.

Як же одиничне і загальне виражається в художньому образі і науковому понятті?

Кожне життєве явище, кожна подія чи річ реального світу мають, як відомо, свій зміст, свою приховану всередині сутність і свою індивідуальну форму виявлення, свої зовнішні ознаки. Для вченого, який вивчає те чи інше явище, важлива насамперед сутність даного явища і менш важлива або й зовсім не важлива його індивідуальна форма виявлення, його конкретно чуттєва сторона. Учений, ідучи

---

<sup>1</sup> В. І. Ленін, Філософские тетради, Госполитиздат, 1947, стор. 329.

від індивідуального до загального, спочатку спостерігає безліч однотипних індивідуальних явищ, вивчає їх, класифікує, уловлює в них те загальне, що властиве всім їм або принаймні більшості з них. Проникаючи в загальне, учений при цьому абстрагується, відходить від індивідуального, пориває з ним, залишаючи окремі факти тільки для прикладів та ілюстрацій.

Покажемо це на прикладі. В «Короткому філософському словнику» дано таке визначення (наукове поняття) радянського патріотизму:

«Патріотизм радянський (соціалістичний) — патріотизм нового, вищого типу, який виник в результаті перемоги Великої Жовтневої соціалістичної революції, на основі перемоги соціалістичного ладу, ліквідації експлуатації людини людиною і знищення національного поневолення одних народів іншими...

Радянський патріотизм означає почуття гордості трудящих за свою Батьківщину, яка подолала колишню відсталість і перетворилась в авангард всього передового людства. Радянські люди пишаються тим, що в нашій країні вперше переміг соціалізм, що наша країна проклала шлях, по якому йдуть і інші передові країни світу. В радянському патріотизмі виражається усвідомлення трудящими переваги соціалістичного ладу, переваги соціалістичної культури над буржуазною культурою.

Радянський соціалістичний патріотизм органічно поєднується з пролетарським інтернаціоналізмом, з почуттям братської солідарності і взаємної допомоги трудящим всіх країн в боротьбі за повалення капіталізму у всьому світі і перемогу комунізму»<sup>1</sup>.

Наведене визначення радянського патріотизму — результат абстрагуючої (аналітичної і синтезуючої) роботи вченого-філософа, уважного вивчення ним глибинних процесів життя радянського суспільства. У самому визначенні, як це ми бачимо, не показано ні живих картин громадянської і Вітчизняної воєн, ні патріотичних подвигів її легендарних учасників; не знайдемо ми в ньому і вказівки на патріотичні діла радянських людей в період довоєнних і післявоєнних п'ятирічок. Та вчений і не ставив перед собою такого завдання. Його мета полягала в тому, щоб на основі тисяч конкретних фактів вловити сутність радянського патріотизму і виразити це в науковому визначенні (понятті), абстрагуючись при цьому від всіх форм індивідуального прояву сотень і тисяч патріотичних вчинків радянських людей.

Така форма вираження індивідуального і загального в науковому (логічному) понятті.

<sup>1</sup> «Краткий философский словарь», Госполитиздат, М., 1954, стор. 445.

Створення художнього образу теж вимагає великого напруження аналітичного і синтетичного мислення. Для художника, який вивчає те чи інше життєве явище і хоче його відтворити в образі, теж важлива сутність цього явища, але художникові, на відміну від вченого, в такій же мірі важлива й індивідуальна форма виявлення даного явища, його зовнішні, конкретно чуттєві ознаки.

Художник, ідучи від індивідуального до загального, теж спостерігає безліч однотипних індивідуальних явищ вивчає їх, класифікує, уловлює в них те загальне (типове), що властиве всім їм або певній частині з них, але при цьому він ніколи не відривається від індивідуального, не ігнорує його. При створенні художнього образу письменник суттєве, загальне виражає через конкретно чуттєве, одичне. В цьому й полягає принципова відмінність між художнім образом і науковим поняттям, більше того, між мистецтвом і наукою. Саме це й становить те, що ми називаємо специфікою художнього образу.

Простежимо це на конкретному прикладі. Візьмемо відомий вірш білоруського поета Аркадія Кулешова «Комсомольський квиток».

Хлопець тримався на допиті гідно,  
Жодним слівцем не відкривши думок.  
Німець-жандарм докурив і привітно  
Хлопцю простяг комсомольський квиток.

— Ось і квиток твій, — сказав він ласкаво, —  
Ти відцурайся його при юрбі.  
Жити зостанешся — вигідна справа.  
Чи то життя не любише тобі?

Що ж в тім квиткові? Це книжка, не більше,  
Книжку спали — і розмовам кінець.  
— Ні, не спалю, і життя не любише!  
Краще — у серце палючий свинець.

— Шкода, що ти не висловлюєш згоду.  
Кинь свій квиток в ополонку тоді.  
— Ні, я не кину в морозяну воду,  
Сам краще в лютий залякну воді.

— Що ж, хай по-твоему станеться. — Допит  
Скінчено — годі вмовлянь і погроз:  
І з комсомольським квитком своїм хлопець  
Вигнаний босим на лютий мороз.

Там, крижаною облитий водою,  
Він до грудей свій квіток притуляв,  
Наче квіток під водою страшною  
Серцю його захолють не давав.

Так і стояв він, глузуючи з ката  
Мокрий, він довго на вітрі холов;  
Так і лишився стоять коло хати,  
З чистого льоду відлитий немов.

Так і стоїть, як живий, перед нами,  
Міцно квіток притуливши, стоїть,  
І не прощається з товаришами.  
І простоїть ще багато століть.

Та не корою із льоду покритий,  
Та не облитий студінню води, —  
З бронзи відлитий і сонцем облитий  
Буде на світі стояти він завжди!

(Переклад М. З і с м а н а)

У вірші прославляється патріотичний подвиг партизана-комсомольця періоду Великої Вітчизняної війни. В образі комсомольця поет виразив те загальне (типове), що властиве всім радянським людям. Мужність, з якою хлопець тримається на допиті, почуття власної гідності, глибока переконаність в справедливості тієї справи, за яку він готовий віддати життя, — все це риси, які були властиві партизанам періоду Великої Вітчизняної війни. Хіба не з такою мужністю трималася Зоя Космодем'янська перед своїми катами?

Хіба не так же гідно вів себе на допиті Олег Кошовий? Або хіба віра в правоту своєї справи не допомогла Лялі Убийвовк перенести всі тортури і не відступити перед смертю?

Але це загальне поет виразив так, як цього вимагають закони мистецтва. Великий патріотичний подвиг радянського народу він показав у живому, конкретному образі партизана-комсомольця.

Волею поета ми стали ніби свідками страшної сцени фашистського допиту. Ось ми бачимо, як жандарм докурив цигарку, як з облесливою привітністю він подав партизанові комсомольський квіток. Нас хвилює і гостро насторожує діалог між ними, ми глибоко вражені страхітливою картиною гітлерівського самосуду. Поступово, картина за картиною в нашія уяві як живий вимальовується світлий образ партизана, героя і патріота. І читача охоплює

почуття гордості за велич духу звичайної радянської людини.

Так зобразив патріотизм радянських людей поет. В малому він показав велике, в одиничному — типове. Те, що вчений-філософ довів в абстрактному понятті, те поет з неменшою достовірністю показав у художньому образі.

Розповідаючи про радянський патріотизм, поет, як це ми бачимо з вірша, навіть не вживає слова «патріотизм», не оперує він і такими словами, як «мужність», «героїзм», «відданість». Та це йому й не потрібно. Адже він пише не статтю на наукову тему: що таке радянський патріотизм, а малює художню картину, показуючи такий патріотизм на живому прикладі. Справжня поезія, писав О. М. Горький, завжди поезія серця, завжди пісня душі, вона рідко філософствує і соромиться розмірковувати. Декларативне самовиявлення героя — ворог мистецтва. Там, де починається декларативність, там, як правило, кінчається мистецтво. Щоб підкреслити мужність, героїзм, відданість патріота-партизана партії і народу, художникові досить було показати його презирливу усмішку на пропозицію жандарма подарувати герою життя, якщо він відмовиться від комсомольського квитка. І цією художньою деталлю поет сказав більше, ніж десятком найрізноманітніших синонімів про героїзм. В другорядному — усміху він виразив суттєве — силу патріотичного почуття радянської людини. Через індивідуальне, конкретне до загального — такий закон художньої творчості, закон відображення типового. Чим яскравіше в образі виражене загальне в індивідуальному, тим глибше розкрито в ньому типове.

Звичайно, кожне одиничне, індивідуальне в художньому образі повинно бути виправданим, вмотивованим стосовно до загального і складати з ним єдине ціле.

Така форма вираження індивідуального і загального в художньому образі.

Виникає питання: яке відношення все це має до методики аналізу художнього образу?

Захоплення окремих викладачів літератури аналізом образів тільки з огляду на їх загальні ознаки, тобто так, коли в героях підкреслюються виключно типові риси, які властиві всім позитивним персонажам радянської літератури, скажімо, патріотизм, мужність, гуманізм, причому без вказівки на те, як же ці загальні риси проявляються в неповторній індивідуальності кожного зокрема персона-

жа, — веде, як правило, до схематизму. В результаті такого тлумачення образ стає набором якихось ніби типових, а справді абстрактних рис, не пов'язаних з живою, конкретно людиною, не освітлених думкою і не зогрітих почуттям. Показовим з цього погляду є аналіз образу Юрія Брянського, взятий нами з досвіду роботи однієї з шкіл м. Києва.

«Юрій Брянський — типовий образ радянського офіцера. Він уособлює кращі риси молодого покоління радянських людей. Його характеру властиві такі типові риси: мужність, хоробрість, гуманізм, вірність, дисциплінованість. Брянський — глибокоосвічена людина, він любить свою військову професію і прагне її удосконалювати. В ньому нерозривно поєднуються риси військового спеціаліста і політичного вихователя мас» і т. д.

Основний недолік такого аналізу очевидний: він полягає в однобічності і декларативності. Адже такі риси характеру, як мужність, хоробрість, гуманність, властиві не тільки Брянському, а й іншим персонажам трилогії, більше того, вони властиві всім позитивним героям радянської літератури. При такому аналізі можна навіть замість імені Брянського підставити ім'я іншого героя, і від цього нічого не зміниться в характеристиці.

Ігнорування специфіки художнього образу, розрив органічно цілого — індивідуального і загального — й призвів до нівеляції образу, завдяки чому учні, якщо й відрізняють одного героя трилогії від іншого, то тільки по прізвищах, військових званнях та посадах.

А між тим персонажі «Прапорonosців» — люди багатого і різностороннього духовного життя. Кожен герой має свої, властиві тільки йому, індивідуальні риси, і відрізняється від інших властивими тільки йому вчинками і помислами. Адже не можна сплутати, скажімо, Воронцова з Самієвим, Брянського з Кармазиним, а Хаецького з Козаковим.

Такої конкретизації своїх героїв О. Гончар досяг завдяки високому вмінню індивідуалізації і типізації їх духовних і фізичних якостей. Підкреслюючи полум'яний патріотизм персонажів трилогії, письменник показує, що це почуття кожен його герой проявляє суто по-своєму, відповідно до свого характеру, психічного складу. Так, наприклад, юному і енергійному Брянському властива була швидка на все реакція, динамічність вчинків, точність



вислову, романтична піднесеність мрій. Він — увесь порив і натхнення. Брянський навіть мертвий лежав, «подавшись усім тілом вперед, як птах у польоті».

Його наступник старший лейтенант Кармазин, людина літня і мовчазна, в минулому педагог, все, за що не брався, виконував спокійно, не кваплячись, з педагогічним тактом. Він навіть умів докоряти якимось по-своєму, по-цивільному, з обов'язковими дидактичними висновками.

І Брянський, і Кармазин, командуючи мінометною ротою, здійснили, як відомо, високі патріотичні подвиги в ім'я Батьківщини, але письменник показав це типове явище через індивідуальні риси характеру кожного героя, надавши цим самим подвигу конкретності і життєвої реальності.

Як бачимо, врахування щойно розглянутої нами особливості художнього образу полегшує вчителю роботу над образом і дає йому можливість глибше використати силу виховного впливу художнього образу на учнів.

\* \* \*

Проте визначення художнього образу і його специфіки було б не повним, коли б ми обмежились тільки вказівкою на те, що художній образ — це форма відображення життя, якій властива єдність одиничного і загального, вираженого в одиничному. Художньому образу властиві й інші особливості, зокрема такі, як єдність логічного і чуттєвого, об'єктивного і суб'єктивного, загальнолюдського і національного.

Зупинимось на названих особливостях художнього образу детальніше.

Коли говорять про єдність логічного і чуттєвого в художньому образі, то цим самим хочуть підкреслити принципову відмінність художнього образу від наукового поняття. Це, звичайно, правильно, але правильно тільки в тому разі, коли ми специфіку художнього образу, його відмінність від поняття будемо вбачати не в самому факті єдності логічного і чуттєвого (бо така єдність, до речі, властива в певній мірі й науковому поняттю)<sup>1</sup>, а в тому,

<sup>1</sup> На це вказував ще В. Г. Белінський. Заперечуючи ідеалістичне трактування науки як сфери тільки логічного, а мистецтва як сфери тільки фантазії, він, з властивою йому запальністю, писав: «Кажуть: для науки потрібен розум і розсудливість, а для творчості — фанта-

в якій формі, в яких пропорціях виражена ця єдність в образі і в понятті.

Якщо відповідати на це питання стисло, то така відповідь буде зводитись до слідуючого: роль логічного, раціонального фактора в однаковій мірі важлива як при створенні художнього образу, так і при виведенні наукового поняття чи закону. Художні відкриття Толстого, як і наукові праці Менделєєва, в однаковій мірі нас хвилюють глибиною людського проникнення в суть подій і явищ. Образ чи поняття, якщо вони не освітлені думкою і нічим не сприяють нам в пізнанні навколишнього світу, — пустоцвіт.

Що ж стосується емоційного фактора, то його роль особливо значна при створенні художнього образу і менш важлива при виведенні наукового поняття. Художній образ, не зігрітий почуттям, позбавлений емоцій, — уже не художній образ, в той час як наукове поняття без емоцій так і залишається науковим поняттям.

До висловлення емоцій вчений звертається тільки в тих випадках, коли вони йому в тій чи іншій мірі полегшують роботу. При науковому мисленні роль емоцій суто допоміжна, супроводжуюча. Вчений у формулюванні результатів своєї праці — в поняття, правила, формули чи закони — своїх емоцій не вводить, бо нема за своїм змістом, скажімо, веселих або сумних граматичних правил, зміст теореми Піфагора при його сприйнятті не викликає в учнів ні гніву, ні радості.

При сприйнятті ж художнього образу, наприклад, шевченківської Катерини або «Запорожців» Репіна, в учнів виникають найрізноманітніші емоції: співчуття, любов, ненависть, гордість, презирство тощо. Почуття, емоції

---

зія... А для мистецтва не треба розуму і розсудливості? А вчений може обійтись без фантазії? Неправда! Істина в тому, що в мистецтві фантазія відіграє найдіяльнішу і провідну роль, а в науці — розум і розсудливість» (В. Г. Б е л и н с к и й, Собрание сочинений в трех томах, т. III, М., 1948, стор. 791). Трохи пізніше він уточнив своє розуміння художнього образу, підкресливши в ньому рівнозначність думки і почуття: «...поетична ідея, — говорив він, — це не силіогізм, не догмат, не правило, це — жива пристрасть, це п а ф о с» (Т а м ж е, стор. 378).

Цілковиту ясність в це питання вніс В. І. Ленін: «без «людських емоцій» ніколи не бувало, нема і бути не може людського *шукання* істини», — писав він (Твори, т. 20, стор. 233). Це положення В. І. Леніна стосується як науки, так і мистецтва в їх прагненні пізнати істину.

не тільки супроводжують творчість художника, а й входять до створених художником образів. От чому образи викликають у нас сум і радість, вони бувають трагічні і героїчні.

Емоції художника, будучи раз передані образу, живуть в ньому вічно, нерідко переживаючи свого творця на сотні і тисячі років (Прометей, Беатріче, Гамлет, Фауст, Чацький, Джеря). Емоції ж, які супроводжують творчість вченого, ніколи не переживають свого творця. Періодична таблиця Менделєєва, наприклад, нічого нам не говорить про конкретні почуття її творця, в той час як образи «Війни і мира» Толстого донесли до нас повністю всю свіжість почуттів свого геніального творця.

В цьому якісна відмінність ролі емоційного фактора при створенні художнього образу і наукового поняття. Звичайно, окремі теоретичні поняття, особливо з царини суспільних наук, теж можуть мати емоційне забарвлення, але це в них буде другорядним, суто допоміжним, в той час як в художньому образі емоційність відіграє важливу, суттєву роль, являє собою те, що ми називаємо специфікою художнього образу.

Для прикладу можна послатись на загальновідому поезію Л. Глібова «Журба».

Стоїть гора високая,  
Попід горою гай,  
Зелений гай, густесенький,  
Неначе справді рай.

Під гаєм в'ється річенька...  
Як скло вона блищить;  
Долиною зеленою  
Кудись вона біжить.

Край берега, у затишку,  
Прив'язані човни;  
А три верби схилилися,  
Мов журияться вони,

Що пройде любе літечко,  
Повіють холода,  
Осіплеться їх листячко  
І понесе вода.

Журюся й я над річкою...  
Біжить вона, шумить,  
А в мене бідне серденько  
І мліє і болить.

Ой річечко, голубонько!  
Як хвилечки твої —  
Пробігли дні щасливії  
І радощі мої...

До тебе, люба річенько,  
Ще вернеться весна,  
А молодість не вернеться,  
Не вернеться вона!..

Важко сказати, чого в цій поезії більше — думки чи почуття. Її ліричний герой — поетичний образ великого художнього узагальнення. Кожного читача твір примушує глибоко задуматись, відчутти виражений в ньому настрій. Одному він навіює гіркий жаль за марно прожитими літами, в іншого викликає нестримне бажання щастя, волі, ще в іншого — будить тугу за рідним краєм. Ось уже скоро сто років, як цей невеличкий вірш викликає в людей великі, благородні почуття.

А спробуймо з вірша (умовно, звичайно) вилучити емоційний елемент (образ похилених верб, образ ліричного героя з його роздумами про життя і т. д.), себто те, що будить почуття журби, звичайно, не тієї журби, що паралізує волю, а глібовської, життєлюбної, і ми побачимо, як багато він втратить. Без емоційного забарвлення твір цей не можна уявити.

Досвід показує, що там, де вчитель при вивченні художнього образу ігнорує емоційний фактор, де він апелює тільки до розуму дитини і не звертається до її почуттів, де аналіз з площини емоційної переключується на площину абстрактної логіки, там по суті нема художнього аналізу, оскільки від образу при такому аналізі залишається одна гола схема, пуста абстракція.

Прагнення окремих вчителів звести аналіз художнього твору до переказу його змісту не можна вважати правильним, бо ніяким переказом, навіть найдетальнішим, емоційний фактор твору не можна передати так, як його передав письменник, не можна тому, що всякий переказ уже є до деякої міри формою переведення аналізу з площини емоційної в площину раціональну. Очевидно, це і є однією з причин породження так званих «засушених слів», «нудного моралізування», схематизму тощо.

Як же треба аналізувати художній образ в єдності його емоційної і логічної сторін? Це питання в нашій методичці не нове. Відповідь на нього дав ще В. Белінський, який

в 1839 році писав, що художній твір насамперед сприймається серцем, а потім уже думкою. П'ятьма роками пізніше визначний російський методист Ф. І. Буслаєв категорично вимагав, щоб учителі-словесники вивчення художніх творів починали з їх читання. «Найкраще і найвірніше, — писав Буслаєв, — що можна взяти з різних педагогічних поглядів про викладання словесності в гімназіях, є те, що треба читати письменників»<sup>1</sup>.

Як бачимо, першим кроком вивчення художнього твору (а значить і художнього образу) Белінський і Буслаєв вважали його емоційне сприйняття. І це цілком зрозуміло. Учень спочатку повинен відчуті художній твір «серцем». Образи мусять розхвилювати його почуття, розбудити думки, дати йому естетичну насолоду, тобто викликати в ньому радість або сум, задоволення або гнів, бажання наслідувати вчинки героя або протестувати проти них.

Проте емоційне сприйняття художнього образу, незважаючи на його важливість, може і повинно бути тільки першим, відправним пунктом аналізу. Обмеження вивчення художнього образу емоційним сприйняттям є така ж серйозна помилка, як і та, коли аналіз починається без попереднього читання художнього твору, без емоційного сприйняття. Адже учень, життєвий досвід якого недостатній, може помилитись у своїх почуттях, щось неправильно зрозуміти, щось важливе пропустити і т. д.

От чому наступне завдання вчителя в тому й полягає, щоб допомогти учням осмислити свої переживання, логічно усвідомити їх, тобто побачити в образі художнє узагальнення, зрозуміти його ідейно-естетичне спрямування. А це вже буде дальший, вищий етап вивчення художнього образу, він вимагатиме від учнів, крім художнього, ще й абстрагуючого мислення.

Таким чином аналізувати художній образ в єдності його емоційного і логічного, естетичного і раціонального — це значить, з одного боку, викликати в учнів конкретно чуттєві уявлення про образ, а з другого — дати правильне тлумачення цим уявленнями, розкрити їх об'єктивний зміст.

Особливості емоційного сприймання художнього образу залежать від багатьох причин, зокрема й від жанро-

---

<sup>1</sup> Хрестоматія по истории методики преподавания литературы. Составил проф. Роткович Я. Р., М., 1956, стор. 73.

вих ознак. В ліричних творах, наприклад, читачеві доводиться мати справу з так званим ліричним героєм, чий образ хоч і не тотожний автору, але нерідко дуже споріднений з ним, бо пройнятий авторським прагненням, овіяний його теплою і задушевністю.

З сферою емоційного тісно пов'язані й інші особливості лірики: її музикальність і підвищена асоціативність. Всього цього вчитель не може не враховувати, приступаючи до аналізу образу в ліричному творі.

Проаналізуємо ліричний вступ до балади Т. Шевченка «Причинна». «Реве та стогне Дніпр широкий» належить до найвизначніших творів поета, в якому з величезною емоційною силою передано образ могутнього і розгніваного Дніпра. Це, за влучним висловом Івана Франка, зразок «нештемпельованого золота поезії», породженого глибоким і щирим почуттям автора.

Правильно, емоційно прочитаний вступ завжди справляє глибоке враження. Перші чотири рядки:

Реве та стогне Дніпр широкий,  
Сердитий вітер завива,  
Додолю верби гне високі,  
Горами хвилю підійма, —

малюють грізний образ величезної, розбурханої ріки. Учні ніби бачать то велетенські гори-хвилі, то пригнуті вітром до самої землі високі верби. Їх зорові уявлення доповнюються слуховими: вони чують рев і стогін розгніваного Дніпра, свист і завивання вітру.

Наступні рядки:

І блідний місяць на ту пору  
Із хмари де-де виглядав,  
Неначе човен в синім морі,  
То виринав. то потопав, —

доповнюють уяву слухачів картинами ночі. Небом проносяться важкі, чорні хмари, серед яких місяць, ніби одинокий човен у розлютованому морі, то з'являвся, то знову надовго зникав. Але ці картини викликають нові асоціації, а головне примушують замислитись. Образ човна починає осмислюватися не в прямому, а дещо в переносному значенні. Доля одинокого човна серед розхвилюваної стихії читачем чи слухачем напівсвідомо уподібнюється до долі людини, яка змагає в нерівній боротьбі з такими ж хвилями житейського моря. Намальований поетом пейзаж будить тривожні передчуття.

Ці передчуття ще більше посилюються в останніх рядках поезії:

Ще треті півні не співали,  
Ніхто ніде не гомонів,  
Сичі в гаю перекликались,  
Та ясен раз у раз скрипів.

Глуха північ, коли все спить і відпочиває, скрип ясенів, зле віщування сичів — все це насторожує читача, загострює його почуття і разом з тим свідчить, що готується щось страшне і трагічне, пов'язане з людиною, з її долею.

Так воно і є. Уже в наступних рядках поет схвильовано повідомляє:

В таку добу під горою,  
Біля того гаю,  
Що чорніє над водою,  
*Щось біле блукає.*

Емоційне сприйняття учнями даного уривка, їх збуджена уява, чітке, майже фізичне відчуття намальованих картин становить вдячний ґрунт для осмислення ідейно-художньої спрямованості всього твору і, зокрема, образу причинної.

Проте, приступаючи до аналізу уривка, вчителів доцільно було б підкреслити, що його ідейно-естетичне значення не обмежується тільки фоном до образу причинної. Вступ до поеми викликає у слухача значно ширші і складніші асоціації. В поетичному уявленні українського народу Дніпро завжди уособлював силу і могутність, вільнолюбність і непокірність. В змалюванні Гоголя Дніпро такий широкий, що найпрудкіша птиця не в змозі долетіти до його середини. Таким його уявляє і Шевченко, таким він його і малює в своїй першій баладі.

До образу Дніпра Шевченко, як відомо, досить часто звертався в своїй творчості. І майже скрізь, де твір носив гостро соціальне чи романтичне спрямування, Дніпро зображався розхвильованим і гнівним. Таким ми його бачимо в романтичній баладі «Причинна». Такими ж самими штрихами поет зобразив його і в гостро соціальній poemі «Гайдамаки», зокрема в епізоді, де показується ніч перед виступом повстанців:

А Дніпро мов підслухав: широкий та синій,  
Підняв гори-хвилі; а в очеретах  
Реве, стогне, завиває,

Лози нагинає;  
Грім гогоче, а блискавка  
Хмару роздирає.

Таким же самим він воліє бачити його і після своєї смерті, сподіваючись почути,

Як реве ревучий.  
Як понесе з України  
У синєє море  
Кров ворожу...

Дальше осмислення уривка повинно йти по лінії вивчення його композиції, ритмо-мелодичного оформлення, поетичної мови.

Зокрема необхідно вказати, що композиційно уривок побудований за принципом так званої поетичної градації, тобто так, коли поет веде зображення від цілого до частини. В даному випадку поет спочатку дає загальне уявлення про бурю на Дніпрі. В другій строфі він конкретизує час дії, зокрема показує, що вона відбувається вночі, а в третій — ще більше уточнює час, вказуючи, що дія відбувалася тоді, коли ще «треті півні не співали, ніхто ніде не гомонів». Така побудова твору є тим «натуральним шляхом асоціації ідей»<sup>1</sup>, який допомагає поету в однаковій мірі виразно показати як ціле, так і його деталь, і таким чином робить вірш легким і прозорим для сприймання.

Зображаючи величну картину розгніваної стихії, поет створює і відповідний ритмо-мелодичний рисунок вірша. Твір написаний чотиристопним ямбом, з чергуванням жіночих і чоловічих закінчень:

Ревé та стóгне Дні́пр ширóкий,    ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
Сердýтий ві́тер завивá...        ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Така ритмічна побудова надає поезії потрібної сили і плавності звучання.

Поет широко використовує також засіб алітерації. Так, наприклад, в першому куплеті звук р вживається сім разів, що створює враження наростаючого гулу розтривоженої стихії, її сили і могутності:

<sup>1</sup> І в а н Ф р а н к о, Літературно-критичні статті, Держліт-видав України, К., 1950, стор. 284.



Реве та стогне Дніпр широкий,  
Сердитий вітер завива,  
Додолу верби гне високі,  
Горами хвилю підійма.

Відповідно до ритмо-мелодики використані і лексично-стилістичні засоби емоційної виразності: епітети (*сердитий* вітер, *синє* море), порівняння (виринав і потопавав місяць *неначе човен*), гіпербола (*горами* хвилю підійма) тощо.

Звичайні слова, старанно підібрані і розташовані поетом, в своїй смисловій сукупності створили образ великої ідейно-естетичної значимості.

Так в результаті поєднання слухових і зорових вражень, з одного боку, і роздумів, викликаних ними,— з другого, тобто в результаті поєднання емоційного фактора і логічного, поету вдалося створити складне асоціативне уявлення, величну картину Дніпра, яка з своєрідного заспіву до образу причинної переросла в символ народної могутності і непокірності.

Само собою зрозуміло, що звести аналіз такого образу до вивчення його одної сторони: логічної або емоційної, значить, звести нанівець його освітньо-виховне значення, перекреслити в ньому те, що становить його специфіку.

\* \* \*

Важливою особливістю художнього образу є також органічне поєднання в ньому об'єктивного і суб'єктивного. Саме суб'єктивне в художньому образі і становить те специфічне, що принципово відрізняє образ від наукового поняття.

Що ж ми відносимо до суб'єктивного в художньому образі?

Те, що виражає ставлення письменника до зображуваної ним дійсності, до створених ним образів, ми називаємо суб'єктивним. В художньому образі читач завжди відчуває суб'єктивне ставлення письменника до свого героя, чого при всьому своєму бажанні ми не можемо вловити в науковому понятті. Нам, наприклад, дуже важко судити про суб'єктивне ставлення Архімеда до введеного ним закону. Це ж саме можна сказати й про граматичне правило чи алгебраїчну формулу. Вивчаючи граматичне правило, учень не відчуває, як автор підручника граматики ставить до сформульованого ним правила.

Специфіка наукового поняття в тому й полягає, що вона не терпить суб'єктивності.

Зовсім інша справа з художнім образом. Пригадаймо, з якою зворушливою ніжністю, з яким теплим і глибоким співчуттям говорить Т. Шевченко про героїню поеми «Катерина»:

Катерино, *серце моє!*  
*Лишенько з тобою!*  
Де ти в світі подінешся  
З малим сиротою?

Тут же поет гнівно картає пана за жорстоке, нелюдське ставлення до рідного сина:

А пан глянув... одвернувся..  
Пізнав, *препоганий,*  
Пізнав тії карі очі,  
Чорні бровенята...  
*Пізнав батько свого сина,*  
*Та не хоче взяти.*

Художній образ завжди несе на собі відбиток суб'єктивних поглядів творця. Белінський, наприклад, вважав «мертвим» художній твір, який не є «зойком страждання чи дифірамбом захоплення, якщо він не є запитанням чи відповіддю»<sup>1</sup>.

Авторська оцінка поведінки героїв залежить від багатьох причин і передусім від того, як письменник розуміє свої обов'язки перед народом, від його світогляду, від того, чийм інтересам служить його творчість у класовій боротьбі. В тих випадках, коли суб'єктивні погляди письменника збігаються з об'єктивним розвитком суспільного життя, тоді його позитивні герої, як правило, є люди передові, прогресивні. В таких образах з найбільшою силою виражені суспільні ідеали письменника, тобто його уявлення про те, якою повинна бути людина, її життя, її права й обов'язки у великому й малому. Особливо показові в цьому відношенні твори радянської літератури, в яких погляди наших письменників, втілені в художні образи, перебувають в гармонійній єдності з об'єктивним розвитком соціалістичної дійсності, а ідеали героїв, скажімо, комуністичні ідеали Корчагіна, Платона Кречета, Василя Тьоркіна, Хоми Хаецького повністю відповідають праг-

---

<sup>1</sup> В. Г. Б е л і н с к и й, Собрание сочинений в трех томах, т. II, М., 1948, стор. 348.

ненням всього радянського народу і надихають його на трудові і ратні подвиги.

І навпаки, в тих випадках, коли суб'єктивні погляди письменника не відповідають об'єктивному характерові розвитку суспільства, коли вони суперечать один одному, тоді його позитивні герої, їх ідеали не захоплюють читачів і не знаходять відгуку в серцях народу. Так, наприклад, сталося з толстовським образом Платона Каратаєва. Погляди Каратаєва на життя, його пасивність, індиферентність, проповідь «любові до всіх», що по суті була втіленням суб'єктивних поглядів Толстого, не відповідали прагненням народу, а тому й не знайшли відгуку в його серці.

Із сказаного видно, яке важливе значення має при вивченні художнього образу врахування його об'єктивних і суб'єктивних факторів. Там, де вчитель ігнорує цю особливість художнього образу, де він ототожнює образ і дійсність, і нічого не говорить про особу художника, яка стоїть між образом і дійсністю, там по суті учні позбавляються правильного уявлення як про образ, так і взагалі про творчий процес в художній літературі.

\* \*  
\* \*

Нарешті, такою ж важливою особливістю художнього образу, як і три попередні, є поєднання в ньому національного і загальнолюдського. Національний елемент в художньому образі, так само як і інші особливості, становить знов-таки те специфічне, що відрізняє його від наукового поняття. Нам, наприклад, дуже важко відшукати хоч би найменші риси німецького характеру в законі Ома, автором якого, як відомо, був німецький вчений. Але ми легко пізнаємо німця в образі Фауста, про що яскраво свідчить все, починаючи від обставин дії героя і кінчаючи характером його мислення.

Найвизначніші образи світової літератури — Прометей, Жанна д'Арк, Карл Моор, Чацький, Джеря, Корчагін, в яких з великою художньою силою втілені загальнонародні ідеали: прагнення свободи, правди, щастя, — разом з тим є і глибоко національними образами, на яких позначені риси національного характеру.

В свій час Белінський говорив, що «з якого б світу не брав поет зміст для своїх творів, до якої б нації не належали його герої, але сам-то він завжди залишається духов-

ним представником своєї нації, дивиться на предмети її очима і кладе на них її відбиток. І чим геніальніший поет, тим загальніші його творіння, а чим загальніші вони, тим більше національні і оригінальні»<sup>1</sup>.

Все сказане дає підстави твердити, що вивчення художніх образів без врахування національного елемента, по суті без врахування його специфіки, веде, як правило, до схематизму в трактуванні цих образів, робить їх абстрактними і односторонніми.

Твердження, згідно з яким все те, що становить зміст твору (а значить, і образу), відноситься до інтернаціонального, загальнонародного, а те, що становить форму твору, — до національного, не можна сприйняти як цілком задовільне і вичерпне. Хоч прихильники такого твердження і спираються при цьому на відоме визначення радянського мистецтва як соціалістичного змістом і національного формою, проте розуміють це визначення занадто прямолінійно і спрощено.

Треба відзначити, що на сторінках преси останнім часом з'явилися статті, в яких критикується формальний підхід у трактуванні даного визначення. В них цілком резонно доводиться, що у визначенні нашого мистецтва як соціалістичного змістом і національного формою насамперед підкреслюється той новий провідний характер змісту радянського мистецтва, який сформувався у зв'язку з корінними перетвореннями в житті суспільства, що саме соціалістичним змістом радянське мистецтво відрізняється від всякого іншого, несоціалістичного мистецтва. Цим не заперечується, що національне теж може бути складовою частиною соціалістичного змісту. Інакше виникає питання: чому ж при єдиному змісті (соціалістичному) наявна різна форма (національна) виразу, коли відоме марксистське положення, що зміст і форма — нерозривні, що зміст обумовлює форму.

Очевидно, щоб вірно відповісти на це питання, слід говорити не тільки про національні особливості форми мистецтва, а й про ті національні риси у змісті, на яких ці особливості ґрунтуються.

І це цілком правильно, бо не можна зводити прояв національного до чогось не суттєвого, поверхового, скажімо,

---

<sup>1</sup> В. Г. Б е л и н с к и й, Полное собрание сочинений, т. V, М., 1954, стор. 318.

тільки до національних страв чи костюмів. Проти такого звуженого розуміння національних особливостей досить енергійно заперечував ще Белінський, а в українській критиці — Іван Франко.

І Белінський, і Франко, виступаючи з позицій матеріалістичної естетики, доводили, що національне треба вбачати насамперед в психології народу, в його культурі, в його манері думати і діяти. А психологія народу, його культура може мати відношення як до форми мистецтва, так і до його змісту.

Отже, ототожнювати національне й інтернаціональне з змістом і формою — значить допускатись прикрої помилки, заводити аналіз художнього образу на манівці формальних умовисновків, не властивих його специфіці.

Марксизм учить, що національне й інтернаціональне — категорії історичні, змінні й обумовлені матеріальними факторами. Звичайно, і при капіталізмі найбільш послідовними носіями національного і загальнонародного, інтернаціонального, є трудящі маси, які складають абсолютну більшість нації. В умовах соціалізму носієм національного і інтернаціонального є весь народ, вся соціалістична нація. Великою інтернаціональною справою радянського народу, всіх його соціалістичних націй є побудова комунізму в нашій країні, освітленого ідеалами соціальної і національної рівноправності, дружби народів, спільної боротьби за мир. Ці ідеали кожна соціалістична нація здійснює відповідно до своїх національних особливостей — психології народу, його культури, його розуміння громадських прав і обов'язків. Національне виявляється не тільки в першоелементі літератури — слові, хоча мова — дуже важливий фактор національності, але й у людських характерах, побуті, природі, специфіці життєвих обставин, звичках, способі думання тощо.

При соціалізмі загальнонародна справа побудови комунізму є і національною справою кожної соціалістичної нації.

Загальнонародне і національне знайшло блискуче втілення в художніх образах радянської літератури.

Яскравим зразком українського національного характеру в дожовтневій українській літературі є, наприклад, образ Миколи Джері, а в радянській — образ рядового бійця Хоми Хаєцького («Прапорonosці» О. Гончара).

О. Гончар показав національний характер свого героя

не як абстрактну, незмінну категорію. Хаецький — це українець, який пройшов життєву школу соціалістичних п'ятирічок, пізнав радість колективної праці в колгоспі, разом з усім радянським народом брав участь у розгромі фашистської навали. На цьому історичному шляху у нього виробились якісно нові риси українського національного характеру. Він, як і кожен громадянин СРСР, полум'яний патріот соціалістичної Батьківщини, який глибоко усвідомлює особисту відповідальність за її долю; за кордоном поводить як її повпред, пишається її світлими ідеалами і справедливістю її вчинків; у нього дуже розвинене почуття колективізму і взаємної виручки.

Не випадково, що саме Хаецький виголошує відомий монолог про канат, який символізує собою ідею дружби народів: «Ой канате, канате, рідний наш брате!.. Доки тебе тримаємось дружно, то ніщо нам не страшно! Як один з тобою вгору здійметься, то і всіх витягне! Як один падає, то всі його підтримають і не дадуть розбитись! Добре тримаймось цього каната, брати-слов'яни!..»

Безперечно, ці риси українського національного характеру Хоми Хаецького, виховані в ньому колгоспним ладом і фронтовою дійсністю, в такій самій мірі властиві й іншим представникам соціалістичних націй Радянської Батьківщини. Це те загальнонародне, інтернаціональне, що характерне не тільки українцям, але і всьому радянському народові.

Разом з тим письменник показує й такі риси характеру Хаецького, які відразу допомагають пізнати в ньому українця. Хомі властивий тонкий, теплий гумор по відношенню до друзів і їдкий сарказм щодо ворогів. Весельчак і жартун, він уміє дотепним словом, взятим з українського народного вжитку, підтримати веселий настрій солдатів і тим самим скрасити суворі й напружені будні фронтового життя. Серед росіян, білорусів, таджиків, молдаван, з якими Хома живе в дружбі й злагоді, його можна легко пізнати по співучій українській мові з характерними для подоляка висловами й слівцями, по завжди оптимістичному настрою.

Виконуючи обов'язки старшини, Хома проявив особливу хазяйновитість і командирську розпорядливість. В бою він відважний і винахідливий.

Вивчення художнього образу з урахуванням його національних і загальнонародних рис надає йому повнокров-

ності, соковитості. Образ при такому вивченні сприймається як жива, конкретна людина і має на учнів великий виховний вплив.

Звичайно, художній образ у нашій уяві завжди постає цільною, монолітною картиною. Розчленування образу в даній роботі на складові частини (індивідуальне і загальне, чуттєве й логічне, суб'єктивне й об'єктивне, національне й загальнонародне) зроблено чисто умовно, з метою наочнішого висвітлення його специфіки, з тим, щоб показати, як важливо в практичній роботі вчителя враховувати своєрідність художнього образу і як небезпечно ігнорувати її.

---

## АНАЛІЗ КОМПОЗИЦІЇ ТВОРІВ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Вивчення композиції — досить складне завдання для учнів середньої школи.

Композицію не можна аналізувати за схемою, визначеною раз назавжди. Навіть схема розвитку сюжету не вбирає в себе механічно його елементи: її можна виявити, лише керуючись логікою розвитку основного конфлікту твору. Тому самотійно, без допомоги вчителя, учні не можуть аналізувати композицію художнього твору.

Питання композиції — часткове питання проблеми єдності змісту та форми художнього твору.

Основне при аналізі композиції художнього літературного твору в середній школі — донести до учнів, ураховуючи їх вікові особливості, що композиція завжди впливає з закону єдності змісту та форми в художній творчості, зумовленості форми змістом.

Зміст літературного твору — це дійсність, зображена письменником в світлі певних суспільних ідеалів. Дійсність змальовується письменником як картини людського життя, змальовується у формі художніх образів, засобами створення яких є мова та композиція художніх творів. Показати в художніх образах дійсність — це значить показати насамперед людину у всій складності її взаємин з іншими людьми (суспільних відносин). Дуже важливо для письменника правильно знайти предмет відображення. Предметом відображення може бути будь-яке явище життя, в якому більшою чи меншою мірою виявляються загальні закономірності суспільного розвитку, й тому воно дає матеріал для художньої типізації. Так, відомо, що задум написання роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» виник у Панаса Мирного під впливом розповіді про злодія і розбишаку з Полтавщини Гнидку. Злочинність у класово-антагоністичному суспільстві — явище, яке закономір-



но виникає на ґрунті експлуатації та зубожіння мас, зневажання правлячими класами прав народу. Це дало підставу Панасу Мирному, поклавши в основу свого великого роману історію Гнидки, створити широку картину морального падіння людини, доведеної до безвихідного становища і відчаю знущаннями й наругою з боку сильних і багатих. У художньому творі письменник типізував явища дійсності: в долі конкретних людей, персонажів твору, розкрив ті приховані пружини, які приводять у рух життя цілого суспільства, вирішують і загальний напрям його розвитку і становище окремих осіб. Він показав, що так зване «розбишацтво» у феодально-буржуазному суспільстві — наслідок потворних відносин між людьми, породжених класово-історичними причинами, показав, за його власним висловом, «соціальну психологію злочину».

Знайти предмет відображення означає знайти тему твору, тобто те, що має відобразити письменник, той життєвий матеріал, який він творчо переосмислює з певних ідейних позицій. Тема ж нерозривно пов'язана з ідеєю. Ідея твору — це основна думка автора, те, що він хоче сказати зображуванним, оцінка ним явищ дійсності<sup>1</sup>. Пишучи свій роман, Панас Мирний не лише знайшов тему твору, він оцінив зображене ним життя. Його твір говорить

---

<sup>1</sup> Оцінка явищ дійсності письменником не завжди збігається з оцінкою їх читачем. Відомо, що події, зображені в повістях І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря» і «Бурлачка», ми оцінюємо глибше і вірніше, ніж це робив сам письменник. І. Нечуй-Левицький хотів полегшення становища трудящих в рамках існуючих умов, для нас, як і для передового читача — сучасника І. Нечуя-Левицького, очевидним є єдиний вихід — соціальна революція.

В. І. Ленін вказував на суперечності Л. Толстого, який шукав рецептів лікування суспільного зла в принципах самовдосконалення і непротивлення злу насильством, але «зривання всіх і всіляких масок» у його творчості вчило робітничий клас Росії «глибше ненавидіти своїх ворогів».

Авторська ідея твору — це авторська оцінка подій, зумовлена його світоглядними позиціями, іншими словами — це задум автора. Об'єктивна ідея твору — та оцінка, яка впливає з логіки розвитку художнього зображення дійсності. Коли світоглядні позиції автора і читача погоджені, тоді читач сприймає авторський задум (переважна більшість творів радянських письменників, як наприклад «Прапорonoсці» О. Гончара).

В ході аналізу художнього твору важливо виявити і авторську і об'єктивну ідею твору. Конкретно ж, при розгляді композиції, важливо з усією уважністю ставитись до авторського задуму.

про осуд всієї соціально-економічної системи, що згубно впливає на долю трудящих верств населення, яким праця не приносить ні забезпечення, ні задоволення.

Ідея та тема становлять нерозривну єдність у художньому творі. Конкретне своє вираження вони знаходять у створенні характерів. Розкриваючи характери людей, письменник малює словами їх зовнішність (портрет), обстановку приміщення (інтер'єр), навколишню природу (пейзаж), події, учасниками яких є персонажі (епізоди), переживання персонажів, їх почуття, думки, вводить у виклад їх мову (монологи, діалоги). Все це — елементи будови твору, або композиції, які необхідно організувати відповідним чином, поставити на свої місця.

**Композиція** (від латин. *componere* — будувати) — це побудова художнього твору, яка поєднує всі його частини в одне ціле з метою відображення дійсності в світлі авторського розуміння і оцінки її.

Будуючи художній твір, письменник повинен так розташувати матеріал, щоб підкреслити дійсно типові риси й забезпечити їх розкриття у природних для даного характеру умовах.

Орієнтація на явища дійсності — основне для художника. Він повинен уміти відділити головне від другорядного, незначного. Умовою для цього є знання життя.

«Письменник повинен усе знати — весь потік життя і всі дрібні струмки потоку, всі протиріччя дійсності, її драми і комедії, її героїзм і пошлість, брехню і правду. Він повинен знати, що яким би дрібним і незначним не здавалось йому те чи інше явище, воно або уламок старого світу, що руйнується, або паросток нового»<sup>1</sup>.

Композиція — засіб типізації життєвих явищ, поза композицією не можна правильно розуміти образ. Частини твору й окремі епізоди пов'язуються між собою не випадково, а підпорядковані ідейно-тематичній основі, авторському задуму, внутрішній логіці подій, розвиткові характерів. Іншими словами, композиція розгортається відповідно до вимог розвитку змісту.

Лінія поведінки Миколи Джері з однойменного твору І. Нечуя-Левицького відносно поміщика визначається при-

---

<sup>1</sup> Максим Горький, Листи літераторам-початківцям. В кн. М. Горький, Про літературу, Держвидав художньої літератури, К., 1954, стор. 283.

родними для героя умовами життя і праці. Він — селянин-кріпак, який разом з сім'єю і майном є власністю пана. В той же час він селянин-хлібороб, для якого земля — святиня, а він мусить працею рук своїх годувати неробу-пана. Виявляється непримиренність інтересів, назріває класовий конфлікт, який рухає дію твору й обумовлює тим самим його побудову.

Галушка («В степах України» О. Корнійчука) поставлений в умови, які підкреслюють владу приватно-власницьких пережитків над ним: біля нього весь час крутиться Довгоносик і своєю поштаттю відтінює і простодушність Галушки і його вразливе місце — вузькість поглядів, нерозуміння загальнодержавних завдань.

В середніх класах, власне у сьомому, учнів знайомлять з поняттями композиції, сюжету окремих творів, вказаних програмою. В ході засвоєння понять і аналізу творів обов'язково треба слідкувати, щоб учні не ототожнювали поняття композиції і сюжету, бо не всяка композиція сюжетна і не всі частини твору можуть входити в сюжет.

Твори, які належать до різних літературних родів (епосу, лірики і драми), відрізняються і своєю композицією.

Найістотношою спільною ознакою композиції епічних та драматичних творів є сюжетність.

С ю ж е т — конкретна система подій твору, в яких розкриваються характери у їх взаємодії.

У статті «Бесіда з молодими» Максим Горький розглядає сюжет у творах художньої літератури як одну з ознак її специфіки: «Третім елементом літератури є сюжет, тобто зв'язки, суперечності, симпатії та антипатії і взагалі взаємовідносини людей — історії зростання і організації того чи іншого характеру, типа»<sup>1</sup>.

Завдання сюжету — зобразити персонаж як можна виразніше. Персонажі твору повинні бути поставлені в такі обставини, в яких би їх типові риси виявились найбільш чітко і повно. Такі обставини звуться т и п о в и м и о б с т а в и н а м и.

Зображення типових характерів у типових обставинах Ф. Енгельс назвав особливістю реалістичної творчості: «Реалізм, на мій погляд, має на увазі, крім правдивості

---

<sup>1</sup> Максим Горький, Бесіда з молодими. В кн М. Горький. Про літературу. Держвидав художньої літератури, К., 1954 стор 482

деталей, правдивість відтворення типових характерів у типових обставинах»<sup>1</sup>.

Щоб зобразити типові характери у типових обставинах, всі події, пов'язані спільною лінією розвитку в один сюжет, слід відповідним чином розташувати в творі. Інакше кажучи, сюжет потребує своєї побудови, своєї композиції.

В основі розвитку сюжету лежить конфлікт. Він має свій початок, розвиток і кінець, які можна виявити в побудові сюжету, в розташуванні ситуацій<sup>2</sup>, або в так званій сюжетній схемі.

Сюжетна схема складається з передісторії (експозиції), зав'язки, перипетій (розгортання подій), кульмінації, розв'язки та післяісторії (постпозиції).

Аналіз сюжетної схеми вчитель може провести, вивчаючи оповідання А. Тесленка і О. Гончара. Суттєвою ознакою такого аналізу є постійна увага до зумовленості вузлових моментів розвитку сюжету життєвою основою зображуваного, внутрішньою логікою подій.

Перед і с т о р і я (експозиція) виконує службову роль відносно інших частин сюжетної схеми. Вона готує до такого розуміння образів твору, якого домагається автор. Експозиція є не у кожному творі, а там, де без неї неможливе з'ясування змісту інших його частин.

Оповідання О. Гончара «Сусіди» починається відразу з зав'язки.

З а в ' я з к а — подія, яка уможливорює дальший розвиток дії саме в такому напрямі, як це показано в творі. Без неї неможливе розгортання основного конфлікту.

Колгосп «Червоний лан», у якому головує літній чоловік Онисько Артемович, честолюбна і славолюбна людина, втратив перехідний прапор першості, який дістався колгоспові «Дніпрельстан», де головою демобілізований офіцер Петро Гасанчук. Спокій Ониська Артемовича серйозно порушений.

П е р и п е т і ї — сума обставин, в яких розгортається дія і характери дійових осіб повністю себе виявляють. Розвиток конфлікту йде по лінії наростання.

В оповіданні «Сусіди» життєва основа конфлікту має побутовий характер. З перипетій ми довідуємось, що обидва

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, изд-во «Искусство» М., 1957, стор. 11.

<sup>2</sup> С и т у а ц і я — взаємовідносини персонажів у кожен даний момент дії.

голови колгоспів хазяйновиті, невсипущі трудівники. Але один дбає головним чином про свій колгосп, розуміючи змагання як конкуренцію за особисту першість, а другий в змаганні бачить спосіб піднести і свій колгосп, й інших повести за собою, піти за тими, хто в чомусь показує приклад. У Гасанчука справжнє соціалістичне ставлення до праці, а Онисько Артемович не може ніяк зрозуміти, що привласнювання досягнень не сумісне з боротьбою за прогресивне ведення колгоспного господарства. Найбільш лютує Ониська Артемовича щедрість і покладистість Гасанчука. Молодий голова охоче ділиться досвідом вирощування рису в плавнях і радий перейняти досвід одночасного розведення коропів у водах рисової плантації. Всі бачать недоліки Ониська Артемовича, навіть глузують з нього (історія з абрикосами), не бачить цього лише сам Онисько Артемович. Він єдиний у творі тяжко морально потерпає, не відаючи, що для цього жодних підстав немає, і тому потрапляє в комічне становище.

Отже, конфлікт твору має односторонній, комічний характер, розкритий автором у гумористичному образі<sup>1</sup>.

Нагромадження перипетій триває до того часу, поки не трапиться подія, яка докорінно змінює обстановку, приводить до необхідності остаточного розв'язання конфлікту. Це і буде кульмінацією твору.

**К у л ь м і н а ц і я** — це подія або сукупність подій, зосереджених в одному місці твору, що означають найвище напруження конфлікту, остаточне випробування протидіючих у творі сил. Після кульмінації змінюється становище головних дійових осіб, співвідношення сил, розвиток дії спрямовується до розв'язки.

Розвиток дії твору «Сусіди» досягає кульмінації тоді, коли виявляється, що пожежа знялась на полях «Дніпрельстану». Для читача ясно, що Онисько Артемович поставлений у необхідність допомогти немилому Гасанчукові і що він як керівник радянського складу і як господар ніколи не відмовиться від обов'язку допомогти. Але чи закінчиться це примиренням з Гасанчуком, тобто ліквідацією конфлікту, — ось питання, вирішення якого дасть уже розв'язка твору. Визначення кульмінації завжди пов'язане з поста-

<sup>1</sup> Гумористичний, а не сатиричний спосіб зображення пояснюється тим, що письменник викриває окремі, приватні вади, які не мають порочного характеру і не становлять відчутної загрози всьому колгоспному ладу.

новкою питання: як складуться відносини дійових осіб надалі? Після кульмінації вони вже не можуть розвиватись по-старому.

**Р о з в ' я з к а** — логічне завершення ланцюга подій, які зазнали докорінного перелому в кульмінації. Вона дає відповідь на питання, поставлене ще зав'язкою твору й категорично сформульоване в кульмінації: в що остаточно виллється конфлікт твору?

Остання розмова з Гасанчуком після гасіння пожежі дещо умиротворює Ониська Артемовича. Почавши її «прокурорським» тоном, він закінчив, хоч і по-наставницькому, але вже примирливо: «У вас все не слава богу, — з *докором зазначив* Онисько Артемович. — *Дивитись треба!*» І хоч він після цього показав потилицю молодому голові, але від'їхав з задоволеним виглядом, а дочка Олянка, відчувши щасливу зміну, «ласкаво посміхалася до Гасанчука, осяяна з голови до ніг прожектором «дніпрельстанівського трактора».

Онисько Артемович не переродився відразу, він не менш самозадоволений, ніж раніш, але письменникові пощастило показати те в житті колективу, що впливає на перевиховання людини. Тонкі нюанси настроїв дійових осіб, майстерно відтінені в розв'язці, виражають ідею трудової солідарності людей, в житті яких спільні інтереси підносяться над намулом особистих дрібненьких пристрастей і бажань.

**П і с л я і с т о р і я** (постпозиція) — частина побудови сюжету, в якій автор розповідає про дальше становище дійових осіб, зазирає у їх майбутнє. У «Сусідах» післяісторії немає, бо логічний хід дії не потребує її.

Сюжетна схема не обіймає всіх частин композиції епічного твору, вона вичерпує лише с ю ж е т н у побудову. Крім неї, в кожному епічному творі є ще позасюжетні елементи композиції: портрет, пейзаж, зображення обстановки, авторські відступи ліричного, історичного, філософського змісту,

Так, портрет Петра Гасанчука з оповідання «Сусіди» поданий в той момент, коли відбувалася церемонія вручення прапора колгоспу-переможцю. Зовнішній вигляд Гасанчука, що свідчив про здоров'я, силу, впевненість, радість, підкреслює розгубленість, задрісність і непримиренність Ониська Артемовича:

«Його (прапор. — Г. С.) прийняв голова «Дніпрельстану» Петро Гасанчук, *рухливий, ставний* юнак, офіцер запасу. Треба було ба-

чити, з якою гордістю переможця він проніс той прапор через увесь клуб на вихід, рубаючи крок попереду своїх бригадирів і ланкових. А якими очима проводжав їх Онисько Артемович! Згорбившись, мов беркут, він тримався за трибуну обома руками.

Пейзаж під час літньої спеки, з суховіями, з безвільним рухом сонячного кола на горизонті створює настрої тривожного очікування якраз перед кульмінацією твору:

*«Вітри... Вони шаленіли вже кілька днів... По шляхах вставала курява, сухими хмарами гуляла над полем. Степові птахи посивіли від пилюги. З полукіпків зривало розкішні золотаві шапки, котило по стернях.*

*...Сонце заходило безхмарно, безагравно, як на сушу та спеку. Вицахаючи, воно повільно тонуло в імлі і само було мов чорний згусток імлі».*

У творі можуть бути різні авторські відступи. Так, у романі Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» є великі відступи, що стосуються історії села Пісок, батьківщини Чіпки Вареника. Історичні відступи дали змогу авторові пов'язати розкриття «соціальної психології злочину» з конкретними історично-соціальними причинами його виникнення.

У поемі А. Малишка «Прометей» багато ліричних відступів, у яких поет дає свою оцінку зображуваному в схвильованих, емоційно піднесених виразах та словах. Це підвищує загальну емоційність зображення.

В оповіданні М. Коцюбинського «Цвіт яблуні» ліричні відступи (скорбота батька) чергуються з філософськими (питання життя і смерті, відношення мислення художника до життєвої правди і т. п.).

Позасюжетні елементи композиції неоднаково сприймаються учнями. З роллю портретних і пейзажних зарисовок легко познайомити учнів середніх класів, вивчаючи оповідання М. Коцюбинського, А. Тесленка, О. Гончара, повість І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», уривки творів О. Десняка «Десну перейшли батальйони» і А. Малишка «Прометей».

Проте поняття авторських відступів (ліричних, історичних, філософських) як зв'язане з проникненням в особливості світогляду письменника доступніше для учнів старших класів на матеріалі творів Панаса Мирного («Хіба ревуть воли, як ясла повні?»), М. Коцюбинського («*Fata morgana*»), А. Малишка («Прометей»).

Експозиція та постпозиція найчастіше зустрічаються у великих епічних творах — романі, повісті. Не обов'язково

експозиція буває розташована на початку твору. Часті випадки так званої «затриманої експозиції». Наприклад, у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» про дитинство Чіпки розповідається не на початку твору, а в наступних його розділах. Це зумовлено ідейним задумом автора. Панас Мирний показує не історію формування характеру Чіпки, а історію перетворення людини з уже сформованим позитивним характером в кримінального злочинця під впливом ненормальних обставин суспільного життя. Для розкриття причин, які спотворюють людину, суттєве значення має також історія формування характеру, тому виявилось необхідним дати ряд картин з передісторії героя твору, що й зроблено автором у формі «затриманої експозиції».

Пояснення таких складних прийомів, як «затримана експозиція», випадіння чи перестановка окремих частин сюжетної схеми (наприклад, перестановка зав'язки і кульмінації, випадіння розв'язки тощо), також припадає на старші класи. Якщо в середніх класах досить того, щоб домогтись від учнів чіткого розуміння понять композиції, сюжету, сюжетної схеми й позасюжетних елементів, то в старших класах цього мало. Закріплюючи матеріал, пройдений раніш, слід звернути особливу увагу на те, що, крім спільних для багатьох творів даного літературного роду (епос, драма) норм, композиція кожного твору має виключно свої риси, які й називаються її особливостями.

Найпоширенішою помилкою є змішування особливостей композиції і того, що є звичайним для її розвитку. Так, часто під особливостями того чи іншого епічного твору розуміють його сюжетну схему. Це невірно, тому що всякий епічний твір сюжетний і його сюжет розвивається за сюжетною схемою. Особливістю є все, що свідчить про відхилення від норми або встановлення якихось окремих норм, притаманних саме даному творові. Так, особливістю оповідання О. Гончара «Сусіди» є не те, що його сюжет вкладається в сюжетну схему, а те, що характер поділу на розділи і насиченість діалогами роблять цей твір винятково придатним для інсценізації.

Особливістю композиції поеми А. Малишка «Прометей» є знов-таки не її сюжетна схема, а те, що виходить за її рамки, — ліричні відступи, подвійне обрамлення: ліричне (пролог і заключні строфи поеми) та сюжетне (те, що



розповідь вкладена в уста очевидця, підвищує емоційність викладу).

Особливості композиції залежать від змісту життєвого матеріалу, відображеного в творі, і від авторського сприйняття його (ідеї автора). В зв'язку з цим не завжди аналіз композиції можна починати і закінчувати визначенням сюжетної схеми. Іноді навіть навпаки — варто звернути увагу на порушення завершеності сюжетної схеми, зумовлене змістом зображуваного. Так, наприклад, при вивченні у VIII класі композиції повісті-казки Марка Вовчка «Кармелюк» учитель може звернути увагу учнів на відсутність виразної розв'язки.

Починається твір пейзажем, який в сюжет не входить, але має важливе значення для розуміння ідейного задуму твору. Зовні опис ніби ідилічний:

«Хто бував на Україні? Хто зна Україну?

Хто бував і знає, той нехай згадає, а хто не бував і не знає, той нехай собі уявить, що там скрізь білі хати у вишневих садках, і весною... весною там дуже гарно, як усі садочки зацвітуть і усі соловейки защебечуть». Але уважному читачеві впаде в око, що світлі барви сільської природи, де так «свіжо, пахуче й тепло», ховають «узенські вулички», «біленькі хатки з темними віконечками», село, де «усього хаток із двадцять і небагаті люди жили там».

Експозиція «Кармелюка» дуже стисло знайомить з обставинами життя Кармелюка та його матері до початку основної дії твору. Важливим у ній для дальшого розкриття образу Кармелюка є згадки про його незвичайну красу, сміливість і добре серце. Зав'язка також лаконічна. Це — подія, яка визначила напрям решти подій твору. «Тільки разом скоїлось лихо, біда прийшла на молодого Кармеля: що день в бога, що година у дні, Кармель усе смутніш та смутніш, а що за смуток такий, за ким і за чим — ніхто того не знає: ані мати, ні товариші, ні чужі люди». Вісімнадцятилітній Кармель, занепокоєний стражданнями народу, усвідомлює себе ворогом панства. Починається його боротьба проти панів. Перипетії: боротьба розгортається, напруження зростає, аж поки не досягає кульмінації — першого арешту, ув'язнення і заслання Кармелюка (кульмінація тут складається з суми подій, що наступують одна за одною).

Розвиток дії в напрямку до розв'язки дає можливість провести ідею нездоланності боротьби, яку веде Кармелюк.

Багато разів він утікав від панської кари, багато разів піднімав на боротьбу населення покріпачених сіл і зрештою зник, щоб ніколи більш не з'являтися.

Розв'язки як сюжетного елемента в творі по суті немає: не показано, чим остаточно закінчилась боротьба Кармелюка проти народних гнобителів. І це вмотивовано як життєвим змістом зображуваного, так і передовим світоглядом письменниці. Марко Вовчок бачила, що в тих умовах Кармелюк не міг зазнати втіхи бачити народ вільним, але вона вірила, що остаточно розв'язка боротьби попереду, в перемозі народу. Тому непохитність народного месника Кармелюка уособлює нездоланність народу, який ніколи не припинить боротьби аж до остаточної перемоги. Опущення розв'язки як елемента сюжетної схеми натякає на те, як розуміла письменниця справжню розв'язку, тобто справжнє вирішення основного конфлікту твору: боротьба не закінчена і переможцем у ній буде народ, а не експлуататори.

У шкільних курсах непохитність Кармелюка прийнято вважати за розв'язку твору: «Розв'язка повісті — розповідь про те, що ні Сибір, ні повсякчасне переслідування героя не зламали його волі до боротьби»<sup>1</sup>. Таке визначення розв'язки можна прийняти тільки дуже умовно. Марко Вовчок не показує свого героя переможеним. Згадаймо, що у народній творчості він теж не показаний переможеним. Але чи показує письменниця його переможцем? Також ні. І не могла показати, бо це було б історично невірне.

Але й показати переможеним його письменниця теж не могла, бо підносила як борця, іменем Кармелюка закликала селян до повстання, вселяла віру в перемогу. Вона показувала, що кінця боротьбі немає і продовжувати її кличе про Кармелюка «пам'ять живлюща».

До особливостей композиції цього твору належить також казковий прийом зачинів окремих розділів:

«Хто бував і знає, той нехай згадає, а хто не бував і не знає, той нехай собі уявить...» (початок твору);

«Одного разу поїхав Кармель в чуже село...» (поч. II розд.)

«Перший рік, одружившись, Кармель...» (поч. III розд.)

«Знов ідуть дні за днями і часи за часами...» (поч. IV розд.);

---

<sup>1</sup> О. Білецький та ін., Українська література. Підручник для VIII кл. середньої школи, «Радянська школа», 1959, стор. 247.

«Коли оце в Кармелевім селі пройшла чутка...» (поч. V розд.);

«Одної темної ночі...» (поч. VI розд.) і т. д. в інших розділах.

Такі казкові зачини дають можливість краще передати нестримний плин часу, подій людського життя і вічних змін у ньому.

Будова сюжету та позасюжетні елементи виявляються в ході аналізу композиції, проникнення в логіку подій твору та зв'язки позасюжетних елементів з ідейним змістом твору. Крім того, в епічних творах є ще, так би мовити, «видима» композиція — розподіл твору на розділи, глави. Це — завершені частини твору, в кожній з яких можна знайти її власну сюжетну лінію. Так, оповідання О. Гончара «Сусіди» складається з чотирьох частин: 1. Вручення прапора колгоспові «Дніпрельстан» (зав'язка цієї частини і цілого твору), вирощування рису за ініціативою Гасанчука, розведення коропів на рисових полях у плавнях в колгоспі «Червоний лан» (кульмінація цієї частини), обмін досвідом між колгоспами (розв'язка цієї частини).

Так само можна аналізувати й побудову інших частин.

Поділ на частини та розділи, особливо у великих епічних творах (романах та повістях), дає можливість робити пропуски в дії, опускаючи той матеріал, який існує в реальній послідовності подій, але для типізації явищ дійсності не має істотного значення.

Рідше зустрічаються в епічних творах прологи та епілоги. Частіше вони не входять у сюжет, але проливають світло на задум автора. Наприклад, наявність пролога до «Мідного вершника» О. Пушкіна дає можливість тему маленької людини, загубленої у вирі злещасного життя, осмислити в світлі грандіозних зрушень в історії народу. Пролог до «Прометей» А. Малишка надає темі патріотичної визвольної боротьби не лише героїчного, але і філософського звучання: в символічних образах порівнюються два світи, дві полярно протилежні ідеології:

Як зараз бачу: з-за ріки —  
Дві кручі, наче маяки;  
Одна зелена, чорна друга,  
Чи літне сонце, чи зав'юга,  
Вони стоять собі віки.

Часом композиція ускладнюється введенням в текст твору вставних оповідань, які мають свій окремий, цілком

самостійний сюжет, не пов'язаний з сюжетом цілого твору. Такі вставні оповідання є у творі Максима Горького «Старуха Ізергіль» (розповіді про гордого Ларру і про палаюче серце Данко).

Одним з композиційних прийомів є створення т. зв. «рамкової композиції». Сюжет твору береться ніби в «рамку» чиеїсь розповіді. Таке обрамлення є в поемі А. Малишка «Прометей». П'ятірка плотарів розташувалась на березі, готуючи вечерю, і слухає розповідь молодого хлопця про героїчну загибель радянського воїна від рук фашистських окупантів.

Такі риси композиції епічних творів можна поступово розкривати учням, починаючи уже з сьомого класу. Наприклад, на матеріалі оповідання «Сусіди» можна пояснити поділ на розділи, поеми «Прометей» — поняття пролога. В старших класах учитель може детальніше проаналізувати значення поділу на розділи і частини великих творів («Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного), прийом «рамкової» композиції («Прометей») тощо.

Композицію драматичного твору споріднює з композицією твору епічного її сюжетність, але в ній немає багатьох рис, притаманних епічній композиції. Через відсутність описів немає і портретів, пейзажів, авторських відступів. Скупі ремарки автора не замінюють цих компонентів твору, а лише дещо орієнтують постановників п'єси щодо її художнього оформлення: гриму, костюмів, декорації, шумів і т. п.

Крім того, драматичний твір поділений на акти, що вимагається як умовами його сценічного втілення, так і розвитком сюжету, змістовою завершеністю його окремих частин. Поділ на акти дає також можливість опускати події, які автором не використовуються для передачі типових рис характерів дійових осіб. В зв'язку з необхідністю сценічного втілення кульмінація і розв'язка в драмі розташовуються якнайближче до її закінчення. Розтягнена кінцівка робить твір несценічним і нецікавим.

Кожен композиційний хід автора і в драматичному творі, як і в епічному, підкорений ідейному задумові і пов'язаний з життєвим матеріалом, який автор змальовує.

Українська драматургічна творчість вивчається за програмою у старших класах середньої школи, тому й аналіз композиції можна тут поглибити, більше зосередити увагу

на питаннях залежності її від розвитку життєвих конфліктів, відображених у творі.

У драматичному творі основний конфлікт конкретно виявляється в інтризі — такому розвитку дії твору, коли виразно виявляються суперечності між окремими дійовими особами й цілими групами персонажів, які вступають у взаємну боротьбу між собою.

Основний конфлікт п'єси О. Корнійчука «В степах України» (X кл.) класово-історичний. Це — боротьба нового з старим, боротьба проти пережитків капіталізму в побуті і свідомості людей. Основна інтрига твору — сутичка між Часником і Галушкою.

Твір починається короткою експозицією — сценою складання протоколу про побиття голови колгоспу «Тихе життя» Кіндрата Галушки сином голови колгоспу «Смерть капіталізму» Саливона Часника. Ця сцена дає зображення середовища, в якому виник даний конфлікт, дає уявлення про характери Часника і Галушки, про конфліктні стосунки між ними. Зрозуміло, що конфлікт знаходиться в усталеному стані, що поведінка героїв звична і для них самих, і для оточуючих. Тому зав'язкою даного драматичного твору є не самий початок і розвиток конфлікту, оскільки історія затяжна і рамки твору для неї затісні, а початок інтриги твору, яка наповниться боротьбою за вияснення і ліквідацію першопричини конфлікту.

Зав'язкою п'єси «В степах України» є поява Степана. З його появою розвиток конфлікту одержує інший напрям. Це вже виглядає не як *status quo*<sup>1</sup> у відносинах голів колгоспів, а як виразне відхилення Галушки від лінії партії (такий характер конфлікту рухає всю дію твору). Хоч Степан і дотримується інкогніто, але тільки для персонажів п'єси. Глядач відчуває у ньому іншу людину. Багатьма деталями підкреслюється значимість його особи. Міліціонер, перевірявши документи, шанобливо відкозиряв йому, під час розмови з Галею Степан говорить про себе як про обкомівського шофера явно стримано, чогось не говорить до кінця. В ряді сцен Степан виводить на чисту воду Галушку (наприклад, розмова про вовну, яку засіяли на асфальті, а вона не росте), примушує Довгоносика показати своє ество. Ця постать явно веде розвиток дії, хоч і не стоїть у центрі її.

---

<sup>1</sup> Попереднє становище.

У перипетіях п'єси розкривається поведінка дійових осіб, їх заняття, настрої молоді (розмови на подвір'ї голів колгоспів, сцени біля річки). Боротьба за вирішення основного конфлікту (інтрига твору) ведеться двома групами персонажів. Часник і молодь хочуть переконати Галушку, Довгоносик хоче підкорити його своїм спекулянтським тенденціям. З реплік Степана відчувається, що рішучий поворот справи в його руках.

Кульмінація — повернення Степана і Часника, які від'їздили на пленум райкому. Часник обраний секретарем райкому.

Розкриття інкогніто Степана й підвищення Часника визначають поворот всієї справи. Дальший хід подій залежить від їхньої поведінки.

Кульмінація комедії «В степах України» цілком відповідає життєвим взаємовідносинам кінця 30-х років: ріст кадрів партійного керівництва з числа найбільш політично зрілих представників має визначає долю боротьби з носіями пережитків старої свідомості, приватновласницької психології. Партія скеровує цей процес, спираючись на визрівання соціалістичної свідомості в масах.

Розв'язка. Галушку мають переобрати. Він усвідомив свою помилку. В цьому велике значення має викриття Довгоносика — замаскованого ворога радянського народу й радянської держави. Галушка на власні очі побачив, кому вигідні його вагання і помилки.

У цьому творі дуже виразно підтверджується справедливність висновку М. Г. Чернишевського, зробленого в роботі «Естетичні відношення мистецтва до дійсності»: «Розв'язка повинна витікати з зав'язки»<sup>1</sup>. Розв'язкою можна перевірити правильність визначення зав'язки твору. Секретар обкому під іменем Степана (яке, до речі, він прибрав без попереднього наміру, а в силу наївних запитань Галі, які викликали в нього добродушний настрій) з'явився саме під час чергового спалаху взаємного роздратовання двох колишніх друзів. Його перебування протягом кількох тижнів у селі в кінцевому рахунку привело до потрібної розв'язки — вигнання розкладницького елемента й укріплення районного керівництва та правління колгоспу «Тихе життя».

---

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Избранные литературно-критические статьи, М.—Л., 1951, стор 51.

Після історія — розповідь про те, що відбувається після закінчення основної дії твору як наслідок усіх подій у їх сукупності. В аналізованому творі це — приїзд Будьонного, весілля Галі Галушки й Гриця Часника. На перший погляд така кінцівка не в'яжеться з основним конфліктом твору. Але насправді інакше побудувати заключні сцени драматург не міг. Галушка, хоч і дійшов до розуміння своїх помилок, але блискавично перебудуватись не зміг би, як не можна було блискавично перебудувати життя і роботу керованого ним колгоспу. Таке зображення суперечило б логіці фактів. Проте в творі, крім непримирених взаємин Галушки й Часника, в сюжет входить життєвий матеріал, який виступає як ускладнення основного конфлікту. Це — перипетії кохання Галі й Гриця, якому на перешкоді стоїть ворожнеча батьків. Недаремно у творі згадується з веселою іронією «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра. Не маючи достатніх підстав подавати післяісторію основного конфлікту, О. Корнійчук приходить в кінцівці до ліквідації одного з ускладнень його, до речі, найлегше і найшвидше подолуваного.

Якщо композицію розглядати в зв'язку з розвитком основного конфлікту твору, то неважко виділити її характерні особливості, які є майже у кожному творі. Так, на відміну від інших драматичних творів, у «Лісовій пісні» Лесі Українки (IX кл.) є позасюжетні елементи — авторські пейзажні зарисовки. Вони мають велике значення для розкриття ідейного змісту твору. Натхненна гра Лукаша, людини, наділеної даром творчості, вносить новий, особливий зміст у життя природи: «Чутно голос сопілки, і, як він розвивається, так розвивається все в лісі»; «На голос веснянки відкликається зозуля, потім соловейко, розцвітає дика рожа»; «Як міниться музика, так міниться зима навколо». І навіть сама поетична Мавка зізнається: «Ти душу дав мені, як гострий ніж дає вербовій тихій гілці голос».

Експозиція твору висловлена у пролозі і початку першої дії. У ній показано, як ліс живе своїм поетичним казковим життям.

Зав'язка — зустріч Лукаша і Мавки. Вона поставила Лукаша у особливі відносини до оточення, поклала початок боротьбі за Лукаша між двома групами персонажів і внутрішній боротьбі, яка відбувається в ньому самому. Таким чином, зав'язка уможливила дальший розвиток дії в певному напрямі.

П е р и п е т і ї боротьби на кінець другої дії приводять до тимчасової перемоги матері Лукаша і Килини, яким пощастило ввести в оману Лукаша.

Але сили природи, поезії, творчості, без яких неможливий повноцінний гармонійний розвиток життя, не поступились. Боротьба за Лукаша продовжується.

Напруження досягає найбільшої сили в сцені з вербою, коли відрізана вербова гілка заговорила голосом Мавки, а потім все дерево спалахнуло і від нього зайнялась хата. Це — кульмінація твору.

Після сцени з вербою мати та Килина покидають ліс, а Лукаш залишається з Мавкою, яка в його піснях знайшла своє безсмертя. Вони фізично перестають існувати: згоріло в огні тендітне тіло Мавки, «засинає» Лукаш під білою сніговою габою, але ціною свого існування вони здобули велику перемогу над силами низьких і згубних пристрастей, корисливих і пожадливих відносин між людьми. Вони домоглись єдності поезії і життя. Пісні Мавки набули могутності, увібравши радощі й горе людського життя з пісень Лукаша:

Будуть приходити люди,  
вбогі й багаті, веселі й сумні,  
радощі й тугу нестимуть мені,  
їм промовляти душа моя буде.

Я обізвуся до них  
шелестом тихим вербової гілки,  
голосом ніжним тонкої сопілки,  
смутними росами з вітів моїх.

Я їм тоді проспівую  
все, що колись ти для мене співав,  
ще як напровесні тут вигравав,  
мрії збираючи в гаю...

До такої природної розв'язки прийшов розвиток конфлікту «Лісової пісні».

Композиція ліричних творів відображає розвиток почуттів, настроїв, а не подій. Тому вона істотно відрізняється від композиції епічних та драматичних творів. Головними в ній є три моменти: констатація вихідного моменту настрою, наростання почуттів і авторський підсумок або висновок. З такою композицією знайомимось, зокрема, у вірші Лесі Українки «Contra spem spero». Проте, оскільки переважна більшість ліричних творів віршовані, то ком-



позиція їх становить органічну єдність з ритмічною будовою і зупиняється на ній відірвано від вивчення цієї останньої недоцільно. Тому й детальніший розгляд композиції вірша «*Contra spem spero*» перенесемо у розділ «Віршування».

Досвід кращих учителів середньої школи показує, що найдоцільніше всю суму понять, пов'язаних з вивченням композиції художнього твору, подавати учням поступово. У молодших класах учні навчаються засвоювати зміст твору. В середніх класах, коли їх начитаність і уміння сприймати ідейний зміст в достатній мірі розвинуть їх мислення, учитель має змогу пояснити їм поняття теми, ідеї, композиції, сюжету. Але він змушений обирати форму пояснень просту і доступну. Наприклад: «Тема — це ті життєві явища, які зображує письменник», «Ідея — основна думка твору»; «Композиція — побудова твору»; «Сюжет — розгортання подій твору». Дуже важливо, щоб популярністю пояснень не прикривалось їх змішування. Так, у сприйнятті учнів легко ототожнюється сюжет із змістом твору, в той час як свій зміст мають всі твори (ліричні теж), але не всі твори сюжетні.

Поширеною серед учнів середньої школи помилкою є також ототожнення композиції та сюжету. Композиція — це побудова будь-якого твору, розташування його змістових частин (зокрема ліричного), сюжетна будова зустрічається тільки в епічних та драматичних творах. Сюжет з точки єдності змісту і форми — основна частина змісту і композиції творів, які мають родові ознаки епосу і драми.

Зовсім недостатньо, щоб учні старших класів спирались тільки на найпростіше розуміння всіх цих питань. Хибні позиції тих вчителів, які вважають засвоєння теоретичних формулювань перейденим етапом. Всілякої підтримки заслуговує методика тих педагогів середньої школи, які одночасно з поглибленням аналізу композиції художніх творів у старших класах і спираючись на цей аналіз, поширюють уже відомі формулювання до таких, приміром, меж: «Тема — це життєвий матеріал, осмислений і відображений письменником з певних ідейних позицій»; «Композиція — розташування зображуваного матеріалу, підпорядковане завданням художнього вираження ідейного змісту твору»; «Сюжет — система подій твору, в яких розкриваються характери персонажів», «Ідея — основний

висновок з зображуваного», «Авторська ідея — задум письменника» тощо :

Правильність і чіткість у засвоєнні теоретичних понять у зв'язку з практичним вивченням художніх літературних творів має велике значення для естетичного виховання молоді в процесі оволодіння програмою середньоосвітніх навчальних закладів. Вона запобігає сумбурності і дилетантизму, а для тих, хто згодом збирається здобувати вищу гуманітарну освіту, є основою майбутньої фахової підготовки.

---

## ПОЕТИЧНА МОВА

Кожен з видів мистецтва має свій матеріал, за допомогою якого художник, композитор, скульптор, письменник створює художній образ, здійснює свій творчий задум. Для скульптора — це мармур, дерево, гіпс і т. п., для художника — фарба, для композитора — музикально організований звук. Для письменника єдиним матеріалом є слово, мова. Матеріал цей гнучкий, здатний передати все багатство ідейного задуму письменника, всю складність почуттів, змалювати живу картину. Белінський писав: «Поезія виражається у вільному людському слові, яке являє собою і звук, і картину, і певне, ясно висловлене уявлення. Тому поезія поєднує в собі всі елементи інших мистецтв, ніби користується відразу і невіддільно всіма засобами, даними нарізно кожному з інших мистецтв»<sup>1</sup>.

Вивчення мови художнього твору має величезне значення для розуміння специфіки літератури. Аналізуючи мову художнього твору, ми дізнаємося, як, як і м и з а с о б а м и письменник відображає дійсність, малює живі образи, картини, характери. Адже мова — це своєрідний «одяг» усіх фактів, понять, думок і почуттів, один із найважливіших компонентів національної форми літератури. Вивчення мови художнього твору потрібне не лише літературознавцю і критикові, покликаним дати науковий аналіз і оцінку твору, а також і учневі, який дістає перші відомості про літературний твір, учиться розуміти і любити поетичне слово. Приступаючи до вивчення літератури, учитель повинен дати учневі чіткі відомості і про мову художнього твору, про специфіку художньої мови. В чому ж полягає ця специфіка?

---

<sup>1</sup> В. Г. Б е л і н с к и й, Сочинения в трех томах, т. II, М., 1948, стор. 6.

Мова художньої літератури становить своєрідну групу стилів літературної мови — х у д о ж н ь о - б е л е т р и с т и ч н і стилі. Граматичний лад мови, основний словниковий фонд для всіх цих стилів один, спільний, загальнонародний, але для кожного з них характерні специфічні смислові відтінки, специфічний склад лексики. Письменник шліфує і вдосконалює загальнонародну мову своєї країни і своєї епохи. Він використовує її найбільш оброблену форму — літературну мову. Але письменник творчо підходить до мови, він вдається до образних можливостей різних мовних стилів. Жоден з інших різновидів загальнонародної мови не виявляє такого багатства і взаємодії різних мовних стилів, як мова художньої літератури. Письменник часто, збагачуючи можливості живопису словом, виходить із сфери літературної мови, вводить у свої твори слова з діалектів, жаргонів тощо. Мова художньої літератури відображає всю ту різноманітність територіальних і соціальних діалектів, які об'єднує дана мова.

Образність, художньо-естетичне осмислення слова взагалі властиве мові, але в мові художньої літератури воно має першорядне значення, стає закономірним для художньої літератури. Мова художньої літератури відзначається певним складом художніх засобів, особливо глибоким образним використанням смислового багатства слова. Вона концентрує виражальні засоби загальнонаціональної мови, літературно обробляючи їх.

Письменник — не лише носій національної культури мови, але й активний творець її. Письменник — майстер, що шліфує матеріал діалектів, збагачуючи мову літературну, відбирає найбільш виразні слова, найбільш гнучкі форми. В той же час своїм твором він несе мовну культуру в широкі народні маси, збагачує народну свідомість новими поняттями, народний лексикон — новими словами, загострює відчуття образного змісту слова. Виростаючи на ґрунті народної мови, письменник в своїх творах «повертає» цю мову народові збагаченою і відшліфованою.

Мова художньої літератури грає колосальну роль в зростанні мовної культури народу, в розвитку його естетичних смаків. Художня мова має величезне значення і для розвитку мови учнів, які активно засвоюють кращі літературні зразки. Це також обумовлює ту особливу увагу, яку учитель повинен приділяти вивченню мови літературного твору. Ось чому кожному літературознав-

цеві, кожному вчителю, метою яких є розкриття образної специфіки літератури, необхідно вільно орієнтуватися у всьому багатстві словеснообразних засобів письменника.

### МОВА АВТОРА І ПЕРСОНАЖІВ

Аналізуючи художній твір, даючи характеристики персонажів, не можна залишити поза увагою мовної характеристики персонажа, в якій розкриваються риси його вдачі. В кожному (або майже в кожному) літературному творі розрізняється мова автора і мова персонажів. Вони тісно пов'язані між собою, але мають кожна свої специфічні особливості.

Бувають різні форми авторської мови. Найбільш поширена форма — це авторська розповідь від третьої особи. Так написана більшість епічних, прозових і віршованих творів («Маруся» Квітки-Основ'яненка, «Наймичка» Шевченка, «Микола Джеря» Нечуя-Левицького, «Борислав сміється» Франка, «Прапорonoсці» Гончара і ін.). Але часто зустрічається і форма авторської мови від першої особи, коли автор ніби передає розповідь одному з персонажів. Розповідь від першої особи може бути побудована в м е м у а р н і й формі (у формі спогадів), коли автор веде мову від імені персонажа, не намагаючись давати йому особливо точної мовної характеристики, стилізувати його мову. Так написано багато оповідань Стефаника і Тесленка («За пашпортсм», «Любов до ближнього»). Іноді розповідь від першої особи набирає форми епістолярної, тобто в листах (*epistola* — лист, *лат.*). В українській літературі в епістолярній формі написані частина повісті Шевченка «Художник», оповідання Коцюбинського «Лист», «Лист до Бразилії» Франка і т. д.

Дуже поширена в художній літературі форма оповіді (рос. сказ). Це розповідь від першої особи, подана в своєрідній манері, коли автор намагається якнайпильніше зберегти мовні особливості того персонажа, від імені якого вона ведеться. За допомогою оповіді автору вдається передати враження безпосередньої розповіді, яскравіше окреслити характер персонажа. Форма оповіді дуже поширена в українській прозі (більшість оповідань Марка Вовчка, «Баба Параска і баба Палажка» Нечуя-Левицького, «Микита Братусь» і «Маяк» Гончара).

Мова персонажів дуже тісно пов'язана з авторською мовою. Авторська мова — активне начало в творі, за

кжною фразою відчутний автор-оповідач, його оцінка, його почуття. Письменник не може не проймається настроєм своїх героїв, ось чому характер і лад його мови часто зближаються з мовою його персонажів. Нерідко мова персонажів органічно зливається з авторською, ніби переходить в неї: з'являється т. зв. «внутрішня» мова (в «Fata morgana», наприклад, мрії Маланки про землю).

В процесі створення образу героя, типового характеру велике значення має мовна характеристика персонажа в епічних і драматичних творах, особливо в драматичних, тому що в них авторська мова часто відіграє лише службову роль, виступаючи в формі коротеньких ремарок. Весь центр ваги тут переноситься на саморозкриття і взаєморозкриття персонажів в дії. Осць чому мова персонажа в драмі повинна бути особливо виразною і характерною. Мовна характеристика персонажа — один із найголовніших засобів створення типового характеру.

Кожен персонаж говорить мовою, йому одному притаманною, — його мова індивідуалізована.

У письменника-майстра принципи відтворення мовної характеристики далекі від натуралістичного копіювання всіх особливостей мови даної людини. Письменники часто користуються таким характерним прийомом реалістичної мовної характеристики, як повторення, підкреслення в мові типових деталей, оригінальних словечок і виразів, характерних для даного персонажа. Це створює стійку його характеристику. В українській літературі знаходимо майстерні зразки такої індивідуалізації. Це — «теє то як його» Возного в «Наталці Полтавці», «пане добродзею» Андрія Волика з «Fata morgana», «што-нібудь особенного» у Маюфеса з п'єси Тобілевича «Хазяїн», це «патку, мій патку» в мові Хоми Хаецького з «Прапороносців» Гончара тощо. Така типова мовна деталь малює нам живу людину з її індивідуальною фразеологією. Майстерно використовує мовну деталь як засіб гумористичної характеристики Корнійчук (мова Часника і Галушки з комедії «В степах України», мова Бочкарьової з «Платона Кречета» і ін.).

В індивідуалізації мови відіграє роль і синтаксична будова мови, і словниковий склад її, і інтонація. Блискучі зразки мовної індивідуалізації можна знайти в реалістичній драматургії Тобілевича. Надзвичайно виразна, наприклад, мовна характеристика Мартина Борулі. В його соковиту, дотепну, істинно народну мову вривається

чужородний елемент: слова з «дворянського» лексикона («папінька», «мамінівка»), різні адміністративно-канцелярські терміни, пов'язані з довголітньою судовою тяганиною навколо дворянського звання («встречний іск», «апеляція», «колезький регістратор» тощо).

«О!.. Виходить: я — не бидло і син мій — не теля!.. І щоб після цього Мартин Боруля, уродзаний шляхтич, записаний во 2-ю часть дворянської родословної книги, подарував якому-небудь приймаку Красовському свою обиду? Та скоріше у мене на лисині виросте таке волосся, як у іжака, ніж я йому подарую», —

в цих словах весь Боруля з його пристрасним бажанням вийти «на дворянську лінію» і з чисто селянським ладом думки і усвідомленням подій.

Яскраво індивідуалізована і мова поміщиків з п'єси Тобілевича «Хазяїн» — Пузиря і Золотницького. Мова Пузиря — суха, безбарвна, з обмеженим лексиконом. Це мова «хазяїна», який, крім свого господарства і баришу, нічого знати не хоче. В його мові домінують такі слова, як «капітал», «мільйони», «загнуздати мануйлівських мужиків», «зробіть в Мануйлівці бідність». Мова його лише тоді дещо пожвавлюється, коли він говорить про своїх овець, яких любить великою хазяйською любов'ю: тут його мова стає навіть образною. Золотницький — поміщик іншого типу. Він людина досить культурна, любить похизуватися своїм українофільством, любить красномовні цвітисті фрази, говорить з пафосом: «душею увійти в становище голодних» — або його патетичне звертання до Пузиря:

«Ах ти нещасна, безводна хмара! І прожене тебе вітер над рідною землею і розвіє, не проливши і краплі цілющої води на рідні ниви, це при таких хазяїнах засохне наука, поезія і благо народа!!!»

Такий «високий штиль» абсолютно недоступний Пузиреві: «Та це ви щось таке говорите, що я не розумію».

Іван Барильченко з п'єси Тобілевича «Суєта» — людина підвищено емоціональної артистичної вдачі, і в мові його відчувається тенденція до акторської декламації:

«А? Винен? Може! Знаєте, занадто вже багато суддів: куди не гляну, суддю побачу. А може ж і судді винні? Ха! А в чім моя вина?»

В такому ж дусі побудований і знаменитий монолог Івана про призначення театру. Так мова персонажа обумовлена особливостями його характеру.

Але мова кожного персонажа має в собі риси, спільні для людей певної соціальної групи, певної професії, певного розумового складу. Таким чином, через індивідуальні особливості мови персонажа письменник показує типове — ці два начала нерозривно взаємопов'язані. Так, Кабаниха і Дикої з «Грози» Островського — різні індивідуальності, але мова їх однотипна, тому що вони представники одної соціальної групи, це мова купців-самодурів, хазяїв «темного царства». Однаковий тип мислення відображається в мові. До одного типу мови належить спародійована «книжна», «освічена» мова возного з «Наталки Полтавки» Котляревського і доміне Галушкінського з «Пана Халявського» Квітки-Основ'яненка. Хоч мова баби Параски і мова баби Палажки в Нечуя-Левицького яскраво індивідуалізована, проте і вона відноситься до одного, причому надзвичайно живого і колоритного типу з сільської дійсності. Мова Прокопа і Гафійки з «Fata morgana» — це мова нових людей дореволюційного села — вона докорінно відрізняється від мови старшого покоління селян, вона виявляє зріст нової революційної свідомості. Близькі між собою в мовному відношенні і Бичок з п'єси Кропивницького «Глитай, або ж павук» і Цокуль з «Наймички» Тобілевича — глитай-мироїди. Кількість подібних прикладів можна продовжувати безконечно. Вони показують, як в мові персонажа виявляються дві, діалектично взаємопов'язані сторони образу: індивідуальність і типовість, через що сама типовість стає ніби невід'ємною рисою індивідуальності — і навпаки. Сама мовна індивідуальність в реалістичному творі — типова.

Мовна характеристика персонажа має величезне значення: вона дає змогу читачеві уявити собі кожного персонажа як живу людину, чіткіше визначити його місце в житті. О. Толстой так писав про майстерність індивідуалізації і типізації мови персонажа у письменників-реалістів: «Я перечитував Чехова. В чому секрет його живих слів? За кожною фразою — жива людина, мало того — тип, мало того — епоха»<sup>1</sup>.

Отже, характеризуючи той або інший персонаж, учитель повинен орієнтувати учня на обов'язкове розкриття специфіки його мови. Особливо яскраво мовну індивідуалізацію персонажа можна простежити на прикладі таких

<sup>1</sup> «Русские писатели о литературном труде», т. 4, Л., 1956, стор. 540.



драматичних творів, що вивчаються в школі, як «Хазяїн» Тобілевича, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Загибель ескадри» Корнійчука. Майстерні зразки мовної характеристики можна знайти також і в оповіданні Коцюбинського «Кони не винні», і в романі Головка «Бур'ян», аналіз яких подається в другій частині цієї статті.

### ПОЕТИЧНА ЛЕКСИКА

Для всіх письменників основним мовним джерелом є лексичний фонд загальнонаціональної мови. Але лексичний запас кожного окремого письменника має свої особливості, що залежать від його досвіду, освіти, сфери діяльності, місця, в якому він живе. Крім того, переслідуючи різні стилістичні цілі, письменник вдається до різних лексичних джерел, лексичних груп.

Завданням літературознавця, вчителя, що аналізує художній твір, є не просто визначити, що являють собою неологізми чи діалектизми, професіоналізми чи вульгаризми, а простежити, з якою стилістичною метою вживає їх письменник.

Оскільки життя безнастанно розвивається, іде вперед, змінюються соціальні умови, народжуються нові суспільні явища, поняття, предмети, — змінюється і мова, в ній відмирають застарілі слова і з'являються нові.

Застарілі слова — а р х а ї з м и — в українській, як і в російській мові бувають двох видів. Це, по-перше, слова на означення застарілих понять старого суспільного устрою, предметів минулого побуту і т. д. і, по-друге, старослов'янізми.

Такі архаїчні слова, як «гетьман», «кошовий» або «становий», «війт» і т. д., письменник вживає для надання творів історичного колориту. Вживання архаїзмів подібного типу часте в історичних романах, поемах.

Старослов'янізми мають кілька стилістичних відтінків вживання. Насамперед, вони також вживаються для відтворення колориту епохи, для історичної характеристики персонажа. Так, наприклад, побудована мовна характеристика Богдана Хмельницького в «Переяславській Раді» Н. Рибака. Крім того, старослов'янізми часто надають мові особливих смислових відтінків. Вони можуть надавати мові урочистого, піднесеного характеру. Таке вживання старослов'янізмів бачимо у Шевченка — вони підкреслюють громадянський пафос його віршів:

*Прорци* своїм лукавим чадам,  
Що пропадуть вони, лихі,  
Що їх безчестіє, і зрада,  
І *криводушіє* — огнем,  
Кривавим пламенним мечем  
Нарізани на людських душах.

(«Осії. Гл. XIV»)

Шевченко вживає з такою метою не лише окремі старослов'янізми, але й архаїчні граматичні форми:

Чигрине, Чигрине,  
Мій друже єдиний!  
*Прспав* еси степи, ліси  
І всю Україну.

(«Чигрине...»)

(Залишки *perfect'a*, відмерлої форми минулого часу в українській мові).

Старослов'янізми у Шевченка часто підкреслюють гнівне звучання вірша, надають йому публіцистичного характеру:

Небесний царю! Суд твій *всує*,  
І *всує* царствіє твоє!

(«Єретик»)

В творах Шевченка старослов'янізми вживаються і в іронічному значенні. Високий пафос старослов'янізму ніби знижується — створюється комічний ефект. Це один з засобів Шевченкової сатири:

А ти, *всевидящее око!*..

(«Юродивий»)

Зате письменні ми,  
Читаєм божії *глаголи*,  
І од глибокої тюрми  
Та до високого престола  
Усі ми в золоті і голі.

(«Кавказ»)

Такі стилістичні відтінки у вживанні архаїзмів необхідно простежити при аналізі літературного твору (особливо багато матеріалу для цього дає творчість Шевченка) — це дасть змогу учневі відчутніше і повніше зрозуміти ідейний зміст твору.

Серед нових слів — неологізмів — слід розрізняти загальноновживані і авторські неологізми. З народженням нових явищ і пснять в загальний мовний вжиток народу входять і нові слова, які з часом перестають бути неологізмами і сприймаються як звичні поняття (колгосп;

МТС, телевізор, ланкова тощо). Письменники, природно, широко використовують в своїх творах ці загальноновживані неологізми, але літературознавця, вчителя літератури в першу чергу цікавлять власне авторські неологізми, які т в о р и т ь п и с ь м е н н и к. Деякі з цих неологізмів входять в широке народне побутування. Так, відомо, що Ломоносов увів в російську мову такі слова, як *автор*, *расстояние*; Кантемір — *понятие*, *средоточие*; Карамзін — *трогательный*, *влияние*, *потребность*. В українську мову чимало нових слів увів Старицький (*мрія*, *бажання* і ін.).

Часто письменник творить нове слово, яке особливо виразно передає те або інше авторське поняття, почуття. Такі неологізми здебільшого не стають загальноновживаними в народній мові, а сприймаються як образне надбання того чи іншого автора. Який же критерій художньої цінності такого неологізму?

Були поети (зокрема поети-«заумники»), які метою своєю ставили нову словотворчість, позбавлену предметного значення. Нове слово, словосполучення усвідомлювалось ними, як самоціль; про ясність і зрозумілість змісту слова вони турбувались мало. Іншим шляхом ішов у своїх кращих творах Маяковський. Словотворчість не була для нього самоціллю, своєрідною «гімнастикою слова» — вона служила меті образної, оригінальної і виразної передачі поетового задуму. Неологізми зрілого Маяковського здебільшого зрозумілі, дотепні. Зрозумілі вони тому, що поет, використовуючи загальноновживані в російській мові корені слів, імена, активізує певні форми словотворення, поширені в російській мові. Так з'являються слова «полководить», «колоколить», «именинить», «молоткастый», «громадьє», «бесптичьє». Тут і корінь слова, і закінчення, і префікси загальноновживані, але сполучаються вони незвично, оригінально. Часто неологізми Маяковського побудовані на грі слів («откеренщиваться» — від імені Керенського), на дотепному використанні прізвиська («чемберлениться», «муссолиниться»). За такими ж принципами створені кращі неологізми Павла Тичини, які дуже близькі за своїм характером до неологізмів Маяковського. Наприклад,

у Маяковського:

«солнцеглазьє»,  
«ньюйоркистой», «ночнее»,  
«хлебтесь, поля»;

у Тичини:

«чорнокрилля»,  
«од всіх свчней свиніша»,  
«жито жититься».

У Тичини ми щоразу зустрічаємо такі образні неологізми, як «збільшовиченсі ери піонери», «тінь титаниться на схід», «рельси паралеляться без краю», «муза неомузена» і т. д. Часті в поета неологізми, що являють собою сполучення двох слів в одне слово,— *яблуновоцвітно, христовокресними*.

Подібні неологізми неповторимі. Вони складають одну з особливостей індивідуального стилю письменника, один із засобів художнього відображення життя. Звичайно, не кожне нове слово, «вигадане» письменником, має художню цінність. Але якщо це слово зрозуміле, лаконічно і образно відтворює авторську думку,— такий неологізм доречний в поетичному творі. Іван Франко в своїй статті про М. Старицького щиро вітає тенденцію Старицького-поета до «ковання» слів, підкреслюючи, що «новоуковані» слова збагачують мову, «розширюють її рами». І в тій же статті великий критик-поет слушно відзначає, що «кожний письменник, особливо талановитий, виробляє собі свою окрему мову, має свої характерні вислови, звороти, свою будову фраз, свої улюблені слова. Письменник, у якого нема своєї індивідуально забарвленої мови,— слабкий письменник, він пише безбарвно, мляво і не може числити на довшу, тривку популярність»<sup>1</sup>.

Для збереження місцевого колориту письменник часто вживає слова і звороти з місцевих говірок — д і а л е к т и з м и. Діалектизми найчастіше зустрічаються в мовній характеристиці персонажа (вони індивідуалізують мову персонажа), але також і в авторській мові для передачі характерних побутових понять, народної психології тощо. Письменник не копіює діалекту, він, так би мовити, лише «натякає» на діалект окремими найбільш характерними словами і зворотами, що необхідно для повноти художнього малюнка. Причому письменник намагається пояснити місцеве слово, не зрозуміле широкому читачеві: він робить це або тут же, в контексті, або окремо, в виносках. Загальновідома роль діалектизмів у творах Л. Толстого, Шолохова, Мирного, Нечуя-Левицького, Франка, Голлова, Гончара. Простежимо, наприклад, якими шляхами іде використання діалектизмів, яке значення мають вони

---

<sup>1</sup> І. Франко, Літературно-критичні статті, Держлітвидав України, 1950, стор. 369.

в одоому з творів М. Коцюбинського — «Тіні забутих предків», цій поемі з життя гуцулів.

Коцюбинський блискуче знав гуцульську говірку, і мова його твору пересипана діалектними особливостями як лексичними, так і граматичними. Він вживає такі діалектизми: банувати — тужити, гаджуга — молода сме-река, газда — хазяїн, легінь — парубск, лудінне — оде-жа, фудульний — чванливий, маржина — худоба і т. д. Багато з цих слів пояснюється письменником тут же, в дужках: «Іван косичив квітами свою кресаню (бриль)»; «він подряпавсь на самий грунь (верх)», «виймав денцівку (сопілку)» і т. д. В мові персонажів зустрічаються харак-терні для гуцулів вигуки «ой-мой-мой», «ігій»; примовки дитячі, до танців. Цікаво спостерігати явища мовного табу — пережитки первісних уявлень коли людина не могла від-окремити назву від предмета, — так, в мові Івана слово «нечистий» заміняється словом «той», слово «ведмідь» — «великий». В мові персонажів щоразу бринять легкі і барвисті коломийки — гуцульські співанки. Коломийки спле-лися з мовою Івана, і він навіть думає ними. Так, Іван ди-виться на незчисленні отари на полонині: «Полонинко, верховинко, чим-єсь так згорділа, чи не тими овечками, що-сь тільки уздріла». Марічка каже, прощаючись з Іва-ном: «Поки ми ся та й любили, сухі дуби цвіли, а як ми ся розлучили, сиренькі пов'яли».

В мові персонажів зустрічається ряд граматичних особливостей діалекту:

1) зворотний займенник *себе* (*ся* або *си*) не злився з дієсловами: «я сяду та й *си* заплачу», «я *си* обую файно та й буду дівка»;

2) форми допоміжного дієслова *йняти*, які не злилися з інфінітивом в складеній формі майбутнього часу: «ти *меш* *вівчарити*, я *му* сіно *робити*», «як *муть* мряки *сі-дати* на гори»;

3) особовий займенник «я» в знахідному відмінку од-нини має форму *мя* або *мні* («ізгадай *мні*, мій миленький», «хоче зі світа *мя* звести»);

4) залишки відмерлого часу дієслів: «полонинко, вер-ховинко, чим-єсь так згорділа»;

5) іменники першої відміни в орудному відмінку од-нини мають закінчення «ов» замість «ою»: «я му дивитись, котра зірка над полонинков».

Всі ці діалектні особливості, відібрані з почуттям міри.

надають повісті особливого колориту, зберігають, так би мовити, поетичний «аромат» прекрасної природи Гуцульщини, її людей, гуцульських пісень, легенд і казок. Так письменник-майстер уміло оперує поетичними можливостями діалекту.

Письменники користуються також соціальними класовими діалектами — ж а р г о н а м и. Жаргонізми потрібні для мовної індивідуалізації, для змалювання побуту певної соціальної групи (слова з «блатної» злочинської мови у «Педагогічній поемі» Макаренка, в оповіданнях Франка з тюремного життя «Панталаха», «До світла»); чиновницький жаргон в мові Степана Борулі і Трандальова з «Мартина Борулі» Тсбілевича; церковнослужительський жаргон в багатьох романах Нечуя-Левицького («Старосвітські батюшки і матушки», «Афонський пройдисвіт» і т. д.), жаргон міщанський (мова Голохвостова з п'єси Старицького «За двома зайцями»).

В мовну характеристику персонажа входять елементи просторіччя, граматично неправильно створені слова і вислови, характерні для малоосвічених людей («хвисон», «парсона» в п'єсі Старицького «За двома зайцями», «під калавуром» в мові Андрія з «Fata morgana», «хренч», «аліхве» в «Бур'яні» Головка, «пирамидон» в «Калиновому гаї» Корнійчука).

Не може обминути письменник і п р о ф е с і о н а л і з м і в, слів, характерних для лексикона людей певної професії, певного роду занять. Так, в «Тінях забутих предків» вживається ряд слів з лексики вівчарів: ватаг — старший над пастухами, дробета — малі вівці тощо. В «Бориславських оповіданнях» і в повісті «Борислав сміється» І. Франка зустрічаємо багато слів з лексикона робітників нафтових промислів: ріпник, полуйка, сопух і ін. В «Сім'ї Журбіних» Кочетова вжито багато слів з лексикона суднобудівників, в «Прапорonoсцях» Гончара — з військової лексики, з «солдатської професії» тощо. Письменник показує людину в праці, ось чому професіоналізми в творі необхідні, вони передають трудову атмосферу, в якій живе герой, його ставлення до праці.

Але, вживаючи різні місцеві і професіональні слова, письменник повинен не втрачати почуття міри, інакше його твір перестане бути цікавим і зрозумілим для читача. Надмірне вживання професіоналізмів призводить до того, що автор втрачає свою основну мету: зображати життя

людини, а не давати технологію тих або інших виробничих процесів. Так само непоправно шкодить творові і зловживання діалектними словами.

В перші роки радянської влади, коли в літературу влилося багато молодих письменників з народу, мова їх творів часто була засмічена надмірною кількістю місцевих і просторічних слів. Величезну боротьбу з цим засміченням мови провадив О. М. Горький. У своїх виступах, статтях, листах до письменників він учив молодих письменників просіювати діалектний матеріал крізь творче «сито» літературного смаку, не милуватися «мовними капризами», яких багато в мові. У відкритому листі О. С. Серафимовичу Горький писав: «В галузі словесної творчості мовна — лексична — малограмотність завжди є ознакою низької культури і завжди поєднана з малограмотністю ідеологічною»<sup>1</sup>.

Шукаючи найбільш виразних засобів для передачі свого задуму, письменник вдається іноді до згрублених слів і виразів, не вживаних в літературній мові, — в у л ь г а р и з м і в. Найчастіше вульгаризми вживаються для мовної характеристики персонажа (згадаймо ті лайки, які вкладає Коцюбинський в уста Маланці і Андрію в «*Fata morgana*», Леся Українка — в уста Қилини і матері в «Лісовій пісні» або той багатючий лексикон народних прокльонів, яким володіла баба з автобіографічної повісті О. Довженка «Зачарована Десна»).

Іноді вульгаризми вживаються і в мові авторській, коли письменник хоче з особливою силою передати почуття гніву, ненависті, зневаги, затаврувати ненависне йому явище. Недарма Маяковський називав себе «асенізатором», який покликаний вимітати з життя все брудне і гниле і який тому «ухо словом не привык ласкати».

Цікавий приклад стилістичного значення вульгаризму знаходимо в оповіданні Коцюбинського «В дорозі». Намагаючись підкреслити те почуття огиди, яке викликають у революціонера Кирила міщани і ренегати від революції Іван і Марія, Коцюбинський змальовує їх «круглі зади», коли вони схилились над грядкою. Це слово здалося перекладачеві М. Могилянському надто грубим, і він запропонував Коцюбинському замінити його. Але Коцюбинський в листі до нього від 15/X 1910 р. писав:

<sup>1</sup> М. Горький, Про літературу, К., 1954, стор. 464.

«Я зумисне ужив те грубе слово. Мені хотілось цим грубим словом ударить читача... Я так коротко описую останню сцену, що тільки різке, грубе слово викличе потрібний мені ефект. Слово «спини» уже стушує, зм'ягчить. Тому я гадав, що, незважаючи на неестетичність вислову, краще було б залишити його у первородній грубості»<sup>1</sup>.

Немало енергійних і образних вульгаризмів і в творчості Шевченка, який звук по-народному чітко, гостро і щиро висловлювати свою думку, свої почуття. «Брешеш, людоморе!» — гнівно вигукує Шевченко, нав'язи слова з писань історика Скальковського, в яких той обливав брудом гайдамаків. Ненависних йому кардиналів Шевченко порівнює в поемі «Єретик» з «бугаями в загороді». В поемі «Юрэдивий» Шевченко підкреслює, що доля веде його завжди на «смітничок Миколи», тобто звертає його увагу на всі найтемніші, найжахливіші сторони російської дійсності. От чому в своїй ненависті до царських сатрапів поет не вибирає м'яких і ніжних виразів, а, навпаки, таврує їх гнівним саркастичним народним словом:

А між вами  
Найшовсь-таки якийсь проява,  
Якийсь дурний оригінал,  
Що в морду затопив капрала,  
Та ще й у церкві, — і пропало,  
Як на собаці.  
Тоді, дурні, і вам було б  
На його вийти з рогачами,  
А ви злякалися...

Отже, і вживання вульгаризмів зумовлене задумом письменника. Аналізуючи мову твору, необхідно розкрити ту художньо-естетичну мету, заради якої вживає письменник згрублені слова і вирази. Значення вульгаризмів учитель може простежити, аналізуючи «Сон» Шевченка, «Декадент» Франка або «Відповідь землякам» Тичини.

Розширюючи сферу поетичної мови, письменники часто вдаються до прозаїзмів, тобто до слів з побутової, ділової, наукової, філософської лексики, які сприймаються в його мові ніби як чужородні. Пушкін, Шевченко, Некрасов намагалися знищити штучні межі між «поетичними» і «непоетичними» словами, намагалися увести в свою мову всі слова, що відображали буденне життя людини, її заняття і думки. Це взагалі характерно для ре-

<sup>1</sup> М. К о ц ю б и н с ь к и й, Твори, т. VIII, ЛІМ, 1931, стор. 113.



лістичної поезії. Так, наприклад, Шевченко в поемі «Марія», прагнучи звести на реальний земний ґрунт біблійну легенду про народження Христа, вживає умисне найпрозаїчніших побутових слів в описі життя святої Марії і Йосипа:

У Йосипа, у тесляра  
Чи бондаря того святого...

Святий Йосип носить постолі, «клепку теше», матір божа пече опрісники і т. д. В сатиричних творах Шевченка в мову вриваються такі «непоетичні» слова, як «фельдфебель», «капрал» («Юродивий»), що допомагають поетові гостріше висловити думку. Політичну, наукову, філософську термінологію сміливо уводить в свої твори поет-учений Іван Франко («революціонер», «поступ», «форма», «зміст» тощо).

В радянський час прозаїзми широким фронтом входять у мову поезії. Слова, що відображають нові поняття радянської дійсності, будівництва, знаходять своє повноправне місце в поезії.

Прозаїзми, слова з наукової, ділової і господарської лексики стали невід'ємною частиною поетичного стилю Тичини: «електрику сусіднє провело», «артезіанський буде в нас» («Надходить літо»). Вживання прозаїзмів можна простежити, наприклад, на вірші Тичини «Партія веде», де поет оспівує «творчі гони» свого оновленого краю. Така ж сама тенденція до введення прозаїзмів у поетичну мову спостерігається в поезії Бажана. Так, наприклад, у творі «Будинок» будівничі терміни (дамба, шруб, трос, електростанція) допомагають передати величний пафос праці:

То крутиться мершій труда  
Велична центрофуга.

Іноді поети вдаються до прозаїзмів для створення комічного ефекту. Але найчастіше письменник вживає прозаїзми, коли він хоче повніше відобразити в поезії буденне життя, змалювати побут, точніше і глибше передати хід думки, дати оцінку зображеному в творі — продуманий авторський висновок.

Письменники також часто вживають в мові своїх творів слова і звороти з інших мов, які називаються в а р в а р и з м а м и. Під варваризмами розуміють не ті іншомовні слова, які вже асимілювались в даній мові і увійшли в широкий народний вжиток, такі, як «інтернаціоналізм», «революція», «конгрес» тощо. Варваризми — це слова з

іншої мови, які не асимілювались в даній мові, не увійшли в її словниковий склад, «іншомовність» яких яскраво відчутна. Такі слова іноді передаються засобами нашого алфавіту, іноді зберігається їх написання. Пушкін увів в поему «Євгеній Онегін» англійське слово «vulgar» (вульгарний), яке він відчув як варваризм, тому що це слово тоді не вживалося в російській мові. Тепер це слово загальноживане, воно вже не сприймається як варваризм.

Варваризми бувають різного походження. Слова з французької мови називаються галліцизмами, з німецької — германізмами, з польської — полонізмами тощо. Багато українізмів увів в російську мову Гоголь, Шевченко в своїх російських повістях. В українській мові Франка, Кобилянської, Стефаника і ін. досить часто зустрічаються полонізми. В творах «Старосвітські батюшки і матушки», «Причепа» Нечуя-Левицького, «Люборацькі» Свидницького, в мові Мартина Борулі з п'єси Тобілевича також знаходимо полонізми.

Полонізми частіше зустрічаються у мові західноукраїнських письменників, що пояснюється історичними умовами розвитку Західної України і її літератури.

Варваризми найчастіше вживаються для надання мові місцевого колориту, щоб найбільш точно передати поняття. З такою метою вжиті знамениті Шевченкові «чурек і сакля» в поемі «Кавказ». Варваризми у вірші Лесі Українки «Дим» (різайі — рисові поля) допомагають виразніше змалювати специфічний італійський пейзаж.

У вірші Павла Тичини про Сквороду і Давида Гурамішвілі, змальовуючи бесіду українського філософа з грузинським поетом, автор вживає одну-дві грузинські фрази, а щоб вони були зрозумілими, передає їх і українською мовою:

Що мені дівочі очі, голубії, карі? —

Зачинив у світ я двері — ме давхуре карі...

Відчинив у світ я двері — ме гаваре карі!

Англійські слова, розсипані в тексті, роблять життєвою картину американського життя у віршах про Америку Малишка:

В неї робота все давн і ап... [вниз і вверх]

Гангстери-містери поміж собою:

«Совет Юніон?» —

«Совет Юніон!»

(«В ліфті»)

Олесь Гончар в своїй новелі «Модри Камень» широко використовує наспівну словацьку мову, що надає його творові поетичної виразності. Скільки благання вкладено в одне коротеньке словечко «Кам?» (куди), з яким Тереза звертається до радянського офіцера!

Іноді поети вдаються до цитування пісні або вірша з іншої мови, що дозволяє яскравіше донести до читача поетичний задум («Катюша» Малишка, «Їдемо з Великої Багачки» Тичини).

Часто варваризм вживається письменником тоді, коли в даній мові немає еквівалентного відповідника. Так, П. Тичина у вірші «Фашистській гадюці» писав, звертаючись до фашиста:

Ти думав, що в нас тут «пейзани»?  
Й війна — як прогулянка в гай?  
А тут ось кругом партизани...

Слово «пейзани» на французькій мові означає селяни. Але в нашій мові воно має додатковий відтінок, означає не звичайних селян-трудівників, а опереткових ідилічних пастухів і пастушок, які нічого спільного із дійсним життям не мають. Ось чому вживає це слово поет, щоб підкреслити контрастність понять: пейзани — партизани.

В поетичній мові дуже часто побутують сентенції і вирази з інших мов, особливо з латинської, що висловлюють усталені поняття, філософські висновки: «Fiat pox» (хай буде тьма), «Contra spem spero» (без надії сподіваюсь) у Лесі Українки, «Vivere memento» (пам'ятай за життя), «Semper tigo» (завжди учусь) у Франка тощо.

Часто варваризми вживаються з метою передачі іронії, сарказму. З такою метою, наприклад, в поему «Сон» вводить Шевченко російською мовою слова з напису на пам'ятнику Петру I («Первому — Вторая») і саркастично обіграє ці слова. Або згадаймо картину з «Гайдамаків», побудовану на сатиричному контрасті. П'яний конфедерат під столом викрикує слова з польського гімна:

Нездужа встать, а курника,  
п'яний і веселий:  
«My żyjemy, my żyjemy,  
Polska nie zginęła».

Мова, насичена варваризмами, називається м а к а р о н і ч н с ю мовою. Найчастіше вона вживається для

створення комічного ефекту. В українській літературі блискучі зразки використання макаронічної мови з метою створення гумористичної картини дає Котляревський в «Енеїді». Тут справжні латинські слова змішані з українськими, що мають латинські закінчення, та з чисто українськими словами — мова набуває незвичайного гумористичного характеру:

Енеус ностер, магнус панус  
І славний Троянорум князь,  
Шмигляв по морю, як циганус,  
Ад те, о рексі прислав нунк нас.  
Рогамус, доміне Латине,  
Нехай наш капут не загине...

Таке багатство варваризмів служить часто ніби для підновлення звукового складу мови словами з іншим звуковим змістом. Макаронічною мовою написаний також вірш Лесі Українки «Михайлику мій любий», «Пісня руського бурсака» І. Франка.

При надмірному вживанні варваризмів мова губить своє національне обличчя. Відомо, як боровся із засміченням мови непотрібними іншомовними словами Ленін. Письменники — художники слова вживають варваризми з певною стилістичною метою, підкоряючи їх своєму творчому задуму.

Письменник використовує в своїй творчості всі багатства лексики і фразеології, які щедро дарує йому рідна мова: і діалектизми, і архаїзми, і вульгаризми, і варваризми, прислів'я, приказки, іліюми, крилаті вислови з літературних творів. Чим багатший лексикон письменника, тим ширші його виразові можливості, тим краще він може досягнути й зобразити в творі різноманітні сфери дійсності.

Ось чому при аналізі художнього твору учителеві необхідно показати учням специфіку лексики даного твору. Це не означає, що учні і учитель повинні знаходити і перераховувати всі шари лексики: і діалектизми, і варваризми тощо. Ні, необхідно звернути увагу на ті лексичні групи, що мають специфічне ідейне і стилістичне значення в даному творі, і розкрити це значення. Конкретні приклади такого підходу до художньої лексики подані в другій частині цього розділу, де аналізуються кілька творів української літератури з програми середньої школи.

Вивчаючи мову художнього твору, необхідно також

звертати увагу і на особливості побудови фрази, на особливості поетичного синтаксису даного твору і даного письменника.

## ПОЕТИЧНИЙ СИНТАКСИС

Поетична лексика являє собою будівельний матеріал для поетичного синтаксису. В мові художньої літератури спостерігаються певні своєрідності в синтаксичних конструкціях. Кожному справжньому письменнику, який має чітко окреслену індивідуальність, властивий свій синтаксичний склад мови, своя специфічна побудова фрази. Специфіка побудови фрази є складовою частиною індивідуального стилю письменника. Кожний більш-менш чутливий і обізнаний в літературі читач, розкривши навімання книгу і прочитавши кілька речень, безпомилково відрізнити Толстого від Чехова, Шолохова від Паустовського, Рильського від Тичини, Головка від Гончара.

Свій індивідуальний синтаксичний лад мови властивий кожному й людині. Письменник формує, відточує свій стиль, свій особливий спосіб вислову. У одного письменника ця самобутність в побудові фрази виражена менш яскраво, у іншого — більш яскраво, але в принципі вона властива кожному письменнику.

У Толстого переважають речення довгі, ускладнені численними підрядними реченнями і дієприкметниковими та дієприслівниковими зворотами. У Чехова — лаконічна фраза. переважають прості речення, часто повторюються однотипні конструкції, необхідні для гумористичної характеристики. У Гоголя — мова емоціональна, переривається численними риторичними питаннями. Надзвичайно емоціональна переревчастість характерна для мови Шевченка: він не любить довгих фраз, мова його переривається паузами, вигуками, для його вірша характерні переноси, коли думка не закінчується в одному рядку і переходить в другий. У Нечуя-Левицького і Панаса Мирного — речення довгі, докладні, з численними однорідними членами, з відокремленими однорідними означеннями, в їх мові часто використовується інверсія. У Коцюбинського — неповні речення, з пропущеним підметом, він любить вводити пряму мову в тканину авторської мови. У П. Тичини часто виділяється окреме слово яке звучить фразово (наприклад: «Вечір Ніч».) У Бажана — тенденція до нагнітання одпорідних слів і речень, до довгих періодів. У Головка —

здебільшого речення неповні, з пропущеним присудком, глибокі інверсії тощо. І такі своєрідності можна простежити в мові кожного письменника і поета.

Звичайно, синтаксис письменника не є незмінним на протязі всієї його творчості, в усіх творах. Особливості побудови фрази залежать від змісту даного твору, від його ідейного настрою. Так, в поемі Шевченка «І мертвим, і живим...» побудова фрази обумовлена публіцистичним тоном послання: вигуки, звертання, повтори, градації, що передають наростання гнівного почуття. Але у того ж Шевченка, наприклад, в жартівливій пісеньці «У перетику ходила» зовсім інша побудова фрази: легке грайливе словесне мереживо, повтори, що підкреслюють пісенний ритм, і т. д.

В побудові фрази має значення узгодження слів, порядок їх, повторюваність, інтонація. Інтонаційно-синтаксична своєрідність мови художньої літератури особливо виявляється в т. зв. **ф і г у р а х**, тобто в своєрідних інтонаційно-синтаксичних конструкціях. Фігури властиві і звичайній розмовній мові, вони надають нашій мові виразності і стрункості, але особливе значення мають вони в мові художніх творів.

Найпростішими і найпоширенішими видами синтаксичних фігур є **р и т о р и ч н і п и т а н н я**, **в и г у к и**, **з в е р т а н н я**. Риторичні питання не потребують відповіді, вони, як і звертання і вигуки, концентрують увагу читача, підкреслюють авторське ставлення до зображуваного. Завдяки їм створюється враження інтимної і безпосередньої бесіди автора з читачами, автора з героєм. Риторичні питання часто зустрічаються в творах, де яскраво відчутне авторське «я», наприклад, у Шевченка. «За що ж ти караєш її, молоду?» — звертається Шевченко до бога в «Прийнятій», підкреслюючи сумний настрій твору. «Суєслови, лицеміри, господом прокляті!» — тут весь гнівний Шевченко з його непримиренною ненавистю до тих, хто «любить на братові шкуру, а не душу». Іноді цілі уривки з творів Шевченка суцільно побудовані на риторичних питаннях, звертаннях і вигуках — вони передають роздуми, біль, хвилювання поета:

О люде поганій!  
Де ти взявся? Що ти робиш?  
Чого ти шукаєш?  
Під землею? Ні, вже, мабуть,

Я не заховаюсь  
І на небі!..

(«Сон»)

Так само побудований і вступ до поеми Франка «Мойсей».

Риторичні питання-ствердження передають переконання автора. Так, Леся Українка у вірші «Товарищі на спомин» в полемічному захваті стверджує право народу бути творцем історії, революціонером історії:

Нехай же ми раби, невільники продажні,  
Без сорому, без честі, — хай же й так!  
А хто ж були ті вояки одважні,  
Що їх зібрав під прапор свій Спартак?..

Бадьорість, впевненість поетеси в своїх силах якнайвиразніше передає початок вірша Лесі Українки «Contra spem spero»:

Гетьте, думи, ви, хмари осінні!  
Тож тепера весна золота!  
Чи то так у жалю, в голосінні  
Проминуть молодії літа?

Велику роль у синтаксичній організації мови відіграють п о в т о р и окремих слів, речень і словосполучень. Повтори мають смислове, інтонаційне, ритмоутворююче значення. Однотипність побудови організує думку, робить її більш доступною, дохідливою. Читач одержує естетичне задоволення від самої стрункої ритмомелодійної побудови фрази, і думка, висловлена в ній, краще запам'ятовується, глибше хвилює його. Отже, організуюча роль повтору дуже велика. Часто для підсилення враження повторюється одне або кілька слів, особливо важливих в ідейному відношенні. Так, наприклад, Малишко в поемі «Прометей» повторює слова «це — наш», якими селяни висловлюють своє ставлення до пораненого солдата:

— Це ваш? — Це наш, — говорить дід.  
— Це наш, — хлопчак за дідом вслід.  
— Це наш, — дівча ступа охоче  
І щиро дивиться ув очі,  
Щоб не хитнувся, не поблід.

Ідуть мовчазно ковалі  
А в хлопця руки в мозолі,  
Він може, теж коваль? І знову  
Клепав би плуг чи гнув підкову.  
— Це наш, — і клоняться к землі.

А тесля — теслі: підійдім,  
Він, може, теж возводив дім,  
Сушив кленину в ночі літні  
Чи ставив тесані ворітні..  
— Це наш, — ми клянемсь на тім!..

І вже земля піднявши цвіт,  
Від круч, від поля, від воріт,  
Уставши камнем і травною,  
Вітрами й ніччю грозовою,  
Кричить: — Це наш! Іду на звіт...

Смислове, ідейне значення такого повтору очевидне.  
У Шевченка:

Нам тільки плакати, плакати, плакати;  
(«Кавказ»)

Потече багато, багато, багато  
Шляхетської крові.  
(«Гайдамаки»)

У Маяковського:

В Москву! В Москву!! В Москву!!! В Москву!!!!  
(«Три тисячі и три сестры»)

Повтори можуть мати ритмоутворююче значення. Так,  
Шевченко в поемі «Гайдамаки» передає ритм танцю:

Якби таки або так, або сяк,  
Якби таки запорозький козак!  
Якби таки молодий молодий,  
Хоч по хаті б поводив, поводив.

Є багато різних видів повторів. Така конструкція, в  
якій повторюються початкові слова або словосполучення  
в реченні, називається а н а ф о р о ю, а кінцеві слова—  
е п і ф о р о ю.

Приклад анафори:

Чи тільки терни на шляху знайду,  
Чи стріну, може, де і квіт барвистий?  
Чи до мети я певної дійду,  
Чи без пори скінчу той шлях тернистий, —  
Бажаю так скінчити я свій шлях,  
Як починала: з співом на устах!  
(Л е с я У к р а ї н к а, «Мій шлях»)

Часто анафоричні повтори ніби ділять твір на окремі  
урипки, що мають певну інтонаційно-сміслову єдність  
(«говори, говори» в «Intermezzo» Коцюбинського). Такі  
повтори створюють своєрідний рефрен, який підкреслює  
виразність мови.



## Приклади епіфори:

До пустель, каналу й річки  
наші славні п'ятирічки —  
мовби до дітей,  
до своїх дітей.

О прекрасний час!  
неповторний час!

(П. Тичина, «Партія веде»)

Іноді зустрічаються складні конструкції, коли анафора сполучається з епіфорою (с и м п л о к а):

*Во поле березонька стояла,  
Во поле кудрявая стояла.*

Така конструкція, при якій наступне речення або рядок починається тим самим словом або словосполученням, яким кінчається попереднє речення, називається з і т к н е н н я м:

«Розходимось ми різними шляхами, розлучаємось... Розлучаємось, навіки злучені одною ідеєю».

(М. Коцюбинський, «Хо»)

Рано-пораненьку Ясне Сонечко сходило,  
Ясне Сонечко сходило, братів своїх, Вітрів, до себе іскликало.  
(П. Тичина, «Дума про трьох Вітрів»)

Зустрічається також такий вид повторів, як кільце, коли одне і те ж словосполучення ніби обрамлює цілий уривок, повторюється як на початку, так і в кінці:

*Нічка тиха і темна була.  
Я стояла, мій друже, з тобою,  
Я дивилась на тебе з журбою;  
Нічка тиха і темна була...*

(Леся Українка, «Нічка тиха і темна була»)

«В этом крике — жажда бури! Силу гнева, пламя страсти и уверенность в победе слышат тучи в этом крике!»

(М. Горький, «Песня о Буревестнике»)

Такі повтори, як уже вказувалось, організують думку; відшліфовуючи форму, поет тим самим увиразнює зміст, бо ж зміст і форма невідривно взаємопов'язані.

В поетичній мові повторюються не лише однакові слова і словосполучення, але й синонімічні, близькі за значенням. Якщо ці слова розташовані за принципом наростання

значення, нагнітання почуття, таке повторення називається *г р а д а ц і є ю* (посиленням):

З гір на долину  
*біжу, стрибаю, рину!*  
(Л е с я У к р а ї н к а «Лісова пісня»)

Тут градація використовується для детальнішого змалювання руху, дії. З такою ж метою вдається до градації і Шевченко в «Гамалії»:

Реве, лютує Візантія,  
Руками берег достає;  
*Достала, зикнула, естає...*  
І на ножах в крові німіє.

Градації — один з улюблених художніх прийомів Шевченка — передають наростання гнівного почуття:

*Єдиного сина єдину дитину,  
Єдину надію!* в військо оддають!  
(«Сон»)  
*Розпнуть, розірвуть, рознесуть...*

*Натхне, накличе, нажене*  
Не ветхее, не древле слово  
Розтленное, а слово нове.  
(«Осії. Гл. XIV»)

До синтаксичних фігур належить також і *п а р а л е л і з м* — розгорнуте зіставлення двох явищ в однотипній синтаксичній формі. Зіставлення дається найчастіше за ознакою дії. Елементи, що зіставляються, розташовуються паралельно в двох або кількох складних фразах, віршах і т. д. Найчастіше зіставляються явища природи з явищами людського життя. Паралелізми такого типу дуже поширені у фольклорі — вони називаються *п с и х о л о г і ч н и м и п а р а л е л і з м а м и*. В основі такого паралелізму найчастіше лежить розгорнуте порівняння:

Нема краю тихому Дунаю,  
Нема впину вдовиному сину...  
(Народна пісня)

Грає сине море,  
Грає серце козацькее...  
(Т. Ш е в ч е н к о, «Тече вода в сине море»)

Одним з найпоширеніших видів синтаксичних фігур є *і н в е р с і я*, тобто непрямої порядок слів. Інверсія властива і звичайній розмовній мові, але в поетичній мові

вона має особливе значення. Найбільш проста і поширена інверсія, коли міняється місцями підмет і присудок або означення з означуваним словом, є законом поетичної мови — така інверсія надає мові емоціональності, піднесеного тону. В поезії інверсія інколи буває зумовлена ритмікою вірша. Крім того, завдяки інверсії виділяються найбільш значимі слова:

*Обриваються звільна всі пута,  
Що в'язали нас з давнім життем.*

*Ожчемо новим ми, повнішим  
І любов'ю зогрітим життем.*

(І. Ф р а н к о, «Товаришам із тюрми»)

Або у вірші Павла Тичини «Арфами» завдяки інверсії виділяються епітети:

*Арфами, арфами —  
золотими, голосними обізвалися гаї,  
Самодзвонними*

У поетичній мові зустрічається глибока і повна інверсія, неможлива в звичайній мові, — коли міняються місцями не лише підмет і присудок, означення і означуване слово, але і інші частини речення:

*Розбивши вітер чорні хмари,  
Ліг біля моря одпочить.*

(Т. Ш е в ч е н к о, «Причинна»)

*Попід дібровою стоять  
Вози залізної тарані:*

*То щедрої гостинець пані.*

(Т. Ш е в ч е н к о «Гайдамаки»)

Посиленню емоціональнссті твору служить і е л і п с и с — свідомий пропуск якого-небудь члена речення. З допомогою еліпсиса також можна уникнути повторів:

*Убожеством там звали смерть голодну,  
Багатством — нагробовані маєтки...  
Простою — темноту безпросвітню,  
Ученістю — непевнее блукання...*

(Л е с я У к р а ї н к а,

«Коли втомлюся я життям...»)

*Не вмре кобзар, бо навіки*

*Його привітала. (слава. — М. К.)*

(Т. Ш е в ч е н к о,

«На вічну гам'ять Котляревському»)

*До пустель, каналу й річки  
наші славні п'ятирічки —  
мовби до дітей...*

(П. Т и ч и н а, «Партія веде»)

В наведених прикладах пропущені присудки або підмет. Бувають пропущені й інші члени речення. Багато різних видів таких пропусків можна знайти, наприклад, в творах Головка, для якого еліптичні конструкції надзвичайно характерні.

Певне стилістичне значення має також повторення сполучників і прийменників. Письменники вживають конструкції з великою кількістю службових слів (полісіндетон) і безсполучникові (асіндетон). Такі конструкції найчастіше зустрічаються в описах, коли автор передає зміну подій, відтінки почуття, різні деталі. Полісіндетон надає опису дещо уповільненого характеру:

Летить лугами, берегами *та* нетрями,  
Та глибокими ярами,  
Та широкими степами,  
Та байраками.

(Т. Шевченко, «Сон»)

Безсполучниковість же, навпаки, прискорює розповідь, часто передає враження швидкого руху, швидкої зміни:

Сумує, воркує, білим світом нудить  
Літає, шукає, дума — заблудив.

(Т. Шевченко, «Причинна»)

В описі подорожі Ларіних до Москви («Євгеній Онегін» Пушкіна) на один присудок припадає 22 однорідних підмети, введених безсполучниковим способом:

Мелькают мимо будки, бабы,  
Мальчишки, лавки, фонари,  
Дворцы, сады, монастыри,  
Бухарцы, сани, огороды,  
Купцы, лачужки, мужики,  
Бульвары, башни, казаки,  
Аптеки, магазины моды,  
Балконы, львы на воротах  
И стаи галок на крестах.

Уривок залишає враження швидкого руху. Подібне безсполучникове нагромадження однотипних слів — назв, імен, дій і т. д. — часто створює комічний ефект. Наприклад, в «Енеїді» передається цілий асортимент лайливих слів, якими розгнівала Дідона нагороджувала Енея:

Поганий, мерзкий, скверний, бридкий,  
Нікчемний, ланець, кателик!

Гульвіса, пакошний, пресидкий,  
Негідник, злодій еретик!

Або — перелік троянців, яких знайшов Еней у пеклі:

Стецька, Ониська, Опанаса,  
Свирида, Лазаря, Тараса,  
Були Денис, Остап, Овсій...

Або — опис тих кар, які чинила Прозерпіна грішникам:

Кусала, гризла, бичовала,  
Кришила, шкварила, щипала,  
Топтала, дряпала, пекла,  
Порола, корчила, пиляла,  
Вертіла, рвала, шпигувала  
І кров із тіла їх пила

Це один із засобів гумору Котляревського.

Навіть з такого побіжного огляду основних видів поетичних фігур видно, наскільки різноманітний їх характер і стилістичні функції. Синтаксис поетичної мови допомагає індивідуалізувати і типізувати мову персонажів. Отже, при аналізі художніх засобів твору необхідно досліджувати також і особливості побудови фрази, характер ритмомелодики мови. Адже вони складають один із «секретів» поетичної майстерності письменника.

### ЗВУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ МОВИ (ФОНІКА)

При вивченні літературного твору учитель повинен розвинути в учнів відчуття краси художньої мови, різних смислових відтінків слова, а також і звукового оформлення твору, його звучання. Учень повинен навчитися «чути» твір. Адже яскраве, мелодійне звукове оформлення завжди сприяє глибшому естетичному враженню від твору. Які ж закономірності звукової організації мови?

Слово, що є матеріалом для письменника, складається із звуків. Отже, письменник, поет, працюючи над словом, відшліфовуючи його для чіткішої передачі своєї думки, не може не звертати уваги на звукову сторону мови, не використовувати звукового багатства слова. Звук сам по собі, збіг звуків, взятих поза певними словами, не в певному контексті, не має самостійного художнього значення, є, так би мовити, художньо нейтральним. І лише коли їх осмислено вживати в контексті, вони перетворюються в

засіб художньої виразності. Такі повторення набувають смислового значення. Для нашої мови взагалі характерне тяжіння до звукового повтору, яке особливо загострюється в мові художній (рими, тавтології, які знаменують перехід звукових повторів в смислові). Звуковий повтор в поетичній мові часто має ритмоутворююче значення.

Поет використовує всі звукові можливості слова: омоніми, внутрішні рими, повторення голосних і приголосних тощо. *О м о н і м и*, тобто слова, що звучать однаково, але мають різний зміст, надають римі особливої повноти, свіжості і звучності. Наприклад:

В тій криниці *мила*  
Білі ноги *мила*.

(Народна пісня)

Часто у віршах з'являється додаткова рима, яку іноді називають *в н у т р і ш н ь о ю*, --- римуються не лише кінцеві слова рядків, а й слова всередині рядка. Таких рим дуже багато у віршах Шевченка:

Гай, *гай!* море, *грай!*  
Гой, *ги*, вороги!

Не буди, Босфоре: буде тобі *горе...*  
(«Гамалія»)

Або у Лесі Українки:

Добре я *бачу*  
твою *ледачу* *вдачу*,  
та я тобі *пробачу*,  
бо я тебе *люблю*.

(«Лісова пісня»)

Увага до звукового складу мови, прагнення «оновити» звучання мови, відкрити нове оригінальне сполучення звуків, прагнення до певної «музикальної інструментовки» своєї мови властиве багатьом поетам. Але абсолютизація цього прагнення, коли шукання нових звукових сполучень перетворюється в самоціль, в основну мету творчості, що спостерігалось часто, наприклад, у поетів-декадентів, неминуче призводить до того, що художнє слово втрачає свою смислову цінність, що твір стає беззмістовним. Такі поети, як писав І. Франко, «ганяючися за фіктивною музикальною вартістю слова, ...тимчасом позбуваються тої сили, яку мають слова...»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> І. Франко, Твори в двадцяти томах, том XVI, К., 1955, стор. 276.

Але якщо такі звукові шукання, така витонченість звукового оформлення не затемнює зміст, а, навпаки, допомагає виразніше розкрити його, створити певний настрій, — це лише підсилює загальну естетичну цінність твору. Всі великі письменники, особливо поети, приділяли, правда, не в однаковій мірі, увагу такій роботі над звуковим оформленням своїх творів: Державін, Лермонтов, Некрасов, Блок, Маяковський в російській літературі, Шевченко, Коцюбинський, Леся Українка — в українській. З українських поетів особливим відчуттям звучання вірша, особливим вмінням ставити це звучання на службу своїм літературним завданням, використовувати «музику слів» відзначається Павло Тичина. Згадаймо знаменитий рядок з його вірша «Ленін», де за допомогою зміни одного лише звука в слові поет досягає сталого звучання вірша і передає готовність народу йти за Леніним, — «і крешем, і крушим, і кришим як стій».

Звукові повтори допомагають змалювати картину, передати настрій — адже звуки в нас часто асоціюються з певними почуттями, настроями, уявленнями, такі асоціації різноманітні. Повторення звука л, наприклад, надає звучанню вірша особливої ніжності, наспівності, м'якості; звука р — чіткості, різкості; звука у — протяжності і т. д. Про це свідчать численні приклади а л і т е р а ц і й (повторення в словах однакових приголосних) і а с о н а н с і в (повторення однакових голосних).

Так, наприклад, алітерація шиплячих і свистячих звуків у вступі до балади Шевченка «Утоплена» створює надзвичайно вдалий слуховий образ шептання осоки з очеретом:

«Хто се, хто се по сім боці  
Чеше косу? Хто се?..  
Хто се, хто се по тім боці  
Рве на собі коси?..  
Хто се, хто се?» тихесенько  
Спитає, повіе...

Ніжний задумливий настрій, спокій і тишу, враження гойдання на тихих морських хвилях — підсилює алітерація звука л у вірші Лесі Українки «На човні»:

Плине білий човник, хвилечка колише,  
Хвилечка гойдає;  
Плине білий човник, вітер ледве дише,  
Ледве повіває.

Білі хмаринки лебедині крила  
Угорі гуляють...

Вся знаменита ода Державіна «Водопад» побудована на алітерації звуків р, л, що покликані передати звучання водопаду, клекіт і ревіння води, що переливається. В поезії Некрасова «Мороз, Червоний ніс» за допомогою повторення звуків ж, с, ш передається відчуття літньої спеки і дзижчання овода, яке прорізує гаряче повітря:

Овод жужжит и кусает  
Смертная жажда томит,  
Солнышко серп нагревает,  
Солнышко очи слепит  
Жжет оно голову, плечи,  
Ноженьки рученьки жжет.  
Изо ржи, словно из печи,  
Тоже теплом обдает.

Повторення звука р у відомому вступі Маяковського до поеми «Во весь голос» («Мой стих трудом громаду лет прорвет...») надає віршеві публіцистичного характеру декламації, властивій поету-агітатору, «горлану-главарю».

Виразний звуконаслідувальний характер має алітерація звуків н, д та дз у вірші Тичини «Хор лісових дзвіночків»:

Ми дзвіночки,  
Лісові дзвіночки.  
Славим день  
Ми співаєм.  
Дзвоном зустрічаєм:  
День!  
День.

Так само передає настрій, збагачує звучання вірша і асонанс. Асонанс звука у в баладі Шевченка «Причинна» передає протяжну дикувату мелодію пісеньки русалок:

Ух! Ух!  
Солом'яний дух дух!  
Мене мати породила,  
Нехрешену положила.  
Місяченьку!  
Наш голубоньку!



Повторення початкових звуків в словах називається з в у к о в о ю а н а ф о р о ю, кінцевих — з в у к о в о ю е п і ф о р о ю. Звукова епіфора — це, іншими словами, рима. Прикладів звукової анафори можна навести багато:

Поки відьми ще літають,  
Поки півні не співають,  
Посвіти нам...

(Т. Шевченко, «Причинна»)

Гармидер, галас, гам у гаї...

(Т. Шевченко, «Княжна»)

Надзвичайно часто зустрічаються звукові анафори у Тичини, вони надають особливого музикального звучання його віршам:

Тінь там тоне, тінь там десь...

Сумно, сам я, світлий сон...

(«Я стою на кручі»)

Мільйон мільйонів мускулястих рук...

(«Плуг»)

А ось як передає Тичина звучання оркестру в поемі «Похорон друга»: «сурми сумно плакали», «тарілки дзвінко дзвякали».

З метою звуконаслідування письменники, крім звукових повторів в словах, вдаються до загальноновживаних звуконаслідувальних слів і вигуків, а також творять свої, оригінальні:

Треті півні: кукуріку! —

Шелеснули в воду.

(Т. Шевченко, «Причинна»)

«Трембітал Туру-рай-ра... Туру-рай-ра!»

(М. Коцюбинський, «Тіні забутих предків»)

Коцюбинський був надзвичайним майстром звукопису. Його твори сповнені описів, які не лише бачиш, а й чуєш. Він майстерно передає окремі звуки, віддалені і близькі, вони супроводжують почуття героя, його уявлення. Наприклад, у «Fata morgana»:

«Лопотали підтички, гупали босі ноги, брехали сколошкані собаки.  
« Степа-ане! біжи... Біжи сама...а. Тато казали тобі, щоб ти скрутилася — аа... Що? Де? Тюу-гаа!»

Або в «Тінях забутих предків» Коцюбинський намагається передати, як обзивається до Івана полонина, сповнена отарами овець:

«Стелить отарі під ноги полонина свій килим, а вона накриває її рухомим рябим кожухом. Хрум-хрусь... Бе-е... ме-е... хрусь-хрусь... Тіні од хмар бродять по ближчих горбах.. Сонце залляло овечу вовну, розклавшись веселкою в ній... Птруа! птруа!... Хрум-хрусь... хрусь-хрусь... Нечутно ступають пастухи в постолах, котиться м'яко вовниста хвиля на полонині, а вітер починає грати на далеких воринні. Дзз... тонко співає він в одколоту скалку, докучно бринить, як муха...»

Майстерність звукопису полягає в умінні одним влучним звуковим штрихом, не нагромаджуючи звуконаслідувальних слів, створити звуковий образ, передати наш настрій, наше сприйняття. І. Франко різко критикував зловживання звуконаслідувальними словами. В статті «Із секретів поетичної творчості» він писав, що в Квітчиній «Марусі» для характеристики співу соловейка приведено цілий словник оноματοпоетичних (звуконаслідувальних. — М. К.) слів, — «значить, поет наробив багато шуму, тріскоту, ляскоту, але забув про найважливіше — про чуття і настрої нашої душі, для котрого вистарчить одно слово»<sup>1</sup>.

Поети завжди підкреслювали необхідність користуватися засобами звукового увиразнення мови з почуттям міри, не переходити тієї межі, за якою починається звукова гра замість поезії. Так, Маяковський у своїй статті «Як робити вірші» писав, що дозувати алітерацію треба дуже обережно, вживаючи її для більшого підкреслення важливого для письменника слова.

## ПОЕТИЧНА СЕМАНТИКА. ХУДОЖНІ ТРОПИ

Різноманітність лексичних груп, специфічна синтаксична побудова, своєрідна звукова організація — все це збагачує поетичну мову. Але найголовнішим джерелом образного збагачення поетичної мови є використання різних смислових відтінків кожного слова, поетичне осмислення семантики слова. Лише майстерне опанування всім його смисловим багатством дає письменнику можливість малювати словом. Для того, щоб по-справжньому зрозуміти художній твір, необхідно зрозуміти основні принципи цього малюнка словом. Перед учителем стоїть завдання прищепити своїм учням уміння розбиратися в образних відтінках художнього слова. Як же використовує письменник смислове багатство слова?

Письменник широко використовує мовну синоніміку, тобто слова, близькі за значенням. Він вживає синоніми для

<sup>1</sup> І. Франко, Твори в двадцяти томах, том XVI, К., 1955, стор. 269.

того, щоб уникнути повторень, а також для того, щоб мати змогу передати в описі всі найтонші відтінки значення. Наша мова взагалі дуже багата на синоніми, народна мова, фольклор дає письменнику безліч влучних і колоритних синонімів. Так, відомо, що в «Енеїді» Котляревський вжив 36 синонімів до слова «іти — ходити». Багато синонімів до цього слова і в творах Шевченка (28): тут і «нести», і «шкандибати», і «блукати», і «прибитись», і «ноги доволікти», і «хиляться», і «тягти», і «стежечку топтати» і т. д. Багато синонімів і до слова «говорити»:

Тільки вітер з осокою  
*Шепче...*  
(«Утоплена»)  
Громада зично *загула.*  
(«Петрусь»)  
*Слова його лились, текли.*  
(«Пророк»)  
Дівчата,  
Мов ті сороки, *цокотали...*  
А парубки... *нісенітницю верзли.*  
(«Якби тобі довелося»)  
По-московській так і *ріжуть,*  
Сміються та *лають*  
Батьків своїх, що змалечку  
*Цвенькать* не навчили  
По-німецькій...  
(«Сон»)  
А не по-чернечій  
*Харамаркать.*  
(«Сліпий»)  
Гадюкою *зашипіли,*  
Звірем *заревіли.*  
(«Єретик»)  
...Колись будем  
І по-своєму *глаголать...*  
.*Кричите.*  
Що бог створив вас не на те...  
(«І мертвим, і живим...»)  
Із домовини *воззову.*  
(«Марку Вовчку»)

Шевченко відчуває себе в народній мові, як господар, — тому він так невимушено, так вправно використовує всі можливості народної синоніміки.

Образний матеріал дають письменникам також і антоніми, слова з контрастним значенням. Антоніми підкреслюють суперечливість якихось явищ, їх протилежність, виявляючи цим самим характерні риси кожного.

Антоніми часто лежать в основі такого художнього засобу, як антитеза (протиставлення). Так, на антонімах побудована пісня Гриші Добросклонова з поеми Некрасова «Кому на Русі жити добре»:

Ты и убогая,  
Ты и обильная,  
Ты и могучая,  
Ты и бессильная,  
Матушка Русь.

Щоб підкреслити всю складність, всю багатогранність такого явища, як революція, Маяковський у своїй «Оді революції» пише:

О звериная!  
О детская!  
О копеечная!  
О великая!

На антонімах побудовані антитези у вірші Лесі Українки «Сontra spem spero»:

Все шукатиму зірку провідну —  
ясну владарку темних ночей...

...Я буду крізь сльози сміятись і т.д.

У вірші «Товаришам», підкреслюючи, як зблизилась вона з товаришами-однодумцями, Леся Українка пише:

О, не забуду я тих днів на чужині!  
Чужої й рідної для мене хати...

Письменники широко використовують також омоніми — слова з однаковим звучанням і різним значенням. Кілька значень має майже кожне слово в нашій мові: стіл, голова, піонер і т. д. (стіл — 1) меблі, 2) харчування; голова — 1) частина тіла, 2) посада).

Первісне значення слова в процесі його довгого вживання і переосмислення часто стирається. Іноді слово переосмислюється через нерозуміння його первісного етимологічного значення, його походження. Це явище народної етимології. В українській літературі, як і в російській, народна етимологія використовується для гумористичної характеристики, а також для передачі індивідуального колориту мови. Наприклад, неосвіченість Пузиря з п'єси Тобілевича «Хазяїн» підкреслюється таким

цікавим мовним штрихом. Пузир не знає імені Креза, що стало загальною назвою багача, і осмислює його по-своєму:

З о л о т н и ц ь к и й. ...А ти, Крез, як поживаєш?  
П у з и р. Вашими молитвами... Хоч і не такий *кре-*  
*мезний*, як вам здається.

В нашій мові майже кожне слово вживається в прямому і в переносному значенні. Вживання слова в переносному значенні дуже поширене в розмовній мові. Але при частому вживанні таких понять, як «залізна воля», «гаряча любов», «вільний вітер», «дощ іде», їх переносне значення перестає вже сприйматися, вони ніби втрачають свою образність. В художній же мові особливо загострюється увага до образного значення слова. Використати всі відтінки значення, всі смислові зв'язки слова з іншими словами, підкреслити за допомогою однозначного слова спорідненість, подібність явищ і тим самим наблизити їх до нашого сприймання, збагатити наше образне відчуття дійсності, — таке завдання письменника.

В основі мовної образності лежить використання письменником багатозначності слова, здатності слова вживатися в переносному значенні. Найголовніші словесно-образні засоби, в основі яких лежить використання смислових відтінків слова, називаються *т р о п а м и* (tropos — зворот, *грец.*)

Є багато різних видів тропів: метафора, епітет, порівняння, метонімія, гіпербола і т. д. Всі вони по-різному творять словесний образ. Але всі вони мають два найголовніші відтінки значення — описовий і оціночний, тобто, по-перше, троп служить більш точному опису, а по-друге, дає оцінку даного явища, виявляє авторське ставлення до нього. Завдяки цьому письменник може творити зримі, хвилюючі образи і за допомогою їх висловлювати найскладніші думки.

## Е П І Т Е Т

В широкому розумінні епітетом можна вважати кожне слово, зокрема кожне означення, яке пояснює, змальовує людину, предмет, явище, поняття. Але власне *е п і т е т* — це *х у д о ж н е о з н а ч е н н я*, яке підкреслює, показує яку-небудь характерну ознаку, яку-небудь визначаль-

ну якість предмета. В такому розумінні не кожне означення — епітет. Не можна вважати художнім епітетом означення, яке вказує на якусь невід'ємну, органічну ознаку: матеріал, з якого зроблений предмет, родинну приналежність людини (дерев'яний стіл, залізне ліжко, срібний портсигар, батькова сестра тощо). Але ті ж самі означення в сполученні з іншими поняттями, в іншому контексті можуть набувати художнього, образного значення, ставати метафоричними епітетами (*дерев'яне* обличчя, *залізний* характер, *срібне* сяйво). Отже, зміст епітета можна зрозуміти лише з контексту, лише в сполученні з тим словом, яке визначається епітетом.

В «Хрестоматії з української літератури» для V класу не зовсім виразно, на нашу думку, дане пояснення того вірного положення, що не кожне означення можна вважати епітетом у повному розумінні цього слова. Означення «дідова дочка», «кам'яний стовп» наводяться в підручнику як такі, що «дають тільки знання про предмет». Це не цілком ясно. Необхідно підкреслити, що ці означення не є епітетами тому, що вони визначають родинну приналежність, матеріал, з якого зроблений предмет, тощо, а епітет передає якусь визначальну, характерну рису предмета, яка відрізняє його від інших його подібних.

Епітети бувають різних видів. Постійний епітет міцно і назавжди зростається з поняттям, яке він визначає. Він базується на найбільш істотних рисах. Постійний епітет настільки міцно зростається із словом, яке він визначає, що іноді втрачає своє первісне, відокремлене від предмета значення. В сербських епічних піснях, наприклад, «чорний Арапин кличе царя з білого горла».

Постійні епітети найбільш поширені в фольклорі (червона калина, карі очі, синє море) і в творчості письменників, які широко використовували фольклор (Шевченко, Некрасов, Бернс, Я. Купала). Шевченко часто вживає постійний епітет у самостійному значенні, без того слова, з яким зрісся цей епітет, — «*буйнесенький* [вітер], знаєш», «аж небо блакитне *широкими* [крильми] б'є», «*утомився вороненький*» [кінь], «як гуляли по *синьому* [морю] і т. д.

Постійний епітет, хоч і визначає істотне в явищі, проте не охоплює всієї багатогранності його рис і якостей. Тому, наприклад, Шевченко, творчо розвиваючи можли-

вості фольклорного зображення, поряд з постійними епітетами, вживає різноманітні оригінальні епітети. В його творчій еволюції епітет все більше набуває індивідуалізуючого значення, чіткіше характеризує явище. Так, у вірші «Сон» поет не обмежується постійним епітетом *високі* при змалюванні гір, а розгортає характеристику:

Гори мої *високії*,  
Не так і *високі*,  
Як *хороші, хорошії*,  
*Блакитні* здалека...  
Простіть, *високії*, мені,  
*Високії!* І *голубії!*  
Найкращі в світі! Найсвятіші!  
(«Сон» — «Гори мої високії»)

Так само розгортає Шевченко постійний епітет «степ *широкий*»:

Талáми вийду понад Уралом  
На степ *широкий*, мов на волю...  
І там степи, і тут степи,  
Та тут не такії —  
*Руді, руді, аж червоні,*  
А там *голубії,*  
*Зеленії, мережані...*  
(«А. О. Козачковському»)

Кожен письменник має свої особливості у вживанні епітетів. Характер епітетів також залежить від панівного літературного стилю. Епітети в реалістичній творчості гранично чітко і образно малюють і оцінюють явище. Реалістичний епітет не має «прикрашальної» функції, він обумовлений загальною тенденцією реалізму до точності і вірності малюнка.

Повторення тих самих епітетів в описі, в характеристиці створює стійкий образ (наприклад, аналізуючи образ Маланки, треба розкрити ідейно-художнє значення повторення епітетів «суха», «чорна» в її характеристиці). Завдяки епітету письменник може більш опукло, зримо, детально змалювати картину. От як, наприклад, змальовує гру кольорів моря Коцюбинський в оповіданні «Сон»:

«Ми уздірили, як воно (море. — М. К.) тріпалось тихо в сітці яскравих бліків, наче зловлене в невід з *синіх, зелених і рожевих* мотузок, а крізь ту сітку на нас дивилась мозаїка дна: *фіолетові плями густих водорослів, блакитні очі підводних пісків, стара бронза і темно-синя емаль, що зливались в один вогняний сплав*».

Часто зустрічаються складні епітети, які змальовують різні відтінки: «*ярозелена драговина*», «*тиховоде озеро*», «*блідоблакитна вода*» (Леся Українка), «*пісня сонцебризна*», арфами *самодзвонними*, «*думами ніжнотонними*» (Тичина), «*осінь яснолиста*» (Малишко). Подібні епітети називаються з о б р а ж а л ь н и м и, або о п и с о в и м и.

За допомогою епітетів письменник не лише описує, а й оцінює предмет або явище. Такі епітети, як «*море миле*» (Шевченко), «*левада весела*» (Нечуй-Левицький), називаються л і р и ч н и м и, або о ц і н о ч н и м и.

У письменників часто зустрічаються е п і т е т и - х а р а к т е р и с т и к и. Так, Пушкін в «Євгенії Онегіні» одним епітетом передає характер різних письменників: «*переимчивый Княжнин*», «*Корнеля гений величавый*», «*колкий Шаховской*» і т. д.

В описі природи автор часто підкреслює епітети, які відповідають характеру, настрою героя. В оповіданні Кобилянської «Природа»: «*Дикі Карпати! Вона знала їх горду, замкнену красу*». А ось якими епітетами передає настрій, збуджений красою природи, Леся Українка в ремарках до «Лісової пісні» — «*ніжна, задумлива поліська краса*». Звичайно, абсолютно відділяти епітети з описовим значенням від оціночних не можна, ці два відтінки в значенні епітета здебільшого збігаються. Коли Коцюбинський змальовує хатини бідняків: «*порожні й обдерті халупки кидають кострубаті тіні*», — то тут виразно відчутний елемент як опису, так і оцінки.

Завдяки нагромадженню різних епітетів можна не лише змалювати щось, а й передати різноманітні почуття: радощів, болю, гніву, ненависті тощо. Так, Тичина у вірші «Відповідь землякам» підбирає найгостріших, найпрезирливіших епітетів для передачі свого ставлення до ворогів Радянської України:

Стою серед бандитів і злочинців,  
серед *пузатих, ситих і продажних*,  
серед *дрібних, помстливих, тупоумних...*

В формі епітета може виступати також іменник, при-  
слівник:

Встануть *мученики-браття*,  
Встануть *сестри, як живі...*  
За *годиною прокляття*,  
*Мук, кайданів та крові*,



Зрадно купленої слави, —  
Панство волі йде услід,  
І на чолі мирсправи  
Власно з'явиться нарід!

(П. Г р а б о в с ь к и й, «Надія»)

В цьому прикладі знаходимо як епітети, виражені прислівниками, так і епітети, виражені іменниками.

Епітети, виражені прислівниками, показують не лише якість предмета, а також якість, ознаку дії:

Тихесенько вітер віє...

(Т. Ш е в ч е н к о, «Сон»)

Аж до всесвітньої столиці

Луна, *гочучи*, неслась...

(Т. Ш е в ч е н к о, «Єретик»)

...а дівочих,

Пролитих *тайно* серед ночі...

(Т. Ш е в ч е н к о, «Кавказ»)

Іноді епітет може бути виражений кількома словами, іменником з прислівником, іменником з прикметником тощо (наприклад, *буй-тур* Всеволод в «Слові о полку Ігоревім»).

## ПОРІВНЯННЯ

Надзвичайно велике художнє значення в поетичній мові має і порівняння.

Порівняння — це зіставлення одного предмета з іншим з метою його глибшого пояснення.

В поетичній мові порівняння набуває різної форми. Найпоширенішою формою є введення порівняння за допомогою сполучних слів *мов, немов, ніби, наче, неначе, як* — «стою — *мов скеля* непорушний» (Тичина). Іноді (зокрема в народній творчості) порівняння вводиться за допомогою прикладки:

Дівчинонько, *сіра утко*, чи сватати хутко...

Козаченьку, *повна роже*, в неділю негоже...

Ой ти, козаче, ти, *хрещатий барвіночку*...

Інокли порівняння має форму іменної частини присудка, де пропущена зв'язка:

Чом твоє серденько — *колюче терня*?

Чом твої устонька — *тиха молитва*?..

(І. Ф р а н к о, «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»)

«Очі — *два озерця морської води*».

(М. К о ц ю б и н с ь к и й, «Сон»)

Порівняння можуть вводитись за допомогою орудного відмінка, це порівняння «приховане», близьке до метафори, — «*горами хвилю підійма*», «серденько *соловейком* щебече та плаче», «сине море *звірюкою* то стогне, то виє» (Шевченко), «*гадюкою* тече Раставиця» (Нечуй-Левицький), «дим з головешки *фурка* за ним *крилатим змієм*» (Коцюбинський).

У фольклорі і в літературних творах, що використовують фольклорні образи, вживаються також заперечні порівняння, де зіставлення дається в формі протиставлення:

*Не сон-трава* на могилі  
Вночі процвітає,  
То дівчина заручена  
Калину сажає...

(Т. Шевченко, «Чого ти ходиш на могилу»)

*Не зозуля* в лузі затужила,  
*Не пташина* в тузі голосила,  
То сестричка лист писала...

(Ю. Федькович, «Сестра»)

Порівняння бувають розгорнутими. Порівняння може охоплювати весь твір (наприклад порівняння поет — соловейко у вірші Шевченка «На вічну пам'ять Котляревському»). Іноді цілий великий опис дається в формі розгорнутого порівняння: кожен окремий елемент опису з чимсь порівнюється. Наприклад, в народній пісні «Піду я в садочок» у формі порівняння розгортається народний метафоричний образ (смерть — шлюб):

А скажи, коню, що я оженився:  
Ясні зірочки — то світилки,  
Чорні хмарочки — да то свашечки,  
А березоньки — то старостоньки,  
Круті береги — бояри мої,  
Холодна вода — да то молода,  
Сирая земля — то ж мати моя.

Подібні порівняння часто наближаються своїм характером до психологічних паралелізмів:

Вітер в гаї нагинає	Так і доля: того ламá,
Лозу і тополю,	Того нагинає,
Ламá дуба, котить полем	Мене котить, а де спинить —
Перекотиполе.	І сама не знає.

(Т. Шевченко, «Мар'яна-черниця»)

Порівняння не зводиться до примітивного пояснення, воно вносить в зображення авторське розуміння дійсності.

Порівняння зближає предмет, явище з нашими уявленнями, робить його зрозумілішим для нас. У реалістичних порівняннях нема довільності у зіставленнях, вони не прикрашають твір, а малюють образ. Порівняння завжди обумовлене реальним змістом явища, реальним настроєм, ідейним задумом. На прикладі багатьох творів Шевченка, що вивчаються в школі, зокрема на поемі «Сон», можна простежити гострі, навіть згрублені порівняння, які передають ненависть поета до всієї монархічно-бюрократичної верхівки царської Росії.

Зміст порівняння береться з того кола явищ, з того побуту, що оточує героя, і відповідає основному змістові його життя, його думкам і прагненням. Так, у Коцюбинського в «*Fata morgana*» — «важкі лайки гупають скрізь, як *ціп на току*», у старої, змученої нуждою селянки з оповідання Коцюбинського «Що записано в книгу життя» — «рот, як *порожній гаман*», а смерть стоїть перед героями оповідання, «як *неоплачена подать*». Така влучність, змістовність порівняння становить необхідну прикмету кожного справді майстерного художнього твору, і при аналізі порівняння необхідно звертати увагу, в першу чергу, саме на неї, бо в подібних порівняннях найбільш виразно виявлена художня концепція автора.

### МЕТАФОРА

**М е т а ф о р а** (*metaphore* — перенесення, *грец.*) — найважливіший вид тропів, побудований на найбільш повному і органічному використанні переносного значення слова. В основі метафори так само, як і в основі порівняння, лежить зіставлення, але здійснюється воно не так, як в порівнянні. В метафорі відсутня двочленність порівняння. В порівнянні явища порівнюються за допомогою словесного зіставлення. В метафорі ж зіставлення **с м и с л о в е**, тобто одне поняття замінюється іншим, подібним до попереднього якимись рисами, формою, кольором, якістю, дією і т. д. Шевченко в «Гайдамаках», маючи на увазі зброю, пише — «вози залізної тарані». Або в іншому вірші Шевченка:

Ой виострю товариша,  
Засуну в халяву  
Та піду шукати правди  
І тієї слави.  
(«Ой виострю товариша»)

Слово «ніж», яке має на увазі Шевченко, не вжите, — тут сталася повна метафорична заміна. Або згадаймо сцену з «Fata morgana», коли Гафійка вбігає у хату, де важко лаються змучені нуждою Волики, — Коцюбинський образно змальовує це так: «Хмару розбила ластівка». Метафора дозволяє лаконічно, без зайвих слів, яскраво і опукло подати образ. Ось, наприклад, як Шевченко в поемі «Єретик» змальовує «ченця годованого» — папу римського:

Людською кровію шинкує  
І рай у найми оддає!

Це надзвичайно вагомий і лаконічний образ, який сконцентровано передає всі злочинства папи (і боротьба з вільнодумцями — «єретиками», і продаж індульгенцій, які за гроші давали відпущення гріхів, і т. д.). Поет метафорично зближає ці злочинства з поняттями, зрозумілими і близькими народному сприйняттю, — «шинкувати», «віддавати в найми». Так створюється реалістичний м о в н и й о б р а з, зрозумілий, життєвий і дійовий.

Зіставляючи в метафорі два явища, ми тим самим створюємо динамічний образ, який вбирає в себе риси обох явищ, збагачуємо наше знання життя завдяки поетичним асоціаціям.

Метафоричні асоціації бувають найрізноманітнішими. Іноді вони ясні, зрозумілі, іноді ускладнені, але в основі їх завжди лежить оригінальне поетичне сприйняття навколишнього світу, прагнення знайти приховану і непомітну співзвучність, подібність різноманітних явищ і понять. У Тичини читаємо:

Хрипкий далекий пароплав  
сигару закурив, —

так поетично сприймає він димок з труби пароплава.

Як і в порівнянні, так і в метафорі матеріалом для зіставлення є явища, уявлення, що відповідають внутрішньому змісту зображення. Так, наприклад, Коцюбинський, гостюючи у Горького на острові Капрі, бачив народні італійські танці, зокрема захоплювався тарантеллюю. Ось чому в оповіданні «Сон», присвяченому італійським враженням, з'являється така своєрідна метафора: «Вітер танцював тарантеллу по скелях, а в сірих маслинах цикади грали на кастаньєтах».

Часто поети розвивають фольклорні метафори. Так,

Шевченко в багатьох творах розвиває фольклорний образ: сіяти думи, сіяти пісню:

...Орю  
Свій переліг — убогу ниву! —  
Та сію слово. Добрі жніва  
Колись-то будуть.  
(«Не нарікаю я на бога»)

Подібний метафоричний образ осмислює і Коцюбинський в «Тінях забутих предків»: «Вона (Марічка). давно вже засіяла гори співаночками своїми, що їх співають ліси і сіножаті, дзвонять потоки і виспівує сонце».

Метафора, як і порівняння, буває розгорнутою, коли кожен окремих елемент образу викликає певні асоціації:

О тиха пристане робочого стола,  
Де ще на якорях дримають вірні рими,  
Де мислі щоглами підносяться струнками,  
Струмують образи, як понадводна мла.  
(М. Рильський, «Мандрівка»)

Тут загальний авторський метафоричний образ (творчість — поетична плавба в невідомі світи) виростає з окремих конкретних порівняльно-метафоричних асоціацій (робочий стіл — пристань, думки — високі щогли і т. д.). Метафора завжди узагальнює в собі цілий ряд образних асоціацій, вона синтетична за своєю природою.

Метафора, на відміну від епітета і порівняння, не має якої-небудь певної граматичної форми. Всі частини мови, всі члени речення можуть бути вжиті в метафоричному значенні.

Існують метафоричні епітети і порівняння. Метафоричний епітет — за формою художнє означення, яке має метафоричний зміст. В основі метафоричного епітета лежить зіставлення: «залізної музики» (Леся Українка), «вставай, хто серцем кучерявий» (Тичина), «оксамитовий гул», «шовковий шум нив» (Коцюбинський), «зелено-шумні вечори» (Малишко). Тут зорові відчуття зіставляються із слуховими, дотиковими (залізна музика, шовковий шум).

Зустрічається складна форма метафоричного епітета, коли зміст епітета, на перший погляд, суперечить змістові слова, яке він визначає. Таке об'єднання несумісних, протилежних, полярних понять називається *о к с ю м о р о н о м*. Наприклад, «многоголоса тиша», «дзвінка тиша» (Коцюбинський), «траурное ура», «великолепные нелепости»

(Маяковський), «живий труп» (Л. Толстой), «повнолітні діти» (І. Вільде) тощо. Такі, на перший погляд, абсурдні сполучення насправді передають складність сприйняття людиною світу, складність людської психіки.

Метафоричне порівняння також побудоване на вживанні слова в переносному значенні. Наприклад, «червоний, як кров» — звичайне порівняння, бо воно передає дійсний колір крові. А от «червоний, як марсельеза» (Маяковський) — метафоричне порівняння, в основі якого лежить ряд складних метафоричних асоціацій: марсельеза — революційна пісня, колір революції — червоний, ось чому марсельеза уявляється поетові червоною. Такий самий ряд складних асоціацій викликає порівняння: «твоя краса, твої чорні брови, неначе моє здоров'я» (Нечуй-Левицький).

Все це свідчить про взаємозв'язок тропів. І дійсно, всі види тропів надзвичайно тісно пов'язані між собою, часто взаємопереходять, підкоряючись законам образного відтворення життя. Метафора, являючи собою найповніше використання переносного значення слова, є одним з найголовніших елементів образного змалювання.

Невірний погляд на метафору як на елемент, що штучно вноситься в твір і ускладнює зображення. Метафора — це не звичайний засіб словесного орнаменту, це не об'єднаний елемент образного мислення.

Метафора — явище не лише художнього мислення, а взагалі людського мислення. Здатність людини до метафоризації відбивається в наших повсякденних уявленнях, в нашій розмовній мові («час біжить», «сонце сідає» і т. д.). За допомогою метафори письменник поетично освоює світ, в якому різні явища, поняття перебувають в складних взаємозв'язках. В метафорі синтезуються якості різних предметів, вона розвиває, організує, збагачує уяву читача.

Є різні види метафори, різні її смислові різновиди.

Найпоширенішим видом метафори є персоніфікація, олюднення, тобто надання неживим предметам, поняттям, явищам природи людських рис і якостей: «дош пальцями тарабанів свої нудні мотиви» (Коцюбинський), «у Дніпра веселочка воду позичає» (Шевченко), «нива дрімає... у сірозеленій мряці, і сниться їй серп» (Коцюбинський).

Стихія безмежної персоніфікації панує в фольклорі і в літературних творах, що передають народні уявлення

(творчість Шевченка, «Лісова пісня» Лесі Українки, персоніфікація землі в «Fata morgana» Коцюбинського).

Персоніфікуються не лише явища природи, але й речі (вірш Лесі Українки «До мого фортеп'яно»), абстрактні поняття, почуття, настрої, — за допомогою персоніфікації вони поетично увиразнюються, стають більш живими і близькими: «Сум стояв в хаті, обнявшись з тишею» (Коцюбинський). Персоніфікація таких понять, як «воля», «доля», «лихо», є звичайною для лірики Шевченка. «Воля» одягається в козацький жупан, гарцює на баскому коні. Але не завжди воля виступає в «козацькому» оформленні. В знаменитому «Я не нездужаю» персоніфікована «хирена воля», яку народ повинен «збудить». Цей зримий і близький народному розумінню образ відтіняє силу, чіткість і виразність революційного заклику. Як синтез поетичної фольклорної персоніфікації виступають у Шевченка такі чудові, глибоко ліричні образи, як «свято чорнобриве», «доля чорнобрива» — уособлення дівочої краси. Близька до народного осмислення і персоніфікація долі:

В того доля ходить полем,  
Колоски збирає,  
А моя десь, ледащиця,  
За морем гуляє.

Метафоричний принцип перенесення ознаки лежить також і в основі а л е г о р і ї (іносказання), заміні одного явища, поняття іншим поняттям, образом, який передає його провідні риси, його основну ідею. Від персоніфікації алегорія відрізняється тим, що персоніфікація охоплює в основному один якийсь образ, а алегорія — весь твір. В основі алегорії часто лежить олюднення. Така алегорія знаходить своє місце в байках, де зажерливість уособлена в образі вовка, хитрість — лисиці, полохливість — зайця і т. д.

Але не завжди алегорія побудована на персоніфікації, на олюдненні: часто одне поняття, одна абстрактна думка висловлюється за допомогою іншого конкретнішого образу: «Аріон» Пушкіна, «Каменярі» Франка, «Досвітні огні» Лесі Українки. Алегоричні образи революційної боротьби знаходимо в творчості багатьох великих поетів: і Байрона, і Гейне, і Гюго, і Пушкіна, і Шевченка, і Франка.

Якщо алегоричне значення тісно і органічно зростається з якимось предметом, істотою, образом, такий предмет або образ називається с и м в о л о м. В основі символу

лежить заміщення життєвого явища, поняття умовним визначенням, чимсь таким, що виражає його ідею. Наприклад, символ миру — голуб, символ революції — червоний прапор, символ міжнародного єднання пролетаріату — червона зірка, образ Прометея — символ людинолюбства, терновий вінець — символ страдництва, лавровий вінок — слави. Наприклад, в поемі Шевченка «Кавказ» могутній символ Прометея, який уособлює силу народу, окрилює, поетично забарвлює реалістичну сатиру «Кавказу». Якщо алегорія багатозначна, то символ — однозначний, — в цьому одна із відмінностей між цими поняттями.

Символіка рослин і тварин дуже поширена в фольклорі (червона калина — дівчина; явір — козак; чорний ворон — зло, нещастя; кінь — друг і т. д.). Фольклорна символіка широко використовувалась в творчості Шевченка.

Персоніфікація, символ, алегорія надзвичайно тісно пов'язані між собою, всі вони є різновидами метафоричного зображення дійсності.

## МЕТОНІМІЯ

**Метонімія** (*metonymia* — перейменування, грец.) як вид тропів також побудована на переносному значенні слова, але це перенесення значення здійснюється в метонімії в іншому плані, аніж в метафорі. В метафорі зближення предметів і явищ іде за принципом схожості, в метонімії — за принципом спільності ознак. В метафорі — внутрішній, захований зв'язок між явищами, що зіставляються, в метонімії — зовнішній, видимий.

Метонімія має багато різновидів:

перенесення назви з вмісту на те, що вміщує: «Рахували, скільки о. Василь випив чарок» (Коцюбинський, «Лялечка»);

заміна речі матеріалом, з якого вона зроблена:

За богами — панства, панства  
В сребрі та златі!

(Т. Шевченко, «Сон»)

заміна назви твору іменем автора («мужик... Белинського и Гоголя с базара понесет» — Некрасов);

буває метонімічне перенесення значення з людей, які знаходяться в певному приміщенні, на саме приміщення («вся аудиторія слухала»);



з мешканців певної країни, або місцевості — на цю країну і місцевість в цілому:

Дніпро на нас розсердився,  
Плаче Україна...

(Т. Шевченко, «Гайдамаки»)

Іноді письменник виділяє в людині, в явищі якусь рису, якусь деталь зовнішності, одягу і заміняє нею всю людину, весь предмет тощо. Таке перенесення застосовується зокрема при сатиричному зображенні. Змальовуючи американського буржуа-туриста, Коцюбинський в оповіданні «Сон» пише: «Чорний смокінг у білих штанях мовчки і методично ріже криваве м'ясо». Цей сатиричний прийом підкреслює, що турист не має виразного людського симпатичного обличчя, в око впадає насамперед деталь одягу. Шевченко дуже часто слово «мужик» заміняє словом «сіряк». Цей нужденний одяг узагальнено передає злиденний вигляд селянина:

За те, що сам крепак,  
Неодукований сіряк.

(Т. Шевченко, «Марина»)

В романі Гребінки «Чайковський» зустрічаємо таку метонімію, що надає розповіді гумористичного характеру:

«Случалось ли вам видеть страшный сон? Не то будто вы проиграли пульку в преферанс, или вас оклеветал ближний, или вам подали холодного супу, или *смазливенькое личико*, давши вам слово танцевать, отказалось и пошло *с мягкими бархатными усиками*».

В поетичній мові часто відбувається метонімічна заміна загального окремим і навпаки:

На майдані коло церкви  
Революція іде.

(П. Тичина, «На майдані»)

Метонімія, в якій заміна відбувається за кількісною ознакою, називається **синеκдохой** (множина замінюється однією і навпаки):

«Давайте нам літературу. Давайте Байронів, Шекспірів, Гетел.. й ми станемо поруч із другими, ми увіллємось в сім'ю культурних народів! — кричав Джіафер, зогрітий суперечкою».

(М Коцюбинський, «Під мінаретами»)

У кожного чоло життя і жаль порили,  
І в оці кожного горить любові жар.

(І. Франко, «Каменярі»)

За допомогою метонімії і синекдохи поет концентрує увагу на якійсь характерній рисі, деталі, відокремлює її, тим самим загострюючи. Заміна множини одноною надає предмету і явищу загального, «нарицательного» значення. Замінюючи загальне поняття окремим, поет має можливість конкретніше окреслити образ. Метонімічні конструкції поживляють мову, дозволяють уникнути повторів, роблять мову більш образною, гострою і дотепною.

## ГІПЕРБОЛА І ЛІТОТА

Г і п е р б о л а — це художнє перебільшення, л і т о т а — художнє применшення. Гіпербола, як опукле скло, збільшує ознаку, часто передає гнів, біль, іноді служить засобом сатиричного зображення:

А сльоз, а крові? Напоїть  
Всіх імператорів би стало  
З дітьми і внуками, втопить  
В сльозах удов'їх.

(Т. Шевченко, «Кавказ»)

А ось гіпербола-метафора у Лесі Українки:

Хотіла б я вийти у чистеє поле,  
Припасти лицем до сирої землі  
І так заридати, щоб зорі почувли,  
Щоб люди вжахнулись на сльози мої.  
(«Горить мое серце»)

Літота вживається найчастіше, коли автор з любов'ю, ніжністю, з ласкавою іронією змальовує що-небудь. Наприклад, в оповіданні Марка Вовчка «Сестра»: «Як оддамся, то зав'яжу оцю червону хустку», — говорить, а сама ще така, як *вузлик*; «старенька, маленька, ледве од землі видно».

Гіпербола і літота тісно пов'язані між собою, іноді їх навіть важко розрізнити. Наприклад, у Шевченка:

Одну сльозу з очей карих —  
І... пан над панамі!  
(«Думи мої...»)

Тут применшення (одну сльозу) передає перебільшену авторську скромність поета, для якого основною метою є знайти шлях до народного серця.

## ІРОНІЯ І САРКАЗМ

І р о н і я — це такий вид тропу, в якому зовнішня форма вислову суперечить змісту. Найбільш поширена форма іронії: під виглядом ствердження, схвалення — заперечення, осуд, засудження. В «Fata morgana» Маланка з удаваною «солодкістю» і прихованою злістю звертається до Андрія: «Слухай, серце, Гудзя, слухай, Андрійку... якраз начешиш торби, та й мені доведеться» — ця іронія передає живу людську інтонацію.

С а р к а з м — гостра, в'їдлива іронія.

Іронія і сарказм — найголовніші засоби сатиричного і гумористичного зображення. Безліч відтінків іронії і сарказму можна простежити, наприклад, в творчості Шевченка — від ласкавої, приязної, любовної посмішки — до гнівного викриття. Іронія і сарказм характерні для публіцистичного стилю Шевченка:

Отам-то милостивії ми  
Ненагодовану і голу  
Застукали сердешну волю  
Та й цькуємо...

Просвітились! Та ще й хочем  
Других просвітити...

(«Кавказ»)

## ПЕРИФРАЗ

П е р и ф р а з — описовий зворот; для нього характерне переносне описове визначення особи або предмета, вжите замість звичайної назви, імені. Найпростіша стилістична мета вживання перифраза — уникання повторів. Так, наприклад, пишучи твір про Горького, ми називаємо його: «великий пролетарський письменник», «буревісник революції», «основоположник літератури соціалістичного реалізму».

Крім того, в перифразі, який іноді супроводить собою ім'я, підкреслені, виділені якісь характерні риси предмета, людини. Так Шевченко звертається до музи: «старенька сестро Аполлона». Пушкін в «Євгенії Онегіні» називає своїх читачів «друзьями Людмили и Руслана», висловлюючи цим надію, що читачі знайомі з його першою поемою. В перифразі взагалі часто замість імені письменника даються назви його творів (Пушкін називає Байрона «певцом

Гяура и Жуана»). Перифраз показує авторську оцінку: Шевченко іменує Щепкіна: «возлюбленнику муз і грацій», а в «Журналі» Шевченка цар не називається інакше, як «неудобозабываемый Тормоз».

Перифраз часто має образне метафоричне значення, зближується з метафоричним порівнянням: соловей — «певець любови» (Пушкін), декабрист — «цар всесвітній, цар волі» (Шевченко), могила — «свідок слави, дідівщини» (Шевченко); папу римського Я. Галан називає «отець тьми». Все це метафоричні перифрази.

Перифраз вживається і в іронічному значенні. Так, наприклад, в поемі «Княжна» Шевченко з їдким сарказмом називає князя — «патріот, убогих брат»:

А патріот, убогих брат...  
Дочку й теличку однімає  
У мужика...

і далі:

Княгиня взаперті сидить.  
Її і в сні не пускає  
Убогих брат...

Перифраз допомагає дати розгорнуту характеристику явища.

Перифраз може також вживатися в метонімічному значенні.

До метонімічної групи тропів належить також і явище антономасії, тобто вживання власного імені як загального. Образна мова знає безліч смислових зв'язків в тропях — в нашій статті наведені лише найголовніші.

Всі наведені вище приклади тропів свідчать про велику різноманітність і багатство образних засобів поетичної мови. Вони по-різному створюють образ, викликають асоціації, різні за формою і змістом, але всі вони служать меті поетичного увиразнення мови, всі вони збагачують можливості словесного зображення.

Всі види тропів дуже тісно пов'язані між собою. Метафора часто виступає у формі епітета і порівняння, метафоричного і метонімічного значення набуває перифраз, в основі гіперболи часто лежить метафора і т. д. Ця спільність, це взаємопроникнення посилюється тим, що всі тропи мають спільне джерело: багатозначність слова, використання переносного значення слова, за допомогою якого можна поетично відтворити ті зв'язки й спільності, що існують між явищами дійсності. Завдяки цьому письмен-

ник може зобразити життя в його цілісності, дати повноцінну образну картину дійсності.

Мова художнього твору, будучи засобом оформлення, передачі змісту, невіддільна від змісту. Отже, аналізуючи мову, вдумуючись в особливості мовного зображення, ми ніби глибше входимо в творчу лабораторію письменника, можемо простежити, як працював він над оформленням свого задуму. В процесі роботи над словом чіткішає, загострюється, прояснюється задум. Ось чому, аналізуючи художню мову, ми починаємо краще розуміти весь ідейно-художній зміст твору.

Художність твору не визначається кількістю метафор або порівнянь. В справжніх мистецьких творах нема зайвого нагромадження метафоричних образів, кожен з таких образів вагомий, обумовлений, вмотивований загальним настроєм твору.

Кожен літературознавець, аналізуючи твір, вважає за необхідне познайомитись з його чорновими варіантами. Таке ознайомлення (якщо є на те можливість) корисне і для вчителя. І це зрозуміло. Адже ж при такому ознайомленні можна краще простежити хід думки автора. Цікаві записні книжки письменників, в яких факт, думка дістають перше словесне оформлення (такі, наприклад, записні книжки Коцюбинського, Чехова, в яких народжуються образи, що оживають потім на сторінках їхніх творів).

Зробимо зіставлення різних варіантів творів письменника на прикладі «*Fata morgana*» Коцюбинського. Як правило, Коцюбинський іде по шляху скорочення, конденсації, лаконізації опису, і це посилює його образну силу. Так, наприклад, в первісному варіанті рукопису повісті дана була досить велика описова характеристика Гуші і ставлення до нього селян,— в остаточній редакції все це передається через монолог Гафійки (в її розмові з курми), і тому ця характеристика оживає, проходить через живе сприйняття героїні. Значно збагачує образно Коцюбинський в остаточному варіанті картину, як Гудзь підпалює панське сіно. Особливо тонко змальований психічний стан Хоми, його дика радість («сміх танцює в Хоминих грудях»), передані зорові образи («Хома нагнувся, поставив дашком долоні й задивився, як пелюстками троянди зарожевіли в нього руки»). В остаточній редакції образи набувають більшої конкретності:

## Перший варіант:

«Стебло до стебла, колос до колоса збирав пан з людської кривди собі багатство».

## Остаточний:

«Попрацювали руки і походили ноги, поки зібрали таке багатство».

З рукопису видно, як письменник викреслює зайві деталі, добиваючись максимальної виразності.

## Перший варіант:

«Хазяйський син не буде брати такої, що не має ні поля, ні худоби».

## Остаточний:

«Хазяйський син не візьме вбогої».

«Маланка скинула на нього оком, обізвалась і стиха поспитала: «Чи нанявся в економії?»

«Маланка скинула на нього оком: «Нанявся?»

Зустрічаються синонімічні поправки, що уточнюють зміст: «Про що вони там (шамотять) гомонять», «бухика по хаті, аж (вікна) шибки тремтять», «кому черево (виросте) (нажене) нарссте аж вище носа, а тобі жили тягтима», «котилась (звістка) радість: будуть землю ділити».

Така робота над словом, над уточненням його образного змісту призводить до афористичності мови, коли думка висловлюється максимально точно і стисло, наприклад у Шевченка:

На те й лихо,  
Щоб з тим лихом битись.

І чужому навчається,  
Й свого не цурайтесь і т. д.

При аналізі мови художнього твору основна мета — простежити ті шляхи, якими іде словесне уточнення змісту. Ще раз хочеться підкреслити, що, рзглядаючи мову, не можна забувати нерозривної єдності змісту і форми літературного твору. Необхідно розглядати мсву не як просте словесне сформлення, а як матеріал, в якому втілюється задум автора. Для аналізу мови письменника несподібно знання епохи, стану літературної мови епохи, знання загальнонародної розмовної мови, засобів художньої образності тощо. Хибна тенденція встановлювати безпосередній зв'язок лексики того чи іншого твору з ідеологією письменника. Без аналізу словникового складу мови певної епохи цього робити не можна.

Аналіз мови — це не просте перерахування епітетів, метафор, порівнянь, треба розкрити, як вони образно передають зміст. В аналізі мови кількох творів, який подається нижче, ми намагалися накреслити саме такий підхід до мовних явищ. Найціннішим є уміння поєднати, органічно пов'язати ідейно-тематичний аналіз з аналізом словесно-образних засобів. Лише тоді ми зможемо передати специфіку літератури, яка відтворює дійсність в художніх словесних образах.

Слід всебічно аналізувати і лексику, і синтаксичні та звукові особливості, і характер художніх тропів як у мові авторській, так і в мові персонажів. Але нема необхідності обов'язково подавати, перераховувати всі художні тропи — треба вміти взяти найголовніше, те, що характерне для стилю даного письменника, для характеристики даного персонажа. Якщо в творі, наприклад, синтаксична будова фрази не являє собою чогось оригінального, знаменного, можна не зупинятися на ній докладно. Якщо для стилю письменника не характерні яскраві і оригінальні метафоричні асоціації, можна обминути розгорнуту характеристику метафори. Необхідно знайти щось головне, якусь провідну ланку, зачепившись за яку можна розгортати аналіз. Так, наприклад, такою провідною ланкою при аналізі мови оповідання Коцюбинського «Коні не винні», який подається нижче, були словесні засоби сатиричної характеристики; в «Лісовій пісні» ми звернули особливу увагу на сполучення витонченої поетичної образності мови з гостро реалістичною мовною характеристикою персонажа; в романі Головка «Бур'ян» — на оригінальність художнього синтаксису письменника і т. д. При аналізі тропів, як уже вказувалось, необхідно звернути найпершу увагу на реальну обумовленість художньо-образних асоціацій, на їх зв'язок з усім образним контекстом, характером героя, побуту, епохи, розкрити ємкість, лаконічність і життєву визначеність словесного образу.

Розуміти творчість письменника, не відчуваючи, в чому краса і образна дійовість його мови, не можна. У школі, аналізуючи художній твір, учитель повинен подбати про те, щоб учень не тільки умів відрізнити метафору від епітета, синонім від антоніма, а відчував красу і образну силу поетичної мови.

За програмою середньої школи з основними образними категоріями поетичної мови учні знайомляться в V класі.

Це правильно: перше, хай елементарне розуміння словеснообразних засобів треба прищеплювати з раннього шкільного віку. На необхідність пояснювати дітям походження метафоричних образів, з'ясовувати приклади метафоричності, що сприяє розвитку мислення дітей, дуже влучно звернув увагу П. Д. Калениченко у своїй статті «Особливості вивчення метафори в школі» («Література в школі», № 5 за 1956 р.)

Але обмежуватись лише тими елементарними відомостями з теорії поетичної мови, що подаються в V класі, не можна ні в якому разі — необхідно на конкретних прикладах аналізу мови художнього твору весь час поглиблювати розуміння учнями мовної образності.

Давши в V класі найпростіше уявлення про різні категорії мовної образності, в VI і VII класах треба поглиблювати знання про кожну цю категорію, зокрема поняття про різні форми порівнянь, про метафоричні епітети, розуміння метонімії і синекдохи, слід познайомити учнів з різними видами синтаксичних фігур тощо. Все це необхідно для того, щоб розвинути в учнів розуміння образного значення слова і підготувати їх до самостійного і цілісного аналізу мови художнього твору, який слід практикувати в VIII—X класах. Тут головним завданням учителя є навчити учнів аналізувати мову творів в тісному, нерозривному зв'язку з ідейним змістом.

Такий аналіз мови художнього твору дає учневі змогу зрозуміти, як, якими засобами відображає письменник життя, як виявляється ідейний і емоціональний зміст літературних творів. Не завадило б у старших класах дати учням невелике зведення відомостей з теорії поетичної мови, одержаних в школі.

Нижче наводиться для прикладу аналіз декількох творів української літератури, що вивчаються в середній школі, — цей аналіз покликаний продемонструвати в дії основні теоретичні принципи, викладені в цій статті.

#### **«КОНІ НЕ ВИННІ»**

«Кони не винні» М. Коцюбинського (1912 р.) — один із класичних зразків сатиричної новели в українській літературі. Ідея засудження ліберального панства, викриття справжньої експлуататорської суті цих «друзів народу» вилилась в оповіданні у форму революційної сатири.



Аналізуючи мову твору, необхідно звернути головну увагу на засоби сатиричного зображення, на особливості реалістичної манери письменника, майстра соціальної новели.

Мова новели надзвичайно виразна, лаконічна, вона максимально точно малює картину. Характерний початок твору. Коцюбинський відразу ж, без довгого вступу вводить нас в атмосферу життя Аркадія Петровича Малини. Оповідання починається різким окриком: «Савка! Де мій одеколон?» Ось він, цей ліберальний балакун, в своїй домашній обстановці — справжній поміщик, пан.

Головна мета Коцюбинського — вже з перших сторінок підкреслити справжню панську, поміщицьку сутність Малини, діаметрально протилежну його ліберальним балачкам. І тут письменник вдається до засобів реалістичної сатири.

Основним з таких сатиричних засобів є сполучення понять і речей різного порядку, дрібних деталей з важливими категоріями. Так, Коцюбинський змальовує, як Аркадій Петрович, милуючись у дзеркало своєю персоною, згадує свої розмови з селянами:

«Пора нам розстатися вже з пануванням», подумав Аркадій Петрович, защібаючи лівий манжет, і, прийнявшись за правий, згадав одразу, як гула радісно сходка, коли він пояснив їй права народу на землю».

Або далі —

«Приємно тремтячи освіженим тілом, просуваючи руки в рукави, він почував себе демократом, другом народу, який не має чого боятись».

Головне для Аркадія Петровича — турбота про себе, про своє здоров'я, про те, як знищити прищик на носі, а думки про народ і його права цінні для нього лише тим, що вони приємно освіжають його і збуджують бадьорий настрій. Отже, недарма письменник поєднує процес одягання цього випещеного пана з такими важливими думками і міркуваннями його. Недарма письменник підкреслює кілька разів, що подібні згадки про розмови з селянами про їх права на землю збуджують у Аркадія Петровича апетит. Для селян земельне питання — життєва необхідність, для Аркадія Петровича — це лише збудник бадьорості і апетиту. Завдяки використанню такого сатирич-

ного засобу Коцюбинському вдається психологічно тонко показати дійсну сутність ліберального промовця Аркадія Петровича.

Сатиричний прийом сполучення понять різного порядку використовується і при характеристиці інших персонажів. Так, патетична розповідь адмірала про свій чарівний сон переривається цілком прозаїчними репліками Софії Петрівни. (Жан: «Я бачив прекрасний невиданий город...» Софія Петрівна: «Жане, твій борщ прохолоне».)

Всю «неспражність» передових поглядів Аркадія Петровича, його гніву, всю жалюгідність його вагань Коцюбинський показує за допомогою іронічних деталей.

Гумористично змальований гнів Аркадія Петровича: «Розшумівся, як самовар, що ось-ось має збігати. Кричав, весь червоний і мокрий, тупав ногами і так махав руками, наче перед ним була не жінка, а навісні козаки». І далі: «Пустіть! — кричав він, хоч його ніхто не тримав».

Блискуче використовує Коцюбинський сатиричний засіб порівняння персонажів з тваринами. В оповіданні Малина і члени його родини ніде прямо не порівнюються з собаками, яким живеться в його будинку привільно, по-панськи. Проте Коцюбинський весь час поєднує в уяві читача собак з їх хазяями: «Блискучий посудом стіл, за яким *засідали пани і собаки*». Вирішивши, що треба порадитись, всі люди «вийшли з ідальні разом зо всіма псами». «Софія Петрівна сердито обвела оком *цілу родину і чотирьох собак*, що сиділи за столом, але співчував їй лише Антсша».

Кожна собака ніби невіддільна від свого хазяїна, доповнює його характеристику. Розмова, що викликає збентеження серед людей, відбивається і на собаках: «Такса Софії Петрівни лизала тарілку, а Мільтончик, забувши пристойність, скавчав потроху...»

В оповіданні вражає простота і надзвичайна «зримість» опису. Письменник вміє знайти скупі характерні деталі, змалювати кожен рух з максимальною точністю:

«Аркадій Петрович опустився в широке крісло на чолі столу і похляпав рукою по сусіднім кріселці... Фокстер'єр подивився на нього каправим оком, скочив на крісло і сів на свій обрубаний хвостик».

Або опис Нептуна:

«Загавно було дивитись, як Нептун на бігу хляпав обвислим вухом і трілав білу поноську під чорним холодним носом».

Змальовуюючи Ліду, Коцюбинський щоразу підкреслює, що вона, промовляючи, схил-ла набік біляву головку мадонни, «витягала довгу шию», Антоша сюсюкав і стояв, «розкарячивши ноги в офіцерських штанях», — завдяки таким деталям ми «бачимо» цих персонажів.

Мова новели скупа на образні вислови, але тут особливо помітна вагомість кожного порівняння, кожної метафори, що відповідають внутрішній суті образу. Так, адмірал — «застиглий і негнучкий в своїй сліпоті», «високий і міцний, *неначе грот-мачта*»; «корови розбрелися по луці, гладкі, сочисті, *як і трава*».

Обумовленість порівняння настроєм героя, прихованими його думками і почуттями помітна в сцені розмови з селянами. Тільки що Жан з властивим йому пафосом процитував фразу із священного писання: «Блаженні, іже і *скоти* милують», як от уже, дивлячись очима героїв на купку селян, що прийшли в панські хорони, Коцюбинський малює їх: «білі, *як вівиці*, в своїх полотнянках». Для панів селяни — істоти іншого порядку, «скоти».

Тяжкий психологічний стан Аркадія Петровича переданий ускладненими метафоричними штрихами:

«Заснував хату димом сигари, замержив поміст петлями кроків, наситив повітря думками, а все ж завтрашній день твердів у ньому, як куля, яку, не розрізавши тіла, не можна дістати»

Вміло і образно малює Коцюбинський різні відтінки психологічного стану. Особливо вдало за допомогою розгорнутого порівняння передає він гнів Аркадія Петровича:

«Гнів зірвався, мов морська хвиля, що встала зразу в зеленій люті, а далі слизнула і з легким шипінням поповзла піною по пісочку»

Суто службовий характер має в оповіданні пейзаж. Тут зовсім нема картин природи, відокремлених від переживань героя. Пейзаж служить поглибленню психологічної характеристики героя. У вікно кімнати Аркадія Петровича видно ниви, але він не милується їх красою. Невипадково письменник при першому описі цих нив підкреслисе кількість десятин землі, і ця суха цифра, що ніби не гармує з поетичним описом ланів, відразу ж знайомить читача з тим, скільки земельки має «демократ» і «друг народу»:

«У вікна било полудневе проміння, і видно було, як цілим морем пили кудись ще зелені ниви, *дев'ятсот десятин* панського поля, що спускалося часом у балку, а потім здіймалося знову, як хвиля».

Але ті ж самі лани ніби змінюють свій характер в процесі еволюції героя. Аркадій Петрович, дізнавшись про намір селян відібрати землю, особливими очима дивиться на свої лани. Земля сприймається Малиною, як жива істота, з якою він кровно зріднився. І тут вперше відчуває він, що лани «байдужі» до свого хазяїна, «зроду звиклі до мужицьких лиш рук». Земля для нього стає особливо живою, розкішною і принадою: «ниви то поволі котились в долину, то підіймались на похилі горби, наче земля в солодкій млості вигинала хребет... підіймався од землі голос, м'який, зрадливий і сперечався», «поле все ширше розкривало свої рамена, все далі розстеляло свою одягу...», «стежка лагідно здіймалася вгору»; «щось було сьогодні принадне, особливе в його землі, мов на обличчі небіжки, з якою жив ціле життя, а тепер мусить прощатись навіки». В такому дусі олюднення, одухотворення землі даний весь опис. Мета цього ясна. З цією землею пан кровно зв'язаний, в ньому заговорив голос предків, і тому цілком природний і вмотивований висновок, до якого приводить письменник свого героя, — пан нікому не віддасть землі: «Буду стріляти, коли прийдуть...»

Невід'ємною частиною реалістичної манери Коцюбинського є оригінальна і стійка мовна характеристика персонажа: виразна мовна індивідуалізація досягається кількома штрихами.

Коцюбинський уникає слів «говорив», «сказав», тому пряма мова вводиться особливо легко і невимушено:

«Де ти, шельмо, була? — *нагнувся* до неї Аркадій Петрович».

«Цитуйте, нехай говорить кум Бондаришин,— *одвів діда рукою рудий Панас*».

«Это нельзя оставить! Тут нужны меры!.. — *гарячився* Антоша».

Завдяки цьому діалог у новелі надзвичайно живий.

Пряма мова часто непомітно переходить у так звану «внутрішню» мову, мову думок і почуттів — це взагалі характерно для творчої манери Коцюбинського:

«Ні, таки справді він чув бадьорість по сьогоднішній сходці, де рішуче стояв за те, що народ має право на землю».

«Все буде, як було досі тихо і мирно, бо щоб у нього хто зважився одібрати землю... У нього? Ха-ха!»

Мова Аркадія Петровича щоразу змінюється. З ніжністю звертається він до своєї улюбленої собаки: «бестія», «Де ти, шельм», була?.. Де ти віялась, негодяща?» З усім іншими інтонації погрози, наказу звучать у звертаннях до слуг: «Савка, де мій одеколон?.. Вічно кудись засунеш!» «Ферапонте! Що я сказав? Десять раз повторяти? Марш мені зараз до гною!».

Аркадій Петрович любить хизуватися своїм демократизмом, любить декларативні фрази на зразок: «Пора нам розстатися вже з пануванням», «Мужик має так само свої потреби й турботи, як і ми, грішні», «як хочеш їсти, працюй, моє серце» і ін. Він грається цими словами, йому приємно лякати ними Софію Петрівну. Різко змінюється тон Аркадія Петровича, коли він повинен не на мітингу, але вдома, при селянах ствердити їх право на землю, свою готовність віддати землю «Що? — Аркадій Петрович несподівано крикнув». Письменник підкреслює, що в «його голосі чувся вже лід»; декларативність, бадьорий пафос зникає з його мови — натомість з'являється непевність, роздатованість: «не одрікаюся од своїх слів... Коли так присудила громада...» тощо.

Антоша охарактеризований кількома фразами, але вочи передають напрочуд тонко його внутрішню суть. Хвилюючись, він переходить на російську мову і здатен вимовляти лише фрази з «жандармського» лексикона: «Вот негодяи», «Тут нужны меры» тощо. Коцюбинський передає і манеру розмовляти: Антоша сюсюкає, Ліда розтягає широкий рот, Софія Петрівна від хвилювання говорить басом.

Ліда ніколи не кінчає фрази: «я була певна, що...», «я думаю, що...», «щодо мене, то я...» Ліда — це ще одна пародія на лібералізм. Як вірно відзначає Антоша, «її наспівали ліберальні студенти, як грамофонний кружок, і вона повторює». Нічого свого вона не має, здатна лише приєднуватись до чужої думки, жодної фрази не здатна склеїти до ладу.

Своєрідний характер має мова селян, що прийшли до Аркадія Петровича в питаннях землі. Вони лагідні, спокійні, розмовляють навіть ніби з острахом, непевно. Фразеологія в них ще стара, рабська, але настрої новий: «Люди були такі спокійні, наче прийшли порадитись тільки у звичайних хазяйських справах». В їх мові — господарські терміни, типові народні звороти («ловкий погній», «наручно буде»). Але вони говорять про землю, як про свою. І ось чому ті

самі слова, які любив повторювати Аркадій Петрович, звучать зовсім по-іншому в їх устах. Аркадій Петрович слухає їх, як щось нове, незрозуміле й страшне, а Софії Петрівні од них стає млосно. В спокійній лагідній мові селян — прихована іронія, страшна для панів:

«Гріх що казати... всі люди пана «татком» називають... — Ми не хочемо зразу... бо ви в нас добрі, спасибі ласкавому пану і вашій пані... Вони нас ніколи не забували... — Авжеж... чи порошок там, чи мазі якої... звісно, наші пани».

Майже те ж саме невдовзі перед тим говорив і Аркадій Петрович, але він жартував, лоскочучи нерви Софії Петрівни. А селяни не жартують. Відчувається, що вони зовсім не такі лагідні і покірні, якими здаються на перший погляд. «Будемо одбирати землю од пана», впевнено, як про щось давно вирішене, говорять вони. Це вже не фраза, як у Аркадія Петровича, це діло, це голос народу, з яким загравати небезпечно. Ось чому ці спокійні слова селян звучать, як грізний вирок всій родині Малини.

Закінчення оповідання також обумовлене загальним тоном розповіді. Автор не робить ніякого висновку. Кількома штрихами змальовує він ранок, так схожий на той, з якого розпочалася дія в новелі. Та ж кімната, та ж собака, те ж приемне відчуття бадьорості, той же окрик «Савка!» Значить, ніщо в його житті не змінилось. І запорука тому — козаки, що чистили коней на дворі, — «очі зразу спочили на довгім ряді кінських блискучих задів». Коцюбинський навмисне вживає цей вульгаризм: пан-ліберал, який ще вчора не хотів навіть чути слово «козаки», сьогодні милується їх грубою силою, яка має підтвердити його право на панування.

Так, оперуючи засобами реалістичної сатири, Коцюбинський викриває мерзенну суть ліберала, зриває з нього маску народолобства.

#### «ЛІСОВА ПІСНЯ»

Драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» (1911 р.) — один з найвизначніших, найбільш довершених творів поетеси. «Лісова пісня» ніби увібрала в себе всю красу «задумливої» поліської природи, яку так любила Леся Українка, всі барви соковитої і образної народної мови, яку вона так досконало знала, всю поетичність народних вірувань, народного розуміння природи.

Проте «Лісова пісня» — не просто гарна казка, далека від людського життя з його щоденними турботами і боротьбою. Життя трудової людини в умовах буржуазного суспільства, боротьба за хліб насущний, яка часто витравляла з людини всі дійсно людські почуття і перетворювала її в слугу власницького інтересу; мрії людини, її прагнення до якихось незнаних, але кращих світів — всі ці цілком реальні і актуальні проблеми знайшли своє відображення в «Лісовій пісні». Але вирішені вони в своєрідній алегоричній формі, яка дозволяє показати зіткнення реального дійсного людського світу з світом олюднених фантастичних істот, зіткнення різних інтересів, різних поглядів на життя.

В драмі-феєрії Лесі Українки немає довільної гри фантазії. Її фантастичні істоти зумовлені народними уявленнями і віруваннями. Крім того, фантастика у Лесі Українки ніколи не є метою зображення, — вона завжди лише засіб для повнішого художнього розкриття реальних життєвих ситуацій, для висловлення світлої і гуманістичної ідеї.

Все це обумовлює і характер мови «Лісової пісні», яка напрочуд тонко передає всі відтінки почуттів і настроїв — від сповнених романтичної патетики монологів Мавки до соковитих лайок Килини і матері Лукаша.

Як і в усякому драматичному творі, в «Лісовій пісні» слід розрізняти авторські ремарки і мову персонажів.

Ремарки «Лісової пісні» — глибоко свсерідні. В драмі вони мають самостійне образне значення. Це — картинки природи, людей, написані рукою вправного поета-художника. Вони мають неоціненне значення як для читача, так і для режисера, композитора, театрального художника, бо вони, дійсно, малюють картину. Ось, наприклад, ремарка, якою починається пролог. Тут поетеса описує казковий ліс і першу фантастичну істоту, яка з'являється перед нами, — «Того, що греблі рве». Надзвичайна картинність, можна сказати, «зримість» опису досягається за допомогою мальовничих епітетів.

Оригінальні складні епітети передають найтонші відтінки барв: *ярозелена* драговина, *тиховоде* озеро, *блідо-блакитна* вода. Чисто живописними мазками малює поетеса «Того, що греблі рве» — «молодий, дуже білявий, синьоокий, з *буйними* і разом *плавкими* рухами; одяга на йому міниться барвами, від *каламутножовтої* до

ясноблакитної, і поблискує гострими золотистими іскрами». В цій ремарці епітети не лише описові, але й ліричні, оціночно-метафоричні, вони показують, як образно сприймає поетеса цю фантастичну місцину, «дику, таємничу, але не понуру», «повну ніжної задумливої поліської краси». Так, за допомогою епітетів поетеса малює нам картину тієї місцевості, в якій має розгортатися дія, вводить нас в казкову атмосферу своєї драми.

Мова ремарок передає авторське ставлення, авторське поетичне сприйняття. Вона часто проймається загальним настроєм персонажів. Так, в третій дії, коли Мавка, вірніше тінь Мавки, приходить туди, де колись розцвітало її кохання, «починається хворе світання», «розтріпаний морок», у Мавки серпанок *сивий, непрозорий*. Майже кожна дія кінчається ремаркою, неначе поетичним підсумком того, що відбулося на сцені.

В ремарках поетеса докладно описує зовнішність героя, його одяг, психологічні деталі зовнішності: «Лукаш — дуже молодий хлопець, гарний, чорнобривий, стрункий, в очах ще є щось дитяче».

Характерно, як змальовує Леся Українка фантастичні образи. Основною образною сферою в драмі є сфера безмежної персоніфікації, олюднення природи. В тісному зв'язку з народними уявленнями малює Леся Українка Перелесника, Лісовика, Русалку Польову і ін. Леся Українка бере реальні риси предметів, явищ, що їх уособлюють, символізують фантастичні істоти, і, комбінуючи ці риси, творить образи. У Лісовика, наприклад, вбрання «барви кори», шапка з куниці, у Польової Русалки — зелена одіж і плащ золотого волосся (колір стиглих хлібів), синій вінок з волошок, а у волоссі заплутались квітки з куколю, ромен, березка (квіти, що ростуть у хлібах).

Персоніфікація явищ природи обумовлює всі метафоричні образи. Леся Українка ніби розкриває реальний зміст цих образів, пояснює їх настроями, заняттями, «побутом» фантастичних істот, який є фантастичним відбиттям людського побуту і уявлень. Так, озеро с оїть, «як у рутвянім вінку», а вінок цей «викохують русалки». Русалка чеше поплутане зілля, поправляє латаття, зшиває килим з ряски, неначе жінка прибир є у себе в хаті. Світлячки на озері — то каганці «сиротятюк-потерчатюк». Водяник приятелює з осіннім дощиком. Для Мавки людські сльози — то вечірня роса. Все в лісі для неї живе, повне



особливого смислу, кожне дерево має свій характер: бере- за смутна, вільха недобра, шорстка, осика боязлива, ду- би поважні, дика рожа, глід і терен гордовиті, калина «хи- зується красою». Лісовик говорить про зміни в природі просто, як про звичайні побутові справи:

От-от зозулька маслечко сколотить,  
в червоні черевички убереться  
і людям одмірятиме літа.

Таким чином, той олюднений світ, що складає зміст мета- форичних образів, оживає, набирає самостійного значення. Таким настроєм безмежного одухотворення природи, пе- реплетення фантастики з реальністю пройнята не лише мова алегоричних істот, але й мова ремарок. Так, у Лесі Українки «очерет перешіптується з осокою», «весняний вітер нетерпляче зітхає, оббігаючи узлісся та розвіваючи гілля плакучій березі» (поетеса дивиться ніби очима Мавки, яка розповідала Лукашеві про кохання берези до пустуна- вітру). В цьому олюдненні навколишньої природи, яке наближає до нас, робить зрозумілишими, наділяє живою мовою і почуттями рослини, явища і предмети, що здавались неживими, — в цьому й секрет тієї надзвичайної поетич- ності, якою пройнятий весь твір Лесі Українки.

«Німого в лісі в нас нема нічого», говорить Мавка, і поетеса намагається передати звучання лісу.

Драма-феєрія Лесі Українки не дарма називається «піс- нею». Надзвичайна мелодійність, музикальність мови, ве- лика кількість звукових образів має велике значення не лише для композитора, який музично оформляє виставу, але й для глядача і читача, які не лише бачать, а й чують зображуване поетесою. За допомогою слова поетеса тво- рить звукові образи великої емоціональної сили. Згадаймо, як передає вона чарівну мелодію сопілки, що оживляє ліс,— передане не саме звучання, а його результати, і ми уявля- ємо собі одухотворюючу силу мелодії:

«На голос веснянки відкликається зозуля, потім соловейко, роз- цвітає яріше дика рожа, біліє цвіт калини, глід соромливо рожевіє, навіть чорна безлиста тернина появляє ніжні квіти».

А ось звуковий образ тривожного осіннього лісу, який ніби сумним схвильованим акордом розпочинає третю дію:

«Стогнуть пугачі, регочуть сови, уїдливо хававкають пушкики. Раптом все покривається протяглим сумним вовчим *вигттям*, що роз- лягається все дужче, дужче і враз обривається. Настає тиша».

Не зловживаючи звуконаслідуванням, Леся Українка, проте, приділяє велику увагу звукопису. Так, в пісеньках потерчат алітерації звуків м і н надають їх мові дзвінкості, ніби це бринять два маленьких дзвіночки:

Ні, ні, дідуню!  
Ні, ми не винні!  
Ми в драговинні  
ягідки брали.

Ми ж бо не знали,  
що тут гості,  
ми б не зринали  
із глибокості...

Ой нене, сум!  
Нум плакати. нум!

І в іншій пісеньці — алітерація л, н, м:

Ми спустимось на дно,  
де темно, холодно,  
на дні лежить рибалка,  
над ним сидить Русалка...

У пісні Русалки Водяної — виразний асонанс у, о — він надає пісні протяжного звучання:

На виру-вирочку,  
на жовтому пісочку,  
в перловому віночку,  
зав'юся у таночку!  
Ух! Ух!

«Лісова пісня» в більшій своїй частині написана білим (неримованим) віршем. За допомогою білого вірша дається мовна характеристика всіх реальних персонажів — дядька Лева, його сестри, Килини, а іноді білий вірш звучить і в мові Лісовика, Водяника, Мавки. Білий вірш вільно побудований, в нього зручно вкладається думка, мова рясніє народними зворотами, розмовними інтонаціями:

Дядько Лев:

То як для кого Я, небоже, знаю,  
як з чим і коло чого обійтися  
де хрест покласти, де осіку вбити,  
де просто тричі плюнути. та й годі.

Але іноді в мову вривається рима, вона відтіняє найбільш емоціональні місця, що з'являються часто в монологах Мавки, в граціозних діалогах Мавки і Перелесника, Русалки Водяної і «Того, що греблі рве». Рима в «Лісовій

пісні», дзвінка, повна і глибока, надає віршеві неповторного звучання. Леся Українка полюбляє омонімічні рими:

Л у к а ш  
Ой, скажи, дай пораду,  
як прожити без долі? —

Д о л я  
Як одрізана гілка,  
що валяється долі!

Дуже часто слово входить цілком в інше слово, з яким воно римується:

...водяній царівні  
нема на світі рівні.

Ми спустимось на дно,  
де темно, холодно.

Часто римуються не лише два рядки, а вся строфа витримана на одній римі (строфа-монорим):

Линьмо, линьмо в гори! Там мої сестриці,  
там гірські русалки, вільні Літавиці,  
будуть танцювати коло по травиці,  
наче блискавиці!

Так утворюються надзвичайно глибокі і багаті рими. Всі ці звукові особливості надають мові «Лісової пісні» стрункості, ритмічності і поетичної виразності.

Оскільки в драмі діють і фантастичні істоти, і люди, мова і тих, і тих, природно, звучить по-різному. Мова фантастичних істот більш образна, емоціональна, часто римована, в мові людей переважають побутові розмовні інтонації.

Перелесник:

...і на крилах нести  
на моря багрянні, де багате сонце  
золото ховає в таємну глибіню.  
Потім ми заглянем до зорі в віконце...

Дядько Лев:

Той клятий водяник! Бодай би всох!  
Я, наловивши риби, тільки вплив  
на плесо душоубкою, — хотів  
на той бік передатися, — а він  
вчепився цупко лапою за днище,  
та й ані руш!

Але оскільки казкові істоти олюднені, наділені певними характеристиками, і в їхній мові наявні сліди індивідуалізації і типізації.

Ось «Той, що греблі рве» і Перелесник — обидва вони «лісові хлопці», один уособлює стихійну силу води, другий — вогню. В їхній мові є щось спільне — поривчастість, «стрімка» вдача. Їх мовна характеристика споріднена: мова прискорена, нетерпелива, мінливий ритм, численні настирливі повтори, багате римування.

Але розмовні звороти, чисто людські інтонації зустрічаються і в їхній мові: у «Того, що греблі рве» — «сам здоровий знаєш»; у Водяника — «доволі тут базікать»; у Лісовика — «Овва! Коби всії біди!»

З цього погляду характерні діалоги між Мавкою і Перелесником та Русалкою і «Тим, що греблі рве». Це типові розмови і сварки закоханих. Мавка нетерпляче перебиває пишномовний монолог Перелесника:

Перелесник

Потім на світанні, як біляві хмари  
стануть покрай неба, мов ясні отари,  
що холодну воду п'ють на тихім броді,  
ми спочинем любо на квітчастім...

Мавка

Годі!

Або далі в тому ж діалозі:

Мавка

Ні, мене береза ніжно колихала.

Перелесник

А проте... здається... ти когось кохала?

Такі ж інтонації вриваються і в діалог Русалки з «Тим, що греблі рве» — цей діалог побудований також надзвичайно майстерно. Грайлива мова одного просто і невимушено переходить до іншого: вони ніби граються словами. Дуже цікава в цьому діалозі мовна характеристика Русалки, хитрої, звабної, мінливої. Спочатку — улесливе звертання до розгніваного коханця:

Я марила всю ніченьку  
про тебе, мій паниченьку!

Далі — лукаво і жартівливо:

Зимові — довгі ночі,  
а в дівки гарні очі, —  
недарма паничі  
їй носять дукачі!

Далі — з іронічним пафосом:

На цілу довгу мить тобі я буду вірна,  
хвилину буду я ласкава і покірна.

А скільки ненависті до людей, нестримного бажання мститися їм відчувається у її розмові з Потерчатами, з Мавкою. Дійсно, в її мові відбивається індивідуальний і цікавий х а р а к т е р.

Мова Потерчат — як дитяче ніжне лепетання: зменшені слова, дзвінки рими. Мова «Того, що в скалі сидить» — похмуро-урочиста. Багато спільного в мові Водяника і Лісовика — вона по-старечому некваплива, поважна, це мова навчених життєвим досвідом людей. Що характерно, в їх типі взагалі і в мові зокрема є щось спільне з дядьком Левом. Та це й зрозуміло, адже дядько Лев зріднився з лісом, вподобав «породу лісову». Він ніби уособлює народну близькість до природи. Його мова соковита, сповнена надзвичайно влучних і характеристичних слів, специфічних народних зворотів:

Якби ж воно такеє говорило,  
що тямить, ну, то й слухав би, а то...

Мова дядька Лева відрізняється від мови його сестри. На його мові позначилась поетична вдача. В уста дядька Лева поетеса вкладає казку про Царівну-Хвилю, в його мові помітні фольклорні тавтології (бородище-помелище, щенята-ярчуки), пісенні інтонації:

Гей, дубчику, чи будеш ти стояти,  
як сива голова моя схитнеться... і т. д.

Дядько Лев знає потаємні сили природи, знає назви і властивості всіх рослин, з тонким знанням справи використовує різні народні прокльони та закляття («Щіпле-дівице»). Дядько Лев любить казку, пісню. Він і в Лукашеві виховав ці поетичні якості — ось чому Мавка відчула в Лукашеві сопілці рідний і зрозумілий голос.

Леся Українка виявляє глибоке знання народної мови, зокрема подільської говірки. Окремі діалектні слова і вислови вживаються так влучно, так до речі, що вони ніколи не бувають незрозумілими або чужорідними — вони органічно пов'язані із способом мислення героїв.

В ремарках Леся Українка вживає діалектизми на позначення місцевих назв рослин, речей з селянського

побуту і тут же в дужках пояснює їх: у дядька Лева «в руках кловня (малий ятірець)... через плече виплетений з лика кошіль (торба) на широкому реміні». Багато діалектних слів і виразів у мові персонажів: «залоскочу тих *натрутнів*», «*лепсько* грає» тощо. Надзвичайно цікаве явище — мова матері і Килини. Весь лад їх мови настільки невимушено-народний, що вони постають перед читачем, як живі постаті.

Лексика матері і Килини — побутова. Вона обмежена нешироким колом господарських понять. В їх мові не знайдемо пісенних зворотів, образних виразів, як в мові дядька Лева. Єдине, що вони добре засвоїли із взаємин дядька Лева з «лісовою породою», — це різного роду закляття і прокльони, якими вони володіють майстерно.

В мові матері і Килини, як і у дядька Лева, безліч не лише характерних для подільської говірки слів, але й цілих виразів, специфічна конструкція фрази: «а ти, робото, стій», «ото-то й ба, бо неконечне вмєш», «і господи яка» тощо; специфічно утворені слова із суфіксом «иськ»: «верисько», «свекрушисько», «нездарисько», «поштурховисько», «людиська». Мова матері — невичерпне джерело найнесподіваніших, найрізноманітніших лайливих слів. Вона їх творить натхненно, з її уст виривається цілий фейерверк оригінальних лайливих звертань то до Мавки, то до Килини — «нездарисько, нехтолице, ледащо», «нехлюя», «некукібниця», «мій упадоньку». Такий же характер має і мова Килини, гостра, груба й дотепна.

Цікаві колоритні діалоги матері і Килини. Ось їх перша зустріч. В мові матері бринять незвичні ніжні слова, звернені до Килини (вона хоче мати багату вдовичку за невістку) — «Килинко», «хороша молодичка», «діточки», «рибонько», «любонько». Не відстає й Килина, якій до вподоби Лукаш, — «дядинусю», «тітусю». Вони люб'язно промовляють: «Живі бувайте, нас не забувайте»; «Веселі будьте та до нас прибудьте».

Але вже в третій дії тон розмови діаметрально протилежний. Мати з «дядинусі» стає «свекрушиськом проклятим». Та й приказки міняють свій характер, перетворюючись в прокльони:

...Ну, та й спить же,  
бодай навік заснула... Встань! А встань,  
бодай ти вже не встала!

І мати, і Килина — це один тип селянки. Дотепні і роботящі, вони в тяжкій боротьбі за шматок хліба насущного втратили здатність дбати про щось інше, крім своїх власницьких інтересів, втратили кращі людські риси і почуття. Такими їх зробили умови життя.

Які ж особливості мовної характеристики Мавки і Лукаша, головних героїв твору, які з найбільшою повнотою втілюють в собі ідею драми-феєрії Лесі Українки?

Всі багатства фольклорно-пісенної мови вкладає поетеса в мову Мавки, пройняту високим романтичним пафосом. Її мова напоена пісенністю:

Дяка щирая тобі, ніченько-чарівниченько,  
що закрила ти мое личенько!

Мавка надзвичайно образно сприймає все навколишнє, весь світ ніби зітканий для неї з різних метафоричних асоціацій. Та це й зрозуміло, адже вона сама прийшла з цього фантастичного світу олюдненої природи. Так, наприклад, поцілунок для неї — «зірка в серце впала».

Порівняння і образні асоціації в її мові обертаються строго в колі явищ і предметів, близьких її сприйняттю, в колі лісового побуту — квітів, барв, звірів, рослин, близьких їй. Ось чому її мова так чудово зрозуміла нам і так відповідає її характерові:

Мій жаль спадає, наче мертвий лист;  
Я цілуватиму вустонька гожі,  
щоб загорілись,  
щоб зашарілись,  
наче ті квітоньки з дикої рожі.

Про Килину Мавка висловлюється так: «вона лукава, як видра», «ся жінка хижа, наче рись». Цікаво відзначити, що порівняння і в мові інших персонажів також зумовлені близькими їм поняттями.

Русалка Водяна:

Кохання — як вода — плавке та бистре,  
рве, грає, пестить, затагає й топить.

Русалка Польова:

Сестро! Не будь, як зима,  
що не вблагати її, не вмовити!

В мові Мавки багато різних відтінків. Вона гостро жартує з Перелесником, а її пристрасна мова, звернена до

Лукаша, звучить зовсім інакше. Вона добирає всіх знайомих їй ніжних слів, щоб висловити своє почуття:

Не треба, кажеш? То не треба, *милий!*  
Не треба, *любий!* Я не буду, *щастя,*  
не буду прислухатися, *хороший!*  
Я буду пестити, *моє кохання!*

А ось Мавка в останній дії — її змагає сон. Її мова уривчаста, вона говорить, мов крізь сон; ловить обривки слів, підхоплює риму:

К и л и н а.  
Ти божевільна!

М а в к а.  
Вільна я, вільна...

В діалогах Мавки і Лукаша помітна як відмінність між ними, так і те, що їх єднає. Лад мови у них різний. У Лукаша — побутовий, розмовний характер мови:

Ет, таке питаєш...

...Хто ж тобі тут мати  
чи баба, чи вже як у вас зовуть?

Вже не прибіднюйся, бо й ми чували...

Його дивує піднесена, незнана йому досі мова Мавки, він зачудовано мовить: «Як ти говориш...» Найкраща, найпоетичніша частина його ества тягнеться у той світ краси і кохання, куди кличе його Мавка. Він здатний цю красу зрозуміти, бо в нього «співоча душа». Кохання робить Лукаша іншим, загострює його поетичну спостережливість і чутливість. Це влучно відбивається в мові його, що так змінюється, наближаючись до Мавчиної. Він починає мислити образно:

Як ти тремтиш! Я чую, як береза  
стинається і листом шелестить.

Я чую... Се вони (солов'ї.—М. К.) вже не щебечуть,  
не тьохкають, як завжди, а співають:  
«Цілуй! Цілуй! Цілуй!»

Його мова стає схвильованою:

Годі!  
Не хочу про таке! Не говори!  
Не говори нічого!.. Ні, кажи!



В мові з'являються образні порівняння: світляки, *наче зоряний вінок*; «я вберу тебе, *мов королівну*, в самоцвіті».

Дальша еволюція образу так само відбита в мові. В душі Лукаша борються два начала, поезія і проза життя, Мавка і Килина. Ось ніби вже перемагає друге. І той Лукаш, що так жадібно слухав Мавку в першій дії, в другій дії навіть не розуміє її, сміється з неї. Гармонія їхньої мови порушена:

Та справді, якось смішно стало...  
Убрана по-буденному, а править  
таке, немов на свято орацію.

Я щось не розберу, що ти говориш.

А от Лукаш в останній дії. Горе зломило його, навчило, він «мудрий став». Його психіка не зовсім здорова, він боїться вимовляти окремі слова — «злидні», «вовкулак». Його мова чимсь нагадує тепер дядька Лева, але в ній особливо відчутні іронія, скепсис і глибока туга:

Чого боїшся? Дурня не боялась,  
а мудрого боїшся?

Мавка весь час боролася за те краще начало в Лукашеві, яке відчула в ньому своїм люблячим серцем. Вона не розуміє всього в людському побуті, їй неясно, чому вона не може вільно виявляти своїх почуттів до Лукаша, не розуміє, «навіщо ті свекрухи, невістки». Але вона зрозуміла те, чого і сам Лукаш в собі не відчуває, вона «пойняла» «усі пісні сопілоньки» його. І коли Лукаш зауважує: «то ще наука невелика», Мавка заперечує: «не зневажай душі своєї цвіту». Мавка хотіла б, щоб Лукаш «своїм життям до себе дорівнявся», тобто відчув ті творчі, істинно людські сили, що таяться в ньому, і створив собі життя, гідне себе. І Лукаш, і Мавка існувати один без одного не можуть, вони доповнюють один одного. Лукаш міг би стати справжньою людиною, лише розвинувши в собі кращі творчі сили, прагнення до краси і поезії життя, що уособлює Мавка. Мавку вабить воля, яка панує в лісі, — недарма Лісовик протиставляє «дух вільний, лісовий» «хатньому, рабському». Але і Мавка без Лукаша, без земної опори безсила, у неї нема душі. Світле поетичне начало в житті повинне об'єднатися з реальними людськими силами,

турботами, з життєвими інтересами людини, тільки тоді можна «своїм життям до себе дорівнятись». Розібратися в цій алегоричній складності ідейного змісту нам допомагають слова Мавки, звернені до Лукаша:

Ти душу дав мені, як гострий ніж  
дає вербовій тихій гілці голос.

Як усі порівняння в Лесі Українки, і це порівняння не є прикрашальним, воно сповнене великого смислу. Лише зіткнувшись з земними стражданнями, з людським життям з усіма його болями і турботами, Мавка знайшла свою душу.

Так завдяки майстерному використанню багатств народної мови, завдяки тонкій мовній індивідуалізації і образному осмисленню народних уявлень, Лесі Українці вдалося створити пестичну драму, сповнену живими людськими образами, оповиту красою рідної природи і зігріту глибоко людською ідеєю.

#### «БУР'ЯН»

Роман А. Головка «Бур'ян» написаний в 1927 р. Це один з перших в українській радянській літературі романів, присвячених проблемі зміцнення радянської влади на селі, романів, що показують ріст нової свідомості селян, нових норм поведінки, нових способів праці. «Бур'ян» присвячений боротьбі партії на селі 1925—1926 рр. В ньому відображені типові для тогочасної дійсності конфлікти і ситуації, коли куркульня, передчуваючи свою близьку загибель, по-звірячому розправлялася з тими, хто проводив на селі політику партії.

В мовному відношенні роман також має багато цікавого, зокрема він демонструє збагачення української літературної мови новими словами, новими поняттями, які принесла народіві революція. Продовжуючи традиції української дожовтневої прози, традиції Нечуя-Левицького, Мирного і, особливо, Коцюбинського, Головка в той же час творить свій оригінальний стиль. Надзвичайно своєрідний синтаксис Головка, його конструкція фрази.

Порівняймо, наприклад, його синтаксис з побудовою фрази у класика української прози Панаса Мирного. У Мирного — нахил до складних речень, однотипно побудованих, велика кількість однорідних конструкцій, — все

це складає докладність, деталізованість опису. У Головка — зовсім інший принцип: емоціональна розірваність фрази, частий пропуск членів речення, тенденція до особливо глибокої інверсії тощо. Ці риси взагалі характерні для прози 20-х — поч. 30-х рр., для творів П. Панча, Ю. Яновського, І. Ле.

В романі «Бур'ян» переважають короткі неповні речення. Найчастіше Головка уникає присудка і особливо дієслова-зв'язки — це певним чином посилює емоціональну виразність мови: «очима просто дівчині в очі, — стрілися», «а очі з-під волосся чорного, кучерявого як вишні дві стиглі». З такими особливостями побудови фрази пов'язаний і характер пунктуації: дуже часто виникає необхідність в тире.

Особливістю синтаксису Головка є також тенденція до інверсії, що надає мові наспівності та схвильованості. Інверсія ця здебільшого повна і глибока: міняються місцями не лише підмет і присудок, а всі члени речення: «Залюбився він в пісні хлопцеві сердечні»; «з лісу так запахло листом дубовим жовтавим» і ін. Інверсія з'являється часто там, де автор хоче передати урочистий хід думки: «Пронеслась над ним революція, як вихор, у плуг тисячолітній упряжений».

Не зовсім звичайно передається в романі пряма мова. По-перше, пряма мова дуже часто переходить в мову від третьої особи, причому зберігаються всі особливості мовної характеристики персонажа:

«Та так, із Зачепилівки вони, Щербанівського району. О, то це, виходить, вони зовсім земляки, він теж щербанівський».

Головка уникає слова «говорив», «сказав», він або заміняє його метафоричним перифразом, або зовсім не вживає:

«Давид схвильовано: «Така русява дівчина? Невисока?»

«А коней нема». — Це — Давид».

«І Давид кинувся — «Що, встаєте?»

Така манера опису допомагає письменникові виразно передати зміну настроїв, почуттів, хід думок. Згадаймо, як передає Головка психічний стан Давида після допиту:

«Коли десь глухо — бо-у, бо-у... як із глибини років, і співають пісні десь удаліні тихо дівчата... А в спогадах — три осені в економії одпоганяв... А потім дзвони в кузні, зелені жита й зоряні ночі...

Ідесь. отоді ж, на межі... «А!» Підійшла і тихо руки клала на побиту голову Давидову...»

Головко любить вводити в мову твору спогади героя, згадки про минуле окремими уривками, які навіть графічно виділяються петитом. Так і в «Бур'яні» і в романі «Мати». Автор подає ці уривки без пояснювальних слів, на зразок «він згадав» тощо. Він ніби малює самостійні картинки, не зв'язані синтаксично з попереднім і наступним реченнями, і перед очима читача, як перед очима героя, виникають живі моменти з минулого. Іноді спогади вриваються в мову автора, ніби перебиваючи зв'язну розповідь:

«На латку подзьобану очі впали і... гаркнули залпи в оту ніч літню тривожну, коли палав маєток і отут розстрілювали».

Головко полюбляє вставні речення: «А ще, як глянув на отой ситець, — чому те згадалося, як не забулося? — таке було на кофточці в неї». Означення-епітети, підрядні речення часто відокремлюються. Протиставний сполучник «але» Головко іноді заміняє сполучником «а», надаючи йому своєрідного єднального значення, — «зворушено, а твердо», «похмуро, а сердечно».

Головко звертає особливу увагу на ритмомелодику фрази. Ми вже говорили про наспівні інтонації, властиві його мові. Речення часто єднаються в нього в гармонійні сполуки: довге, за ним коротке, далі, на спаді, — зовсім коротке:

«Мабуть, у голосі зазвучала якась струна давнім, напівзабутим звуком, — дівчина хлинула й раптом затихла. Руки одвів їй од обличчя, з-під руки великі скорботні очі на нього глянули. І зааніміла так. І заанімів Давид».

Для того, щоб уникнути повторів і образно збагатити мову, такі часто повторювані слова, як «дивитися», «говорити» і ін., заміняються своєрідними синонімічними зворотами, метафоричними перифразами. Наприклад, замість «говорити, сказати», Головко вживає такі звороти: «стара Упирка, шамкаючи, випускала слова», «ворушилися Давидові уста, рвучи слова». Замість «дивитися» — «очі вронив», «очі впали», «кинув поглядом», «обдала очима», «спустився поглядом» тощо.

Для мови Головка властиві глибокі і складні метафори. Вони здебільшого не розгортаються автором, не пояснюються дальшим описом: в них здійснюється повна метафо-

рична заміна, відчувається влучне і оригінальне приховане порівняння: «хлюпнулись безодні під бровами в неї» (очі), «дні йшли за днями по довгих осінніх паузах беззоряних» (ночах). Метафоричні образи і порівняння найчастіше зумовлені поняттями з народного побуту:

«Ночі осінні телились сірими ранками»;

«Буль-буль, буль-буль — падали секунди десь за стіною в їдальні, мов після дощу краплі з ринви в шаплик».

«З гушавини вийшли тіні на узлісся, як табун чорних волів, і лягли вздож берега понад річкою».

Не можна не звернути уваги на такі порівняння, які мають глибокий і ємкий образний смисл: восени «сонячні дні, як золото на вагу», «ззаду лайка, немов грязюкою в обидві жмені брав і жбурляв в спину».

В авторську мову в найбільш ліричних місцях, особливо в згадках про минуле, входять народнопісенні вирази, інтонації, а іноді і цілі уривки з пісень. У мові Давида, разом із згадками, з'являються слова з пісні: «Е-ех! Зелена лещинька, а по ній буйний хміль повився». В описі улюбленої пісні заробітчан виринають слова: «А журавлі все кру-кру» — зрозуміло, що це пісня «Чуеш, брате». Така пісенність також посилює емоціональну виразність мови романа.

Особливістю стилю Головка є повторюваність тих самих слів і образів, що створює стійку характеристику. Так, в змалюванні Зіньки переважає епітет «сіра», що передає її незмінний бідацький вицвілий одяг, — Зінька, «як сіра перепеличка», Зінька, «як вирізьблена з сірого мармуру». Повторюється і така деталь. «Брови в неї (в Зіньки. — М.К.) вже не суворі й не напружені, а трошки крайками спустилися, як стомлені крила». Згадка про нічні зустрічі із Зінькою в полі також весь час постає в уяві Давида:

«Зіньчині очі замарено в зоряне небо, а хлопець дивився в її замарені очі».

«Дивиться в зоряне небо задумана, а Давид в її задумані очі».

«Замарені очі до нього, й усмішка тиха, замарена».

Чим пояснити такі повтори? Насамперед в кожному з цих речень повторюється двічі той самий епітет для того,

щоб підкреслити, що Давид і Зінька живуть ніби одним настроєм. Крім того, спогади про Зіньку і її перше несміливе кохання живі в душі Давида, і ці повтори оживляють перед Давидом і читачем наймиліші для Давида згадки, показують його мовчазне, але глибоке кохання до Зіньки. Подібні емоціональні повтори можна краще зрозуміти, зіставляючи літературний твір з музикальним. В музиці так само повторюються певні мелодії, фрази, теми, щоб глибше і виразніше той або інший образ увійшов у свідомість слухача, схвилював його.

Часто зустрічаються в творі образи, картини, що мають символічне значення. Такий образ бур'яну, він проходить через весь твір і дає йому назву. На старому поміщицькому дворісі розрісся бур'ян. Коли Давид приїжджає в село, першим його бажанням є цей бур'ян вирвати. Це й робить він. Але Давид вириває бур'ян не в прямому розумінні, а в алегоричному, тобто бореться з матюхами і огирями, що п'ють соки із здорового народного ґрунту, паразитують на народному тілі. І Зіньці також сниться, що в панському дворісі немає вже бур'яну. Символічно звучить і остання фраза романа: це не просто опис дороги з райцентра, — колгоспна молодь бачить перед собою широку дорогу в майбутнє:

«під колесами — і спереду, і ззаду, під безліччю копит і коліс, наче тугу нап'ята струна, бриніла дорога в ранкову далечінь».

Окремих розгорнутих описів природи в творі небагато — вони розкидані у вигляді невеличких мальовничих штрихів. Пейзаж тут особливо тісно пов'язаний з настроєм героя:

«Шуміли верби над ставом хором жіночим тужливим. А одна — плакуча — над самим урвищем схилилася в розпачі над ямою обіч млина водяного — аж її коси розпустилися і впали у воду, і заніміла. Хто її тугу збагне? Бо хто бачив?»

Це, власне, змальована не верба, а нещасна дівчина. І, дійсно, ця тужлива верба нагадує Давидові красуню Катрю ковалеву, яку замучили денікінці і яка втопилася. Отже, цей опис — немов розгорнутий психологічний паралелізм в фольклорному дусі.

Як в мові персонажів, так і в авторській мові дуже багато діалектизмів: окремі слова і, головне, певні діалектні зміни граматичних форм слова: «одчаяка», «обтрусюючись», «співливий», «заробе», «знав чисто все», чоловік

«до ума призводить хліб», «хвандами метельнула по хаті» (хванди — складки в жіночій верхній одежі) тощо. В мові персонажів часті русизми. Мова твору рясніє словами з народного побуту, назвами процесів і знарядь праці — адже герої твору показані в процесі праці. Збережена і така фонетична особливість місцевої говірки, як афереза, коли одна з двох однакових голосних у суміжних словах скорочується, редукується: «та 'дже», «все 'дно».

Проте треба зауважити, що письменник не зловживає діалектизмами, не засмічує мову незрозумілими, вузько місцевими словами. І це становить особливу заслугу Головка, бо в 20-і роки, в роки становлення радянської прози, багато творів було позначено надмірним вживанням діалектизмів.

Даючи мовну характеристику персонажів, Головка показує, як у мовний вжиток народу входять нові слова, як осмислюються вони. Так, в мові старого Мотузки зустрічаємо уже такі слова, як «контрреволюція», «сільрада», «радянська влада», «пролетарія». Слово «радгосп» оригінально усвідомлюється старою матір'ю Давида: їй уявляється велике господарство, де за хазяїна якийсь Радгос, комуніст.

Нові поняття проникають і в свідомість дітей. І коли лавочників Валька зухвало кидає: «Не пройдють номер, земля закріпльона», то за цією фразою відчувається куркульський лексикон його батька. Брат Давида Петрик намагається вчитися у старшого брата. «Народ затемнюють тільки церквами тими», поважно повторює він братові слова.

Головкові вдалося передати тонке народне почуття гумору, дотепність народної мови. Справжня народна мудрість відчувається в таких висловах: «У такого в кишені білет, а під хренчем своя шкура — і весь», «самогоном залили революцію» тощо. Дотепно осмислюють і перифразують селяни деякі нові слова. Так, штани-галіфе асоціюються у них з людьми типу Матюхи: «Є, звичайно, більш з отих, що штани з торбинками носять, аліхве чи як їх... Щоб кишені не оддималися».

Іншими засобами дає Головка мовну характеристику Матюхи і його спільників. Письменник майже зовсім не індивідуалізує мови Матюхи, Данюші, Сахновського, вони говорять майже однаково, що ще більше підкреслює їх єдність. В їх мові — грубі, вульгарні вислови і жаргонні

слова. (Сахновський: «Шльопнуть гада, і точка»; Данюша — «Р-раз — і ваших нет»). Вони прилучилися до «культури» і говорити так, як прості селяни, вважають не гідним для себе. Їх мова — ні російська, ні українська, а своєрідний жаргон: Матюха говорить «партейний», «замічательний», «навігда», «небезпремінно», «конешно», «розговори». Словник Матюхи дуже неширокий. Він обмежується кількома десятками грубих слів і окриків, які показують всю його нікчемну і мерзенну сутність: «Ніззя», «Не розстроюй», «збори прекрати», «без ніяких розговорів».

Цікаво, що, описуючи Матюху, письменник весь час вживає грубих слів: «пика червона», «репне на ній шкура». Змальовуючи обстановку Матюшиної хати, він підкреслює, що в ній стояло «шикарне» трюмо, декоративне ліжко з безліччю подушок. Цей епітет «шикарний» якнайвлучніше передає задушливу міщанську атмосферу цієї оселі.

В устах Матюхи і його друзів по-іншому звучать ті ж самі слова і поняття, за які бореться Давид. Так, начміліції називає поведінку Матюхи «демократією»(!)

Слово «пролетарії» Огир вимовляє з презирством, він ділить селян на «хліборобів натуральних» — куркулів і «лайдацюг» — «пролетарію». Для обґрунтування своїх власницьких поглядів він використовує народні прислів'я: «скільки в шаплик не лий, а як у ньому дна нема, то не наллеш».

Змальовуючи свого головного героя — Давида, Головка наділяє його багатою і образною мовою. Давид веде за собою народ, учить, роз'яснює ситуацію, йому доводиться багато говорити, ось чому живе слово Давида — завжди в центрі твору. Мова Давида значно багатша, ніж мова інших селян, — він людина грамотна, політично освічена. Але Давид не замикається в собі, не лякає селян незрозумілими словами, недоступними поняттями, він намагається пояснити нове слово, нове поняття, збагатити ним свідомість селянина. Дядько Гордій питає: «Що воно ота стабілізація?» І Давид пояснює: «зміцнення — наче на ногах твердіше став». Складні політичні проблеми він пояснює образно, просто, зрозуміло. Згадаймо, як, порівнюючи село з хворою людиною, Давид роз'яснює радикальні методи лікування від болячок. Давид говорив твердо і впевнено, «мов череслом цілину відбатував», відзначає Головка. Ось як змальовує автор доповідь Давида:



«Говорив гарно, голосно, нешвидко і влітаючи в мову живі барвисті образи; чужих слів уникав, а як траплялися які «консерватори», «бюджет», кожне з'ясовував... Дуже великі числа, як мільйони, задля наочності перетворював на живі образи...»

Стиль Давида, логічний і образний, яскраво виявляється в його дописі в газету. Вже сам початок відрізняється від сухого газетного шаблону: «Глухе село Обухівка Щербанівського району...» І далі: «А влада спить в Обухівці. Ба, ні, то спить сільрада з замкненими дверима з ранку до ночі». Закінчується допис сумним риторичним запитанням: «Доки це буде?»

Можливо, в цьому й є один з секретів величезного впливу Давида на людей — в умінні максимально просто, зрозуміло і дохідливо пояснити те, що становить мету його життя, те, до чого закликала його партія. Сама партія ніби промовляє до селян устами Давида — по-ленінському просто, схвильовано і впевнено. І такого голосу народ не може не послухатись.

Давид вдумливий, така й мова його — кожне слово продумане. Він вміє відчувати красу, його мові не чужа піднесеність, ліричний пафос. Він любить мріяти вголос. Таке, наприклад, звертання до степу:

«Ну, а як тебе та не любити, як ось дивлюсь в далину твою і бачу в ній цілий світ новий. Що про нього віки лиш марили, що його ще ніде не бувало. Хіба на зоряних гонах, на якійсь із інших планет. Ех, і люблю ж тебе!»

Іноді навіть виникає думка, чи не погрішив письменник проти правди, наділивши свого героя, простого селянина, такою багатого, образною, піднесеною мовою. Але ні, без мрії, без пристрасті Давид не міг би запалити селян на велике діло, а мрія і пристрасть не могли не відбитись на його мові, мові полум'яного комуніста, агітатора і будівника нового життя.

Багата і барвиста, своєрідна і схвильована, мова роману дає письменнику змогу донести до читача глибоку ідею, закладену в ньому. Ось чому роман Головка увійшов у золотий фонд української радянської літератури.

---

---

## ВІРШУВАННЯ

### РИТМ МОВИ

Ритмічність — загальна властивість багатьох явищ дійсності. Ритм як періодична повторюваність сумірних явищ існує і в природі, і в праці, і в техніці, і в спорті, і в мистецтві. Ритмічними є рухи небесних тіл, плин води в річці й падіння водоспаду, ритмічні рухи косаря в полі, бігуна на спортивній доріжці, людей, вишикуваних в колони, рухомих деталей машин і т. ін. Ритм лежить в основі мелодії в музиці і в основі особливого складу мови художньої літератури — мови віршованої.

Проте всі ці ритми не однорідні, а тому їх ототожнювати не можна, хоч порівнювати треба обов'язково. Ритм передусім — організатор руху. В природі — це рух матерії в часі й просторі, в праці, спорті, техніці — рухи людського тіла та створених людиною механізмів, в мистецтві — складова частина загального процесу створення художніх образів, тобто процесу художнього пізнання дійсності.

У мистецтві ритм, будучи загальною властивістю руху, найбільш виразно виступає в музиці, хореографії та віршуванні.

Спільною ознакою ритму творів різних видів мистецтва є те, що він входить в загальний комплекс образотворчих засобів. Проте в кожному виді мистецтва він має свою специфіку. В музиці на ритмі базується створення мелодії, в літературному вірші він виконує іншу функцію.

Ритмічна мова — особливий тип мови художньої літератури, але в ній немає нічого неприродного, вона заснована на загальних закономірностях розвитку мови.

Ритм віршованої мови спирається на фонетичні та морфологічні особливості даної національної мови. Так, рухливість наголосів — основа ритміки в російському, українському та білоруському віршуванні. В інших мовах

ритмічну систему визначає фіксований наголос, як наприклад у французькій, польській. Відмінність у вимові голосних залежно від їхньої позиції стосовно наголошеного складу в різних мовах (наприклад, у російській) вносить нові видозміни в ритмічне звучання віршів. Відсутність чи наявність відмінкових флексій, особових закінчень дієслів впливає на природу римування в різних мовах і т. д.

Віршована мова будується за тими самими граматичними правилами, що й прозова. Проте, підкорена граматичним законам даної національної мови, вона використовує їх своєрідно, з метою ритмотворення. В ній виразніше виявляються ознаки, які часто залишаються непомітними в мові прозових творів. Наприклад, посилена роль інтонацій, функція пауз тощо.

Віршована мова визначається не однією чи двома вирішальними мовними ознаками. Вірш — це поєднання багатьох властивостей, які у своїй сукупності утворюють ритм: розміщення наголосів, характер інтонацій, розмір, рима, своєрідні віршові паузи, будова рядків, строф тощо.

Віршована мова, спираючись на особливості національної мови, водночас виконує функції художнього зображення дійсності, що надає їй особливого характеру. Ритм віршованої мови виражає зміст твору, але ніколи не буває самостійним і виключним носієм змісту твору. Зв'язок ритму із змістом твору опосередкований. В основі віршованої мови лежить емоційно підвищений лад переживань людини, але передача їх засобами ритмічної мови стає можливою лише завдяки органічній злитості словесної тканини і ритму, коли слово є матеріалом ритму.

Ритм мови — це чергування однорідних мовних одиниць, які зветься ритмічними одиницями і служать мірою ритму.

Найпростішою мовною одиницею ритму є склад, але головною одиницею ритму мови є рядок, або вірш<sup>1</sup>, тому що природа складів у різних мовах різна (відповідно до різної природи звуків) і вони не можуть бути загальною ознакою ритмічності мови. Рядок же як ритмічна одиниця притаманний віршуванню завжди, незалежно від

---

<sup>1</sup> Вірш — термін, який означає і окремий рядок віршованого твору, і цілий віршований твір.

фонетичних, акцентних, інтонаційних чи будь-яких інших властивостей мови.

Для визначення меж рядка як ритмічної одиниці велике значення має віршова пауза, що завжди є у кінці рядка, незалежно від синтаксичної будови речення, в яке даний рядок входить:

Бережіть, бережіть і гордіться  
Найменням суворим своїм,  
Найменням червоногвардійця  
І прапором бойовим!

(М. Б а ж а н, «Пісня бійця»)

У цьому вірші пауза є і після слів «гордіться» та «червоногвардійця», хоча за граматичними правилами в реченні між наказовою формою дієслова та додатком і між однорідними словами, з'єднаними сполучником «і», вона не потрібна. За правилами ж віршування пауза тут повинна бути на означення кінця рядка.

Паузи в кінці рядка викликали нове явище у віршуванні, т. зв. перенесення (міжнародний термін — enjambement, *фр.*), коли паузою в кінці рядка відділяється початок або кінець речення від його решти:

Добра не жди,  
Не жди сподіваної волі, —  
Вона заснула: цар Микола } перенесення  
Її приспав. А щоб збудить }  
Хиренну волю, треба миром, } перенесення  
Громадою обух сталить...

(Т. Ш е в ч е н к о, «Я не нездужаю»)

Якби не було пауз у кінці рядків, то ці б речення читались так:

Добра не жди, не жди сподіваної волі, — вона заснула: цар Микола її приспав.

А щоб збудить хиренну волю, треба миром, громадою обух сталить...

Якщо віршові рядки задовгі, то їх поділяє на два піввірша пауза — ц е з у р а:

Гетьте, думи, || ви, хмари осінні!            4 + 6 складів  
Тож тепера || весна золота!                4 + 6 складів  
(Л е с я У к р а ї н к а, «Contra spem spero»)



торюваність груп приголосних та голосних звуків та наголошеного голосного:

-*ла́евского* — -*ла́сковая*  
мостá — стáль

Найбільш поширені чоловіча та жіноча рими.

Багато віршів не мають рими зовсім. Так, в античному віршуванні рима була невідомою, не завжди вона зустрічається в народній пісні, в творчості поетів минулих та сучасної епох теж часто зустрічаються вірші без рими.

Вірші без рими називаються білими віршами.

«Для нас у ріднім країю навіть *дйм*  
солодкий та коханий... Без упину  
я думала собі оті слова,  
простуючи в країну італьянську.

(Л е с я У к р а ї н к а, «Дим»)

Неримовані закінчення, як і рими, бувають чоловічі, жіночі, дактилічні та гіпердактилічні.

Чоловічі закінчення: *дйм*, *слсва́*;

Жіночі: без *упіну*, *італьянську*;

Дактилічні:

Може, ще раз прокіну́ться  
Мої думи-діти;

(Т. Шевченко)

Гіпердактилічні:

Я виросла, вікохалась  
У білих палатах.

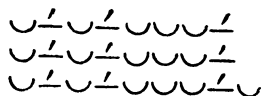
(Т. Шевченко, «Лілея»)

Всяке — і римоване і не римоване — закінчення віршового рядка, включаючи останній наголос, має назву **к л а у з у л и**.

Ознайомлення учнів з особливостями віршованої мови починається у V класі середньої школи, одночасно з вивченням поетичних творів Т. Шевченка «Якби ви знали, паничі», «І виріс я на чужині», «За сонцем хмаронька пливе». Звичайно, весь складний комплекс питань, пов'язаних з особливостями віршованої мови, розкривається поступово, в міру набуття учнями знань і навиків. В V класі подаються найпростіші уявлення про мову ритмічну порівняно з мовою прозоєих творів. Вчитель докладно розповідає про чергування наголосів (ще не називаючи

розмірів) і про риму як ознаки ритмічної мови. Чергування наголосів краще показувати на прикладі віршів, де немає пропусків наголосів або пропуски розміщені рівномірно:

Якби ви зна́ли, паничі,  
Де лю́ди пла́чуть живучі,  
То ви́ б елѐгий не творі́ли...



Тут же підкреслено виступає і роль рими: паничі — живучи.

Побіжно вчитель звертає увагу учнів й на те, що паузи у віршованій мові, крім своєї звичайної ролі в реченні — відтіняти розповідну, питальну та окличну інтонації, мають нове призначення: вказувати на закінчення рядка та на зупинку голосу в середині рядка (цезура):

Сонце заходить, || гори чорніють,  
Пташечка тихне, || поле німіє.

Вірш «За сонцем хмаронька пливе», вміщений у хрестоматії для V класу, добре ілюструє, як віршові паузи, визначаючи закінчення рядка, не збігаються за місцем розташування з розділовими знаками.

Рима допомагає визначити місце пауз у кінці рядка:

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...

Поняття перенесення (enjambement'a), рими точної і неточної, рими з різним розташуванням наголосів, неримованих (білих) віршів тощо займають істотне місце в програмі старших класів при більш глибокому вивченні ритміки віршових творів. У середніх класах (V, VI, VII) на матеріалі творів Л. Глібова, І. Франка, П. Грабовського, Лесі Українки, П. Тичини, М. Рильського, А. Малишка учні можуть повторювати і закріплювати своє розуміння специфіки ритмічної мови, одночасно засвоюючи деякі нові відомості (як поняття строфи й астрофічної будови), а також навик визначення двоскладових і трискладових розмірів.

С т р о ф а — поєднання віршових рядків за допомогою рими, яке характеризується завершеністю змісту.

В межах одного твору спостерігається повторюваність ритмічної будови строф. Тому строфа теж вважається ритмічною одиницею. Це — найбільша ритмічна одиниця віршування.

Римування відбувається в межах строфи і залежно від кількості рядків у строфі може здійснюватись найрізноманітнішими способами.

Найбільш поширені способи римування:  
с у м і ж н е, або п а р н е (аа — умовне позначення):

Я не люблю тебе, ненавиджу, берку́те!  
За те, що в груді ти ховаєш серце люте...  
(І Ф р а н к о. «Беркут»)

п е р е х р е с н е (абаб):

Я не літав в надзоряні країни,  
А все державсь бездольної землі,  
Боровся я за щастя для людіни,  
За світло в чорній млі  
(І Г р а б о в с ь к и й)

к і л ь ц е в е (абба):

Вічний революціо́нер  
Дух, що тіло рве до бо́ю,  
Рве за поступ, щастя й во́лю,  
Він живе, він ще не вме́р!  
(І Ф р а н к о. «Гімн»)

т е р н а р н е (ааб ввб);

Та нехай собі як зна́ють,  
божеволюють, кона́ють,—  
нам своє робить:  
всіх панів до 'дної ями,  
буржуїв за буржуями  
будем, будем бить!  
будем, будем бить!  
(І Т и ч и н а. «Партія веде»)

Строфи і за характером римування, і за кількістю рядків теж поділяються на різні види: дворядкові (дистих), трирядкові (терцет), чотирирядкові (катрец), п'ятирядкові, шестирядкові (секстина), восьмирядкові, дев'ятирядкові (нона) та ін. Строфічна будова віршів може дуже ускладнюватись. Одночасно ускладнюється й римування. Таким шляхом утворились так звані ланцюгові строфи —



терцини, вибагливі тринадцятирядкові ронделі, чотирнадцятирядкові сонети, вінки сонетів тощо.

Поняття строфи дається в VI класі на матеріалі творів І. Франка «Товаришам із тюрми», «Каменярі». Тут слушно показати, що строфа може складатись з різної кількості рядків, які об'єднуються в строфу різноманітними способами.

Чотирирядкова строфа, в якій рядки римуються через один:

Обриваються звільна всі *пу*та,  
Що в'язали нас з давнім життє*м*:  
З давніх брудів і думка розку*та*,—  
Ожиємо, брати, ожие*м*!

(«Товаришам із тюрми»)

П'ятирядкова строфа, в якій римуються перший рядок з третім та четвертим, а другий з п'ятим:

Я бачив дивний сон. Немов передо мною  
Безмірна, та пуста і дика площина,  
І я, прикований ланцом залізним, стою  
Під височенною гранітною скалою,  
А далі тисячі таких самих, як *я*.

(«Каменярі»)

Тут же вчитель нагадає учням, що недавно вивчені твори Т. Шевченка «І золотої й дорогої», «Сон», «Сонце заходить, гори чорніють» такої будови не мають. Вони астрофічні.

Своєрідність ролі складів у межах рядка в поєднанні з деякими іншими ознаками віршування в тій чи іншій мові зумовлює поділ віршування на п'ять основних систем, які діляться на дві групи. До однієї групи належать т. зв. к і л ь к і с н і системи — антична, або метрична, і народнописенний вірш. Для них характерна єдність тексту і мелодії. В основу виміру ритму в таких системах віршування покладена кількість часу, потрібна на вимову звуків.

Так, ритм а н т и ч н о г о віршування забезпечується чергуванням довгих і коротких складів (відповідно до поділу голосних звуків на довгі та короткі) у межах рядка. Поєднання довгих і коротких складів давало стопу, яка й становила метр, чи розмір, античного вірша. Стопа могла нараховувати від двох до п'яти складів. Античне (метричне) віршування відоме в стародавній грецькій та римській літературах.

Н а р о д н о п і с е н н и й вірш становить окрему систему віршування. Єдність тексту і мелодії становить його своєрідність.

Елементи словесного ритму підпорядковані ритмові музичному й тому порівняно малорозвинені, не маючи самостійного призначення в творі. Словесний метр народної пісні тому визначається умовно. Єдиного виміру ритму народнописенний вірш у різних мовах не має. Творчість різних народів має свою власну метрику, відповідно до характеру й специфіки своєї пісенності.

До іншої групи належать якісні системи віршування: силабічна, силабо-тонічна та тонічна. Вони спираються на складочислення та характер наголосів.

С и л а б і ч н е віршування (від грец. *syllabē* — склад) виробило рівноскладовий вірш з фіксованим місцем наголосів та широким застосуванням рими. Однакова кількість складів у рядках віршованого твору складає метр (розмір) силабічних віршів. Ось зразок тринадцятискладового силабічного вірша XVIII ст. з парною римою, цезурою та посиленням наголосів перед цезурою і в кінці рядка<sup>1</sup>:

Умывахся повсякчас, || не ступих без мїла,  
Благовоннії крāsки, || драгії біліла  
Устраєвах на твāрі<sup>2</sup> || очерня всі цвіти,  
Приліплях зловоннії || мушки на ланіти<sup>3</sup>.

(В а р л а а м Л а щ е в с ь к и й)

Силабічна сист.ма віршування найбільш розвинулась у мовах з постійним місцем наголосу (французька, польська). Під впливом цілого ряду історичних обставин вона понад двісті років проіснувала в Росії та на Україні (XVII—XVIII ст.), але в добу інтенсивного ідейно-художнього зростання літератури вже на початку XIX ст. поступилась перед більш гнучкою для виявлення різно-рідних думок і емоцій силабо-тонічною системою.

С и л а б о - т о н і ч н а система (*syllabē* — склад, *tonos* — наголос) поєднує принцип складочислення з принципом чергування наголошених і ненаголошених складів.

<sup>1</sup> Орфографію по змозі наближаємо до сучасної.

<sup>2</sup> Обличчя.

<sup>3</sup> Щоки.

Вона дає дуже широкі можливості для розвитку римування, строфіки, найрізноманітніших віршових ритмів і з початку ХІХ ст. до цього часу домінує в українському та російському віршуванні (твори О. Пушкіна, М. Лермонтова, І. Котляревського, І. Франка, М. Рильського та ін.).

Основи т о н і ч н о г о віршування закладені ще в рівноударній народній пісні. Літературний вірш відрізняється від народнопісенного тим, що він не зв'язаний з мелодією. Зберігши однакову кількість наголосів при різній кількості ненаголошених складів, він іншими засобами досягає підсилення ритмічності — урізноманітненням та збагаченням рими, пауз, звукових прийомів тощо. Найбільш представлений тонічний вірш у творчості В. Маяковського.

В українській поезії своєрідні тонічні вірші поряд з силабо-тонічними знаходимо найбільше у Т. Шевченка, з сучасних поетів — у П. Тичини. Зустрічаються вони і в творчості інших поетів.

Кожна з систем віршування виробила свої одиниці виміру ритму художніх творів.

Метр, або розмір, — одиниця виміру мовного ритму.

Ритм — поняття ширше, ніж метр. Його наявність у творі забезпечується не лише віршовим розміром, а цілим комплексом ознак, які вивчає ритміка.

Метрика, ритміка, строфіка — терміни, яким у науковому користуванні надається подвійного значення. Цими термінами визначається частина процесу віршотворчості, чи версифікації (від лат. коренів *vers* — оберт і *facere* — робити): м е т р и к а — система розмірів, метрів, якими вимірюються одиниці ритму в різних системах віршування; р и т м і к а — вся ритмічна структура даної системи віршування; с т р о ф і к а — особливості будови строфи як найбільш крупної ритмічної одиниці в поєднанні з її композиційними властивостями.

Одночасно ці ж терміни означають розділи віршування як науки про закони віршованої мови.

Метрика вивчає розміри вірша та засоби їх визначення у всіх системах віршування; ритміка встановлює обставини та причини виникнення й розвитку віршового ритму, його естетичну функцію; строфіка — деякі характерні особливості композиції віршових творів.

## МЕТРИКА

Найдавнішим за своїм походженням літературним віршем на Україні та в Росії є силабічний вірш, рівноскладовий<sup>1</sup>.

Його розмір визначається кількістю складів у віршових рядках.

З кінця XVI ст. і до кінця XVIII ст. у творчості українських віршописців представлені найрізноманітніші зразки силабічних віршів, серед яких найбільш розповсюдженим був дванадцяти та тринадцятискладовий силабічний вірш з цезурою після шостого-сьомого складу. Наприклад, типовий тринадцятискладовий вірш з парним римуванням і посиленням наголосів перед цезурою та в кінці рядка характерний для віршів ректора Київської братської школи Касіяна Саковича, складених «На жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного гетмана войска... запорозкого» (1622 р.):

Найбольшую рѣч межѣ || всѣми сужу вольность,  
Которой в стосѣваню || уступает гѣдность.  
Того ми посвѣдчити || могу всѣ створѣня,  
Которыи с натурѣ || прагнут свобожѣня<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Детальне вивчення метрики античної системи віршування немає в сучасних умовах практичного значення, проте коротке ознайомлення з нею необхідне для розуміння походження тієї термінології, яка широко застосовується в інших системах віршування (назви метрів, складів, строф тощо).

Метрика античного віршування встановлювала одиниці виміру ритму залежно від кількості часу, потрібного на вимову коротких і довгих звуків і відповідно коротких і довгих складів. Кількість часу, яка йшла на вимову короткого звука, звалась морою (лат.), або «хронос протос» (грец. χρόνος πρῶτος, тобто первісний, або основний, час). На вимову довгого звука витрачалось дві мори. Поєднання довгих і коротких складів давало стопу. Оскільки в стопах головну роль відігравала протяжність складів, то одні види стоп легко замінювались іншими при умові збереження однакової кількості мор.

Видів стоп було дуже багато (основних — 28). Вони ділились на двоскладові (ямб і хорей, або трохей, пірихій, спондей), трискладові (дактиль, амфібрахій, анапест, бакхій, антибакхій та ін.), чотирискладові, навіть п'ятискладові. При цьому, замість, наприклад, анапеста, який складався з двох коротких складів і одного довгого (умовне позначення UU —), можна було вводити спондей — стопу з двох довгих складів (— —). Відповідно можна було робити заміни в стопах всіх видів, що давало безмежну ритмічну різноманітність метрів (розмірів), тобто поєднання стоп. Метри в свою чергу об'єднувались у строфи.

<sup>2</sup> Умовний цифровий запис такого розміру (7 + 6) 2. В дужках позначається кількість складів до і після цезури (+), поза дужками — кількість рядків однакового розміру, об'єднаних римою.

Поряд з найбільш поширеними дванадцяти та тринадцятискладовими силабічними віршами зустрічаються й вірші інших розмірів, наприклад (4 + 4) 2:

Бѣдна моѧ || головѡнька,  
Я на свѣтѣ || сиротѡнька:  
Умер отѣць, || вмерла маѧи —  
До кого ж мнѣ || прибѣгати?

(Захарія Дзюбаревич, близько 1728 р.)

Силабічне віршування знає і поєднання різних розмірів у одній строфі:

Ах мона́х! || умними очі́ма (3 + 6) 2  
Посмотрі́, || что́ смерть за плечі́ма.  
Куда в мысли брѡди́ш? (6)  
Почто в мир хѡди́ш? (5)  
Как живѣ́ш? (3)  
(3 віршів «мандрованих» дяків)

Будова строфи: (3 + 6) 2 + [(6) + (5)] + (3).

Уже в силабічному вірші виділяється ритмічний наголос, тобто той наголос, який має ритмоутворююче значення. Він припадає на склад перед цезурою та на передостанній склад рядка. Решта наголосів існують як граматичні, обов'язкові для кожного слова мови, але не цікаві з погляду ритмоутворення.

В с и л а б о - т о н і ч н і й системі віршування, яка є панівною в ряді мов світу (російська, українська, англійська, німецька та інші) на протязі ХІХ—ХХ ст., ритмоутворююча роль наголосів посилюється. Різниця між граматичними й ритмічними наголосами настільки послаблюється, що стає майже невідчутною (за окремими випадками, про які мова буде йти далі). Розмір силабо-тонічних віршів визначається не тільки кількістю складів, а головне спирається на нову ритмічну якість — чергування наголошених та ненаголошених складів у межах рядка. Наслідком такого чергування є поєднання одного наголошеного і одного або двох ненаголошених складів в с т о п у.

Стопа є найпростішою одиницею виміру ритму силабо-тонічного вірша. Стопи діляться на двоскладові та трискладові, назви для яких запозичені з античного грецького віршування на основі формальної подібності, хоч за своєю мовною природою силабо-тонічне віршування далеке від античного.

Знайомство з метрикою силабо-тонічних віршів відбувається за програмою у VI класі. Тут формулюються

поняття мовного ритму, стопи, рими, двоскладових спочатку, а потім і трискладових стоп.

Двоскладові стопи:

Х о р е й — двоскладова стопа з наголосом на першому складі (  $\acute{u} \cup$  ):

Та́ неха́й собі́ як зна́ють

$\acute{u} \cup | \acute{u} \cup | \acute{u} \cup | \acute{u} \cup$

(П. Т и ч и н а)

Я м б — двоскладова стопа з наголосом на другому складі (  $\cup \acute{u}$  ):

Ре́вє́ та стóгне́ Дні́р ши́ро́кий

$\cup \acute{u} | \cup \acute{u} | \cup \acute{u} | \cup \acute{u} | \cup$

(Т. Ш е в ч е н к о)

Трискладові стопи:

Д а к т и л ь — трискладова стопа з наголосом на першому складі (  $\acute{u} \cup \cup$  ):

Ру́ченьки те́рпнуть, злипа́ються ві́ченьки

$\acute{u} \cup \cup | \acute{u} \cup \cup | \acute{u} \cup \cup | \acute{u} \cup \cup$

(П. Г р а б о в с ь к и й),

А м ф і б р а х і й — трискладова стопа з наголосом на другому складі (  $\cup \acute{u} \cup$  ):

Досві́тні о́гні пере́мóжні, урóчі

$\cup \acute{u} \cup | \cup \acute{u} \cup | \cup \acute{u} \cup | \cup \acute{u} \cup$

(Л е с я У к р а ї н к а)

А н а п е с т — трискладова стопа з наголосом на третьому складі (  $\cup \cup \acute{u}$  ):

Комсомо́льський квітóк мій лежі́ть на столі́

$\cup \cup \acute{u} | \cup \cup \acute{u} | \cup \cup \acute{u} | \cup \cup \acute{u}$

(А. М а л и ш к о)

Розмір силабо-тонічних віршів визначається місцем наголосу у стопі і кількістю стоп у рядку. Так, у наведених вище прикладах маємо послідовно чотиристопний хорей, чотиристопний ямб, чотиристопний дактиль, чотиристопний амфібрахій, чотиристопний анапест.

Визначення розміру вірша в силабо-тонічній системі практично ускладнюється з різних причин: через відсутність збігу ритмічних та граматичних наголосів, що інколи трапляється, через випадіння наголосів, заміну стоп од-

ного виду стопами іншого виду (іпостасування) та ін. Тому необхідно, щоб учні засвоїли основні способи визначення розмірів і основні відомості про можливі відступи від класичних пропорцій у застосуванні цих розмірів.

Учні в VI класі навчаються найпростішим способом визначати двоскладові розміри на віршах Т. Шевченка та І. Франка, трискладові — на віршах П. Грабовського.

Найпростіший і найбільш раціональний спосіб визначення розміру — скандування, тобто роздільне вимовляння складів. При такому читанні вірша виділяються всі можливі в даному розмірі наголоси:

І-зб-ло-тої й дб-ро-гої

(Т. Шевченко)

Повторення наголошених і ненаголошених складів через один дає підстави в даному розмірі вбачати двоскладову стопу і відповідно поділити на стопи рядок:

⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑

Наголос припадає на другий склад, кількість стоп — 4 (останній склад не утворює стопи через те, що він ненаголошений), отже, маємо чотиристопний ямб з додатковим ненаголошеним складом в кінці рядка, або чотиристопний ямб з жіночим закінченням.

Або:

І-я, при-кб-ва-ній -лан-цбм -за-ліз-ним, стб-ю

⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑ (шестистопний ямб)

Так само визначаються за допомогою скандування й інші розміри. Проте скандування — це штучне читання віршів з виділенням ритмічних наголосів, які не збігаються з граматичними.

В словах «золотої», «дорогої», «прикований» виявляється по два наголоси. Учні легко помітять, що при декламуванні зберігається менше наголосів у рядку (а деякі відразу і не зуміють проскандувати і тому не зуміють знайти чергування):

І золотої й дорогої

⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑

І я, прикований ланцбм залізним, стбю

⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑

Не можна залишати без пояснень наявність у схемі ненаголошених складів там, де в інших рядках того самого твору стоїть наголос. Треба роз'яснити учням причину такого явища. У кожному слові може бути тільки один наголос, а у мові є чимало слів багатоскладових, які можуть зустрічатись у різних місцях тексту. Тому порушення суворої точності в чергуванні наголошених і ненаголошених складів закономірне. Негативного значення воно не має, навпаки — вірші того самого розміру можуть звучати відмінно, завдяки різному розташуванню складів, які випадають з чергування:

Вічний революціонер  
Дух, що тіло рве до бою

Та нехай собі як знають,  
божеволіють, конають

$\overset{\cdot}{\cup} \cup | \cup \cup | \cup \cup | \overset{\cdot}{\cup}$   
 $\overset{\cdot}{\cup} \cup | \overset{\cdot}{\cup} \cup | \overset{\cdot}{\cup} \cup | \overset{\cdot}{\cup} \cup$

$\cup \cup | \overset{\cdot}{\cup} \cup | \overset{\cdot}{\cup} \cup | \overset{\cdot}{\cup} \cup$   
 $\cup \cup | \overset{\cdot}{\cup} \cup | \cup \cup | \overset{\cdot}{\cup} \cup$

Такі пояснення допоможуть учням подолати труднощі, які виникатимуть при визначенні розмірів віршів. Коли ж за програмою VIII класу вони ширше й глибше познайомляться з особливостями окремих систем віршування і, зокрема, з особливостями силабо-тонічних віршів, то вони вже зможуть оперувати таким поняттям, як пірихій, досить складним для учнів VI класу.

Необхідно пояснити також, що можуть бути ямбічні та анапестичні вірші з закінченням на ненаголошений склад, який не утворює стопи, а також хореїчні, дактилічні та амфібрахіїчні вірші з останньою усіченою стопою. Наприклад:

анапестичний вірш з ненаголошеним закінченням:

Обриваються звільна всі п'ята

$\cup \cup \overset{\cdot}{\cup} | \cup \cup \overset{\cdot}{\cup} | \cup \cup \overset{\cdot}{\cup} | \cup$

чотиристопний усічений хорей (з відсутнім в останній стопі ненаголошеним складом), або чотиристопний хорей з чоловічим закінченням:

Вічний революціонер

$\overset{\cdot}{\cup} \cup | \cup \cup | \cup \cup | \overset{\cdot}{\cup}$

чотиристопний усічений дактиль з жіночим закінченням:

Пісня по вблі давнó не літала

$\overset{\cdot}{\cup} \cup \cup | \overset{\cdot}{\cup} \cup \cup | \overset{\cdot}{\cup} \cup \cup | \overset{\cdot}{\cup} \cup$

(Л е с я У к р а ї н к а)



тристопний усічений дактиль з чоловічим закінченням:

Прокляте нішком шиття

— — — | — — — | —

(П. Грабовський)

чотиристопний усічений амфібрахій з чоловічим закінченням:

Мся батьківщина — удар молотка

— — — | — — — | — — — | — — —

(М. Рильський)

Пізніше, вивчаючи у VIII класі види рим та способи римування, учні навчаються розуміти, що усічені стопи та ненаголошені склади поза стопами рядка виникають внаслідок того, що чоловічі, жіночі та дактилічні рими однаково притаманні стопам всіх видів силабо-тонічної системи віршування.

У VII класі учні вже повинні самі визначити розмір вірша того чи іншого твору, знайти строфу і риму. Але краще, коли вчитель, враховуючи, що учні обізнані лише з елементами теорії вірша, сам визначить вірші для аналізу, допомагаючи у складних випадках. Наприклад, учням важко визначити розмір «Пісні трактористки» П. Тичини, яка відходить у приспіві від розмірності силабо-тоніки:

Дим-димок од машин,  
мов дівочі літа...  
Не той тепер Миргород,  
Хорол-річка не та.

— — — — —  
— — — — —  
— — — — —  
— — — — —

Це двоударний народнопісенний вірш (тонічний або акцентний), хоч вся «Пісня трактористки» написана чотиристопним хореєм:

Літом я робила в полі,  
а як всніжило тіль-тіль,  
я товаришок питала,  
поступала ув артіль.

— — — | — — — | — — — | — — —  
— — — | — — — | — — — | — — —  
— — — | — — — | — — — | — — —  
— — — | — — — | — — — | — — —

Треба привчати учнів, що, визначаючи розмір того чи іншого твору, недосить сказати, що це ямб, хорей, дактиль тощо. Це буде визначення розміру, але не

характеристика ритмічної будови твору. Необхідно вказувати, скільки стоп у рядку, як відбувається римування, утворюються види рим.

Недоліком скандування є його умовність, яка залишається малопомітною при визначенні трискладових розмірів, але при визначенні двоскладових призводить, як уже зазначалось, до штучного виникнення двох і більше наголосів у багатоскладових словах (пор. «па́ру-бо́к» у вірші з «Енеїди» І. Котляревського, «ре-во-лю-цьо-не́р» у «Вічному революціонері» І. Франка). Це суперечить не лише граматичним нормам мови, а й нормальному плину ритму. Справді, ритм цитованих рядків з творів І. Котляревського та І. Франка зовсім не зникає від того, що ми нормально декламуємо, а не скандуємо їх.

1) Ене́й був па́рубок мото́рний...

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

2) Ві́чний револю́ційне́р...

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

Ритм зберігається тому, що заміна наголошених складів ненаголошеними відбувається без порушення поділу рядка на стопи:

1) ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪

2) ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪

На місці двоскладових ямбічних та хореїчних стоп утворилась стопа нового типу — з двох ненаголошених складів, так званий п і р и х і й.

З пірихіями, замінами та переміщенням наголосів можна вже познайомити учнів VIII класу, повторивши з ними попередньо види стоп та прийоми скандування.

С п о н д е ї (двоскладові стопи з двох наголошених складів), як і пірихії, — допоміжні стопи, що утворюються внаслідок безпосереднього сусідства наголошених складів у словах здебільшого малоскладових:

Ніч, місяць, ве́рби, шелесті́ння

∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪

(М. Рильський)

Маємо чотиристопний ямб з спондеєм у першій стопі і пірихієм — у третій.

Заміна (іпостаса) ямбічних і хорейчних стоп спондеями відбувається значно рідше, ніж пірихіями.

Малоскладові слова можуть втрачати наголос, що спричинюється до явищ проклітики й енклітики.

П р о к л і т и к а — ненаголошене слово, яке стоїть перед наголошеним:

Україно моя! Чисті хвилі ланів  
~~~~|~~~~|~~~~|~~~~  
(М Р и л ь с ь к и й)

(чотиристопний анапест).

Е н к л і т и к а — ненаголошене слово, яке стоїть після наголошеного:

Одспівала коса моя  
~~~~|~~~~|~~~~  
(М. Р и л ь с ь к и й)

(двостопний анапест з двома ненаголошеними складами в кінці рядка, які утворюють дактилічне закінчення).

Отже, різні явища ритмічного характеру, з яких тут названі лише найбільш помітні, гублять свою виразність при скандуванні. Тому, будучи цілком придатним як швидкий і гнучкий спосіб визначення розміру, воно стає мало-ефективним при переході від метрики до ритміки, коли необхідно урахувати найменші деталі, які впливають на виникнення нових варіацій ритму.

Вивчення віршування в старших класах середньої школи (VIII—X) проходить уже не в плані засвоєння елементарних відомостей з метрики, а в плані опанування даних ритміки як складової частини художнього зображення дійсності. Тому і розміри віршованих творів учні повинні знати глибше.

Другий спосіб визначення розміру, яким може користуватись вчитель, працюючи з учнями VIII класу, — це аналіз ритмічної схеми вірша. Записується віршовий рядок і під ним ритмічна схема його — поєднання наголошених і ненаголошених складів, як вони чуються при звичайному виразному читанні:

Ене́й був па́рубок мото́рний<sup>1</sup>  
~~~~|~~~~|~~~~|~~~~

<sup>1</sup> Рядок «Енеїди» може бути своєрідним орієнтиром при визначенні розмірів. Щоб не сплутати ямба з хореем, що часто трапляється

Після написання схеми слід спостерегти загальну тенденцію до повторюваності наголосів — через парне чи непарне число наголошених складів. У трискладових розмірах наголошений склад обов'язково чергується з двома ненаголошеними.

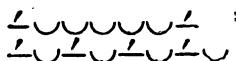
В наведеному ж прикладі наголошені склади повторюються через один і три ненаголошені. Це дає підставу поділити рядки на двоскладові стопи:



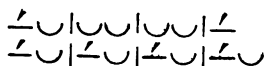
Визначивши місце наголосу в стопі й кількість стоп у рядку, переконуємось, що розмір даного вірша — чотиристопний ямб.

Якщо перший рядок через недостатню кількість наголосів у ньому здається маловиразним, слід записати два рядки:

Вічний революціонер  
Дух, що тіло рве до ббю



Оскільки наголоси повторюються через п'ять і через один ненаголошений склад, то виділяємо знову двоскладові стопи:



За місцем наголосу в стопі і кількістю стоп у рядку визначаємо розмір даного зразка як чотиристопний хорей.

Трискладові розміри визначаються шляхом аналізу схеми ще з більшою легкістю:

Пісня по вблі давнб не літала

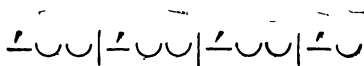


в учнів, досить пригадати, що «Енеїда» написана ямбами, і мислено повторити її перший рядок. Так само в російській літературі таким срієнтиром служить «Євгеній Онегін» О. Пушкіна:

Онегін, добрый мой приятель



Повторюваність наголошеного складу через два наголошені дозволяє поділити рядок на трискладові стопи:



Чотири трискладові стопи з наголосом на першому складі дають чотиристопний дактиль (остання стопа усічена).

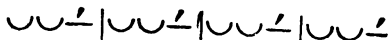
Відповідно визначаємо чотиристопний амфібрахій:

Моя батьківщина — удар молотка



Чотиристопний анапест:

Де поділися ви, голосніі слова

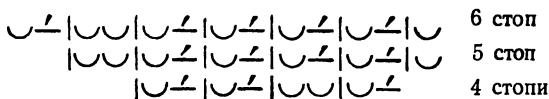


(Леся Українка)

Різностопний ямб (т. зв. в о л ь н и й <sup>1</sup> вірш, характерний для байки):

У тіхому гаю Лисічка щастя мала,  
Як у своїм добрі жилá, гуляла;  
Ніхтó її там не лякав

(Л. Г л і б о в)



Для визначення розмірів можна користуватись і заздалегідь складеною таблицею, в якій цифрами позначається місце наголошених складів у кожному віршовому розмірі, а потім звіряється нумерація наголосів тексту з нумерацією в таблиці.

Таблиця наголосів  
у розмірах силабо-тонічної системи віршування

|            |                          |
|------------|--------------------------|
| Хорей      | — 1, 3, 5, 7, 9, 11...   |
| Ямб        | — 2, 4, 6, 8, 10, 12...  |
| Дактиль    | — 1, 4, 7, 10, 13, 16... |
| Амфібрахій | — 2, 5, 8, 11, 14, 17... |
| Анапест    | — 3, 6, 9, 12, 15, 18... |

<sup>1</sup> Не треба плутати з вільним, або верлібром (фр. vers libre), який не має віршового розміру.

Звіримо з таблицею наші зразки, ставлячи, замість знака наголосу, над наголошеним складом його порядковий номер у рядку:

2            4            8  
Еней був парубок моторний

З усіх рядів схеми наголоси на 2, 4, 8 складах зустрічаються лише в ямбічному ряді.

1            7  
Вічний революціонер

Наголоси на 1 та 7 складі можливі в хорейчних та дактилічних рядках, але в дактилічних обов'язковий один з наголосів на парному складі, чого у нашому прикладі немає. Отже, розмір його — хорей.

Подібним чином на основі таблиці визначаються й дактилічні, амфібрахіїчні та анапестичні вірші.

Перш ніж опрацювати з учнями двоскладові розміри віршів Т. Шевченка, трискладові — віршів П. Грабовського, строфічну будову віршів І. Франка, учитель згідно з вимогами програми знайомить учнів з особливостями народних дум та пісень.

Метрика народнопісенних ритмів характеризується рисами, які становлять її своєрідну якість, порівнюючи з літературними віршами. Розгляд ритмічної будови народної пісні і особливо встановлення розміру — дуже складне завдання для учнів VI класу, але елементарне розуміння того, що це твори віршовані, у них вже є. Тому у доступній їхньому віковій формі, в найзагальніших рисах учитель говорить їм про нерозривний зв'язок віршової структури дум і народних пісень з мелодією.

Найістотнішою ознакою народної пісні є єдність музичного і словесного ритму. Утворення найпростіших, коротших за рядок, мовних ритмічних одиниць підпорядковане поділу на музичні такти. Залежно від звукових та словотворчих особливостей різних національних мов, цей процес набуває свого специфічного виявлення в творчості різних народів світу. Вивчення його дуже утруднюється через штучне відділення мовного ритму від музичного, до якого доводиться вдаватись неспеціалістам в галузі теорії музики.

І все ж навіть умовне виділення елементів словесного ритму народної пісні дає змогу встановити спосіб вимірювання цього ритму, особливості метрики текстової частини народної пісні.

В російській народній пісенності переважає рівноударність, в українській народнопісенній ліриці та старовинних обрядових піснях — рівноскладовість, а в історичному епосі — думках та історичних піснях — спостерігаються свої метрико-ритмічні особливості, які наближають їх то до рівноударності, то до рівноскладовості.

Триударний російський народнопісенний вірш:

Вó поле берéзонька сто́яла,  
Вó поле кудря́вая сто́яла.

Двоударний:

Вниз по ма́тушке по Во́лге,  
По ширóкому раздо́лью  
Взволновáлася погóда,  
Погóдушка низовáя...

Загальна кількість складів у таких віршах може бути майже однаковою і зовсім різною. Це практичного значення не має. Головне — дотримування однакової кількості логічних наголосів, які у вимові виділяються з-поміж всіх інших наголосів і створюють характерні для народної пісні рівноударні розміри.

Триударний билинний вірш:

Жи́л Святосла́в девяно́сто лет,  
Жи́л Святосла́в да престáвился.  
Остава́лось от него́ чадо́ мило́е,  
Молодóй Во́льга́ Святосла́вгович.

У всіх рядках билини зберігається рівноударність (по три наголоси) при відсутності рівноскладовості (9, 9, 12, 10 складів) та правильного чергування наголошених складів:

ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ  
ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ  
ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ  
ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ

Не чужі народній пісенності й силабо-тонічні розміри, але вони зустрічаються несистематично й підпорядковані тим ритмічним особливостям народної пісні, які уможливають злиття словесного ритму з мелодією. Так, в наведеному вище уривку з російської народної пісні «Вниз

по матушке по Волге» легко скандуванням визначити хореїчний розмір:

Вніз-по- ма-туш-ке -по -Вбл-ге,  
 По -ши-рб-ко-му -раз-дб-лью

Аналіз ритмічної схеми теж дасть чотиристопний хореї з пірихіями:

$\overset{\frown}{\cup} | \overset{\frown}{\cup} | \cup \cup | \overset{\frown}{\cup}$   
 $\cup \cup | \overset{\frown}{\cup} | \cup \cup | \overset{\frown}{\cup}$

Але це не текст для читання, а текст для співання, під час якого хореїчні стопи не поєднуються з музичними тактами, яким, проте, цілком відповідає триударність вірша.

Рівноударність відома й українській народній пісні, зокрема ліричній:

Ой зелéная дiбрóвонько,  
 Нащо ж тебе ráно спустóшено,  
 Що траву на сiно покóшено,  
 А тiльки й зостáлось трое зiллячок.

|                                                                               |                       |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|
| $\cup \cup \overset{\frown}{\cup} \cup \cup \overset{\frown}{\cup} \cup$      | 9 складів, 2 наголоси |
| $\cup \cup \cup \overset{\frown}{\cup} \cup \cup \overset{\frown}{\cup} \cup$ | 10 » 2 »              |
| $\cup \cup \cup \overset{\frown}{\cup} \cup \cup \overset{\frown}{\cup} \cup$ | 10 » 2 »              |
| $\cup \cup \cup \overset{\frown}{\cup} \cup \cup \overset{\frown}{\cup} \cup$ | 11 » 2 »              |

Мовний ритм такої пісні спирається на пісенні наголоси, які звучать з більшою силою і об'єднують навколо себе групу інших наголошених і ненаголошених складів. Це дає можливість під час виконання пісні розподілити її слова в межах музичних тактів:

Ойзелéная || дiбрóвонько,  
 Нащожеберáно || спустóшено,  
 Щотравунасiно || покóшено,  
 Атiлькийзостáлось || троезiллячок.

Практично ритм досягається не чергуванням наголосів, а протяжністю співу.

У віршах народних українських дум різниця в кількості складів досягає значних розмірів, а кількість пісенних наголосів скорочується до одного, який фіксується в кінці



рядка. Пісенна мелодія переходить в речитатив, який дозволяє підкорити ритмічній вимові різноскладові рядки.

У «Думі про козака Голоту»:

|                                                   |           |
|---------------------------------------------------|-----------|
| Ой полем, полем Кили́мським,                      | 9 складів |
| То шляхом битим Горди́нським,                     | 8 »       |
| Ой там гуляв козак Голóта.                        | 9 »       |
| Не бої́ться ні огня, ні меча, ні третього болóта. | 17 »      |
| Правда, на козакові шати дорогі́ї —               | 13 »      |
| Три семи́рязи лихії́:                             | 8 »       |
| Одна недобра, друга негóжа,                       | 10 »      |
| А третя й на хлів незгóжа                         | 8 »       |

Рівноударність притаманна рядові історичних народних пісень. Наприклад, пісня про Байду (двоударна):

|                                    |            |                     |
|------------------------------------|------------|---------------------|
| В Царегра́ді на ринóчку            | 8 складів, | 2 пісенних наголоси |
| Там п'є Ба́йда мед-горіло́чку;     | 9 »        | 2 » »               |
| Ой п'є Ба́йда та не день, не два́, | 9 »        | 2 » »               |
| Не одну нічку, та й не годинóчку   | 11 »       | 2 » »               |

Іншу групу становлять народні пісні, розмір яких встановлюється не тільки на основі кількості пісенних наголосів, а й на основі рівноскладовості. Народнопісенна силабіка значно гнучкіша за силабічний літературний вірш. Це пояснюється її поєднанням з музичним ритмом, що надає мелодійності й мовній стороні ритму. Сама рівноскладовість вкладається в рамки, зручні для музичного супроводу.

Найбільш характерними є 12-складові, 10-складові, 8- та 14-складові народнопісенні розміри з поділом цезурою після 6, 5, 4 і 8 складів або з поділом на два рядки, з яких римується лише другий. Такі розміри позначаються цифровими формулами. Так, дванадцятискладовим віршем з цезурою посередині складена така народна пісня:

Ой не шуми, луже, || зелений байраче, (6 + 6<sub>2</sub>) 2<sup>1</sup>  
 Не плач, не журися, || молодий козаче. (2)

Найбільш розвинувся чотирнадцятискладовий народнопісенний вірш з цезурою після восьмого складу й парним римуванням рядків. Його можна знайти:

а) у веснянках:

А вже весна, а вже красна, || із стріх вода *капле*, (8 + 6)2  
 Молодому козаченьку || мандрівочка *пахне*;

<sup>1</sup> Цифрою 2 внизу біля цифри, яка означає загальну кількість складів, умовно позначається рядок, який повторюється двічі.



Правильного чергування наголосів немає, рядки мають по 11 і 12 складів та по 5 наголосів (в четвертому — чотири).

Рівноскладовість не єдина міра ритму народної пісні. В рівноскладових народнопісенних віршах виразно виділяються пісенні наголоси з-поміж всієї суми граматичних наголосів.

|                                                   |   |                   |
|---------------------------------------------------|---|-------------------|
| 1) Ой не шуми, луже, зелений байраче              | 2 | пісенних наголоси |
| 2) А вже весна, а вже красна, із стріх вода капле | 3 | »                 |
| 3) Задумали Базилівці весь світ перебути          | 4 | »                 |
| 4) Сонце гріє, вітер віє                          | 2 | »                 |

Рівноударність тонізує народнопісенний вірш. Тому його називають ще а к ц е н т н и м (акцент, або тонос, — наголос).

Силабо-тонічне віршування, поєднуючи рівноскладовість з чергуванням наголошених і ненаголошених складів, своїм розвитком багато чим завдячує засвоєнню народнопісенних традицій. Це стосується техніки вірша найбільших поетів-класиків української літератури і сучасних радянських поетів А. Малишка, П. Воронька та ін., а також поетів братньої російської літератури: О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Некрасова, сучасних — М. Ісаковського, О. Твардовського та ін.

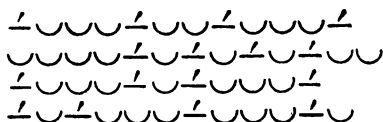
Досить, якщо учні середньої школи познайомилися з найпростішими ознаками окремих народних пісень: нерівноскладовістю дум, рівноударністю «Пісні про Байду», рівноскладовістю коломийки. На заняттях же літературного гуртка учитель може глибше опрацювати з бажаними, передусім з числа учнів старших класів, особливості народнопісенної ритміки, поєднавши виклад теоретичного матеріалу з слуханням патефонних пластинок, радіотранслявання, виконанням народних пісень силами художньої самодіяльності школи, відвіданням, якщо буде можливість і нагода, концертів виконавців народних пісень — бандуристів, артистів народного хору.

На відміну від силабічних та силабо-тонічних віршів у віршах тонічних в основі сумірності зовсім не лежить рівноскладовість, а виключно рівноударність. У цьому принцип становлення розміру тонічних віршів теж бере свій початок у народному віршуванні. Проте у тонічному літературному вірші злитість з мелодією втрачено. Виникає природна потреба у підсиленні ритмічного звучання

власне літературними засобами. Тому в тонічному літературному віршуванні значно підсилюється ритмоутворююча роль рими й цілком особливого значення набувають віршові паузи в середині рядків. Найбільш повно й творчо розроблена техніка тонічного віршування у Володимира Маяковського, рівноударні вірші якого поділяються паузами, а для записування таких віршів обраний спеціальний спосіб — східчастий рядок. Чотириударний тонічний вірш Маяковського:

|                     |                        |
|---------------------|------------------------|
| Вре́мя —            | 12 складів, 4 наголоси |
| начина́ю            |                        |
| про Ле́нина расскáз |                        |
| Но не потому́,      | 13 » 4 »               |
| что го́ря           |                        |
| не́ту бо́лее.       |                        |
| Вре́мя потому́,     | 11 » 4 »               |
| что ре́зкая тоска́  |                        |
| Ста́ла я́сною,      | 12 » 4 »               |
| осо́знанною бо́лью. |                        |

Схема віршів показує нерівномірність розташування наголосів стосовно ненаголошених складів:



Тонічний вірш у творчості П. Тичини має свої особливості. Він може бути зовсім без рими й тільки рівноударність відрізняє його від вільного вірша (*vers libre*).

Двоударний тонічний вірш П. Тичини:

|                       |                       |
|-----------------------|-----------------------|
| Соняшники горя́ть...  | 6 складів, 2 наголоси |
| — сама́, як струна́ — | 5 » 2 »               |
| Метели́ків ду́єти...  | 7 » 2 »               |
| — а на ла́пках ме́д — | 5 » 2                 |
| («У собор», II)       |                       |

Він може мати цілком своєрідну риму, яка поєднує не рядки, а строфи:

|                             |                       |
|-----------------------------|-----------------------|
| Не з ка́меню, не            | 8 складів, 2 наголоси |
| з ма́рмуру —                |                       |
| з прб́стого за́ліза.        | 6 » 2 »               |
| — Ніжна, відва́жна          | 5 » 2 »               |
| о де́ ж твій <i>хито́н?</i> | 5 » 2 »               |

|                                        |  |            |            |
|----------------------------------------|--|------------|------------|
| Де рíза злототáнна, скрбні твої бчі? — |  | 8 складів, | 2 наголоси |
| Стру́нна осáнна,                       |  | 6 »        | 2 »        |
| воло́шковий тóн?                       |  | 5 »        | 2 »        |

|                                            |  |     |     |
|--------------------------------------------|--|-----|-----|
| До нóчі працю́ватимем в пóлі, як у хра́мі. |  | 8 » | 2 » |
| Стій, налива́йся                           |  | 6 » | 2 » |
| житáм в унісо́ні!                          |  | 5 » | 2 » |

Неважко помітити, що ритмічна будова всіх трьох строф цілком однакова.

Тонічне віршування існує і розвивається одночасно з силабо-тонічним. Воно не витискає цього останнього; але поряд з ним значно розширює можливості віршової мови. Вільне від обов'язкових норм складочислення та чергування наголошених і ненаголошених складів, спираючись на найпростіший віршовий метр — рівну кількість наголосів, воно відкриває простір кожному поету для шукання все нових і нових ритмічних прийомів.

Осторонь від метричних особливостей, всіх відомих систем віршування стоїть так званий в і л ь н и й в і р ш, або в е р л і б р (від фр. *vers libre*). Це вірш, поділ якого на ритмічні одиниці — рядки, забезпечується не сумірністю їх на основі складочислення чи природи наголосів, а на основі застосування синтаксичних фігур.

У вірші П. Тичини «Відповідь землякам» цю роль виконують градація і паралелізми:

Немов той Дант у пеклі,  
стою *серед* бандитів і злочинців,  
*серед* пузатих, ситих і продажних,  
*серед* дрібних, помстливих, тупоумних,  
на *купі* гною жовчного, що всмоктує, затуляє на дно:  
співай, поете, з нами в *тоні!*

Таким чином, власне метрика у вільних віршах відсутня, ритм її не вимірюється звичайними способами, а встановлюється за допомогою інтонаційно-синтаксичних прийомів, на основі яких і розвинулась їх ритмічна структура.

## РИТМІКА ТА СТРОФІКА В СИЛАБО-ТОНІЧНІЙ СИСТЕМІ ВІРШУВАННЯ

Розмір (метр) встановлює одиницю повторюваності, притаманну даній ритмічній структурі мови. Але різноманітність і багатство ритміки базується не лише на існуванні різних розмірів, а й на інших властивостях віршованої мови. Ритмів більше, ніж розмірів. Роз'яснити це у популярній формі цілком можна учням старших класів.

Вірші того самого розміру можуть бути майже не подібними за своєю ритмічною структурою. Навіть різниця у кількості стоп та у розташуванні пірихіїв вносить відмінність у ритм. Різні види рим та способи римування, спеціальні віршові паузи — цезури, перенесення (enjambement), специфіка строфічної будови — все це елементи віршової мови, які мають ритмоутворююче значення й відчутно урізноманітнюють ритмічний візерунок.

Особливо вдячний матеріал для вивчення різноманітності й багатства ритміки дають за програмою VIII кл. — творчість Т. Шевченка, IX кл. — І. Франка та Лесі Українки, X кл. — П. Тичини, М. Рильського.

Твори П. Тичини «Партія веде» та «І сказав Богдан» написані хореем, проте вони відмінні з погляду ритміки:

Та нехай собі як знають,  
божеволіють, конають, —  
нам своє робить  
всіх панів до 'дної ями,  
буржуїв за буржуями  
будем, будем бить!  
будем, будем бить!  
(«Партія веде»)

Маємо семирядкову строфу з тернарним римуванням (*ааб ввбб*), з жіночими римами в чотиристопних хорейчних рядках і чоловічою римою в тристопних.

І сказав Богдан на Раді в місті Переяславі:  
— І султан, і хан, і шляхта — вороги напасливі.  
(«І сказав Богдан»)

Тут семистопний хорей з цезурою після восьмого складу, з дактилічною римою і суміжним римуванням у межах дворядкової строфи (дистих).

В першому випадку виклад наближається до розмовного стилю, чому сприяє і побутова лексика (*божеволіють*,

конають, будем бить) та фразеологія («та нехай собі...», «всіх панів до'дної ями»), в другому — плавний нестримний ритм, ще більш підкреслений асонансом звука «а». Рядки цього твору П. Тичини нагадують ритм частушки (складочислення їх можна передати формулою  $(8 + 7)2$ ).

Двостопний анапест вірша М. Рильського «В косовицю» з чергуванням дактилічних та чоловічих рим, з перехресним римуванням (*абаб*) в чотирирядковій строфі (катрен) створює зовсім інший настроїний колорит, ніж пентаметри<sup>1</sup> Лесі Українки в поезії «Ти не хтів мене взять».

Одспівала коса моя,  
Сохнуть теплі сіна.  
Переходжу лісами я—  
Тишина, тишина.

(М Рильський)

Лаконізм і енергійність вислову підсилюються за рахунок безсполучникової конструкції речень (асіндетон), вибаглива складна рима «*коса́ моя — ліса́ми я*» надає легкості вислову.

Зовсім інакше сприймається п'ятистопний анапест з цезурою після шостого складу, з перехресним чергуванням жіночих та чоловічих рим у п'ятирядковій строфі (*абаб*) вірша Лесі Українки:

Ти не хтів мене взять, полишив мене тут на сторожі,  
Ти мені заповідав скрасити могилу твою  
В білий мармур і плющ і криваві осіннії рожі,  
Ти мені заповідав носити жалобу мою  
Так, як носять в легендах царівни мовчазні, хороші.

У вірші висловлене тяжке почуття неповоротної втрати, глибокої скорботи. Розповідь важка. Вона уповільнюється через вживання анафор (рядків однакової синтаксичної будови з спільним початком) — «Ти мені заповідав...» та сполучників між словами символічного значення («В білий мармур і плющ і криваві осіннії рожі»). Навіть четочне римування слова «*хороші*» із словами «*сторожі*», «*рожі*» в загальному комплексі образних особливостей вірша сприймається як трагічний акорд. Багатостопність вірша гармонує з загальним настроїним колоритом і всією системою словесновиразових та ритмічних даних його.

<sup>1</sup> Пентаметр — п'ятистопний розмір; гекзаметр — шестистопний розмір.

Отже, в художній практиці розвиток ритму нерозривно поєднується з розвитком словесного зображення, будучи складовою частиною художнього вираження змісту твору. Поза словесною тканиною твору ритм мови не може не тільки виражати конкретний зміст, а і взагалі існувати.

Ось чому В. Белінський ритмічний розмір поеми М. Лермонтова «Мцирі» ставить в зв'язок з образним вирішенням теми твору: «Цей чотиристопний ямб з одними чоловічими закінченнями звучить і стрімко падає, мов удар меча, який вражає свою жертву. Пружність, енергія і гучне одноманітне падіння його надиво гармонуює з зосередженим почуттям, нездоланною силою могутньої вдачі і трагічним становищем героя поеми»<sup>1</sup>.

В основі віршованої мови лежить емоціонально підвищений лад переживань людини, що неодноразово засвідчували самі поети, як наприклад В. Маяковський у статті «Як робити вірші».

М. Ісаковський у відповіді своїм кореспондентам писав: «Допустимо, що поет пише вірші в зв'язку з якоюсь подією, яка схвилювала його. Це означає, що ця подія раніш, ніж увійти у вірші, неминуче проходить через свідомість поета, через його душу, через всю його істоту. Він подає подію так, як бачить її сам, своїм розумом і серцем»<sup>2</sup>.

Різноманітність явищ дійсності, які надаються для художнього зображення, різноманітність тих особливостей образності, з якими вступає у взаємодію в процесі свого розвитку ритм віршованої мови, стимулює збагачення ритму найрізноманітнішими і не подібними між собою формами.

Характеризуючи ритмічні особливості поеми Т. Шевченка «Катерина», учитель може звернути увагу учнів на те, що перехід від коломийкових віршів до інших народнописаних розмірів спостерігається в тих місцях твору, де від розповіді про перипетії життя Катерини поет переходить до висловлення власних роздумів, узагальнень (ліричні відступи), наприклад, шестискладові рядки уривку «Єсть на світі доля...» (кінець II част.), чергування 11- та 12-складових віршів уривків «Отаке-то лихо, бачите,

<sup>1</sup> В. Г. Б е л и н с к и й, Собрание сочинений в трех томах, т. I. М., 1948, стор. 692.

<sup>2</sup> «О писательском труде», «Советский писатель», М., 1953, стор. 69.



дівчата» й «Сирота-собака має свою долю» (середина та кінець III част.).

При цьому корисно порівняти зразки Шевченкового твору з народними піснями того ж розміру. Учні побачать, що пісні, складені тим самим віршовим розміром, не тільки не близькі за своїм змістом до твору Т. Шевченка, а навіть значно відмінні від нього своїм ритмічним звучанням:

Вийшла з селá — сёрце мліє;  
Назáд подивíлась,  
Покива́ла голово́ю  
Та́ й заголосíла. (8 + 6) 2  
(Т. Шевченко, «Катерина»)

Коломíйка, коломíйка,  
Хоч вона дрібонька,  
Вона мила, вона люба,  
Вона солодонька. (8 + 6) 2  
(Народна пісня)

Ритмічна основа — розмір — тут одна, але ритмічна структура різна. У Шевченка розповідний тон підтримується і вільним розташуванням наголосів, і переліком дій Катерини (вийшла, подивилась, покивала, заголосила). У другому прикладі швидкий танковий ритм в даному поетичному зразку (в інших випадках це може досягатись іншими способами) створюється завдяки наявному чергуванню наголосів (хореїчні рядки), а також завдяки словесним повторам (*коломійка, вона*):

УУ|́УУ|УУ|́У  
УУ|́УУ|́У  
УУ|́УУ|УУ|́У  
УУ|УУ|́У

Уже у VIII класі з допомогою вчителя учні можуть провести спостереження над віршованим текстом і переконатись, що розмір і ритм ототожнювати не можна. Розмір є основою різних ритмів, з яких кожен в конкретному художньому творі характеризується сукупністю ознак, що впливають з самого змісту твору.

Трагічна тема «Катерини» й суворо осудливе ставлення до суспільного ладу, який є причиною загибелі людини, підказали Т. Шевченкові таке конкретне творче

отрацювання коломийкового розміру, як і інших народнописенних метрів, яке б не суперечило ідейному змісту твору, а навпаки — прояснювало його.

Зміни в ритміці, зокрема в строфіці, відбуваються відповідно до різних змістових варіацій переважно в ліричних творах.

У віршованих астрофічних творах перехід від однієї ритмічної будови до іншої відчутно пов'язаний з композиційно-тематичним розташуванням їх частин. Такими є часті й виразні ритмічні зміни в поемах Т. Шевченка, зокрема в таких, як «Сон», «Кавказ», «І мертвим, і живим, і ненарожденним...»

Багатовіковий розвиток строфіки дав величезне багатство ритмічних форм.

В одній тільки чотирирядковій строфі (катрен), крім найбільш розповсюджених типів римування (*аабб*, *ібаб*, *абба*), може бути дуже багато чинників, які змінюють ритм: пропуски рим (*абав* або *абвб*), скорочені рядки щодо кількості стоп, епјамбемент'и, строфічні епјамбемент'и (перенесення частин речення в іншу строфу), повтори рядків або слів, навіть звукова інструментовка мови. Ось кілька варіантів чотирирядкових строф з різноманітною ритмічною будовою:

- 1) Дивувалась зима,  
Чом се тають снігі,  
Чом леди присли всі  
На широкій ріці?

(І. Ф р а н к о, «Веснянки»)

Двостопний анапест, з чоловічими неримованими закінченнями (-ма́, -гі́, всі́, -ці́), з анафорою в другому та третьому рядках, з анафоричним повторюванням першого рядка в наступних строфах (*Дивувалась зима*).

- 2) Так весь свій мозок, і нерви, і серце  
Й ти в свою пісню, співаче, вкладай,  
Біль свій, і щастя, й життя їй віддай,  
Будь її колос, лушина й стебельце!

(І. Ф р а н к о, «Співакові»)

Чотиристопний дактиль з жіночими й чоловічими римами, розташованими кільцем (*абба*), багатосполучникова синтаксична конструкція (полісіндетон).

- 3) Гетьте, думи, ви, хмари осінні!  
Тож тепера весна золота!  
Чи то так у жалю, в голосінні,  
Проминуть молодії літа?  
(Л е с я У к р а ї н к а, «Contra spem spero»)

Тристопний анапест з перехресними жіночими та чоловічими римами (*абаб*), з риторичними звертаннями та запитаннями.

- 4) Що минуло, то ніколи  
Не повернеться назад,  
Нема краще в світі долі,  
Як тепер в Країні Рад!  
(Народна частушка)

Чотиристопний хорей з чоловічим римуванням другого та четвертого рядків (*абвб*), з типовим для частушки складочисленням (8 + 7) 2 (пор. з віршем П. Тичини. «І сказав Богдан...»).

- 5) Коли родився світ новий, упрах  
Повергнувши затроєне віками, —  
Ми у боях, стражданнях і трудах  
Слова несли: великий Ленін з нами!

П'ятистопний ямб з пірихіями, з перехресним римуванням (*абаб*), з жіночими та чоловічими римами, з перенесенням (епіжамбмент), з строфічною епіфорою (повторенням однакових закінчень) слів «*великий Ленін з нами*» (так закінчуються й наступні строфи).

Ряд прикладів ритмічної розмаїтості чотирирядкових строф силабо-тонічного віршування можна продовжити безконечно.

Трирядкові строфи (терцети) менш цікаві з цього погляду. Заслуговує на увагу терцина, або ланцюгова строфа, названа так через те, що її трирядкові строфи скріплені спільним римуванням в один завершений ряд строф (ланцюг). Його можна зобразити графічно, йдучи за римованими закінченнями рядків, такою схемою:

*аба бвб вdv дgd гeg e*

Кількість строф у творах, написаних терцями, необмежена. Так, відомо, що така велика поема Данте, як «Божественна комедія», написана терцинами.

Поема І. Франка «Похорон» складається із трирядкових, чотирирядкових, шести- та восьмирядкових строф. Частина її, написана терцинами, налічує 142 строфи.

## Ось останні строфи «Епілога»:

|                                         |          |
|-----------------------------------------|----------|
| Прийміть сей дар! Крім дум моїх важких, | <i>a</i> |
| Крім болю серця, й сумніву, й розпуки,  | <i>б</i> |
| Усе в нім байка, рої мрій палких.       | <i>a</i> |
| Ті битви, і побіди, й люті муки,        | <i>б</i> |
| І кров, і блиск, що тьмив у мене очі,   | <i>в</i> |
| І річі ті, і духи ті, і дуки —          | <i>б</i> |
| Усе те — чари місячної ночі.            | <i>в</i> |

Дворядкові, трирядкові та чотирирядкові строфи можуть об'єднуватись і утворювати складніші види строф — п'ятирядкові, шестирядкові, семи-, восьми-, дев'яти-, десятирядкові і т. д.

В свою чергу складні строфи можуть давати незчисленну кількість ритмічних видозмін. Стародавнє античне, народне віршування, західне, східне та вітчизняне віршування за довгі віки розвитку мовного ритму виробило величезну кількість строфічних форм. Наведемо приклади найбільш поширених з них.

1) **Станси** — чотирирядкові строфи, в яких рядки строфи являють собою закінчений синтаксичний період:

Дівчино, моя ти рибчино,  
Дівчино, кохання мое,  
Ти мого страждання причину,  
Скарбнице, що щастя дає!

Обое підємо, обое,  
В далеку мандрівку життя,  
Нічого не страшно з тобою,  
Бо ти чудодійне дитя.

Ти стрілиш очима — і горе  
Розвієсь, мов мла на версі:  
Всміхнешся — й розбурхане море  
Поклониться твоїй красі.

(І. Франко, «Буркутські станси»)

2) **Секстина** — шестирядкова строфа з римуванням *абаб вв*, написана ямбами:

Під літнім широченним небокраєм  
Мене стрічають друзі і знайомі,  
І кожен добрим словом пригощає,  
Пахучим хлібом, яблуками в домі.  
Навік ту дружбу, чесну і єдину  
Неси в огонь, неси у громовину.

(А. Малишко, «Учитель»)

3) Т р і о л е т — восьмирядкова строфа, в якій повторюються рядки: перший в четвертому та восьмому (або сьомому) та другий — в сьомому (або восьмому):

*І ти лукавила зо мною!  
 Ах, **ангельські слова твої**  
 Були лиш обліском брехні.  
 І ти лукавила зо мною!  
 І нетямущому мені  
 Затрули серце гризотою  
**Ті ангельські слова твої...**  
 І ти лукавила зо мною!*

(І. Ф р а н к о, «Тріолет»)

4) О к т а в а — восьмирядкова строфа, написана п'ятистопним ямбом, з римуванням *абабабвв*. Октавами написана поема О. Пушкіна «Будиночок в Коломні», твір М. Рильського «Чумаки».

5) Десятирядкова строфа дає зразки різних розмірів і комбінацій рим. Класичною вважається десятирядкова строфа оди, складена чотиристопним ямбом з римуванням *абабввгддг*. Найбільш поширена була у XVIII ст. І. Котляревський замінив у оді «Пісня на новий год князю Куракіну» чотиристопний ямб на чотиристопний хорей:

|                           |          |
|---------------------------|----------|
| Гей, Орфею небора́че!     | <i>a</i> |
| — —   — —   — —   — —     |          |
| Де ти змандровав од нас?  | <i>б</i> |
| Як би тільки ти, козаче,  | <i>a</i> |
| Мні під сей згодився час! | <i>б</i> |
| Кажуть про тебе іздавна,  | <i>в</i> |
| Що у тебе кобза гарна,    | <i>в</i> |
| Кобза дивная така,        | <i>г</i> |
| Що лиш забряжчиш руками,  | <i>д</i> |
| То і гори з байраками     | <i>д</i> |
| Стануть бити гопака.      | <i>г</i> |

«Енеїда» написана чотиристопним ямбом і теж десятирядковою строфою з таким самим характером римування: *абабввгддг*.

6) Р о н д е л ь — тринадцятирядкова строфа на дві рими, в якій тричі повторюється перший рядок і двічі другий (ронделі П. Тичини «Іду з роботи я, з заводу», «Мобілізуються тополі»)

7) С о н е т — чотирнадцятирядковий вірш, написаний п'ятистопним ямбом, який складається з двох катренів та двох терцетів. Сонети писали Петрарка, Шекспір,

Пушкін та інші поети. В українському віршуванні відомі сонети І. Франка («Вольні сонети», «Тюремні сонети»), М. Рильського («Чернігівські сонети», «Рибальські сонети») та інших поетів.

8) **Онегінська строфа** — чотиристопні ямби поеми О. Пушкіна «Євгеній Онегін», які складають строфу, скріплену римуванням *абаввддежжезз*.

Стрфа є не лише ритмічною одиницею твору, а також і його композиційною одиницею. В межах строфи оформляється та чи інша думка, частина загальної ідеї твору.

У вірші Лесі Українки «*Contra spem spero*» перша строфа дає постановку теми. Поетеса у формі поетичної фігури — апострóфи<sup>1</sup> жене геть жалі, які не в пору увірвались у молоде життя:

Гетьте, думи, ви, хмари осінні!  
Тож тепера весна золота!  
Чи то так у жалю, в голосінні  
Проминуть молодії літа?

Наступні сім строф утверджують волю до боротьби.

Засіб поетичної градації дає можливість у кожній строфі вдаватись до нового підтвердження непохитності прийнятого рішення: «Хочу крізь сльози сміятись», «на вбогім сумнім перелозі буду сіять барвисті квітки», «я на гору круту крем'яную буду камінь важкий підіймать», «в довгу, темную нічку невидну не стулю ні на хвильку очей», «я не дам свому серденьку спати».

Остання строфа узагальнює настрої та ідею, які послідовно розвивались протягом всього ліричного твору:

Так! Я буду крізь сльози сміятись,  
Серед лиха співати пісні,  
Без надії таки сподіватись,  
Буду жити! — Геть думи сумні!

У ліро-епічних творах чим сильніше вступає в дію епічний елемент композиції (розгортання подій твору, їх взаємозумовленість тощо), тим сталішою стає строфіка.

Так, в поемі А. Малишка «Прометей», де композиційний поділ зумовлений в основному розвитком сюжетної лінії, зустрічається лише один вид строфи — п'ятирядкова

---

<sup>1</sup> Риторичне звертання до абстрактних понять або до відсутньої особи чи неживих предметів.

строфа з римуванням типу *аабба*, з жіночими та чоловічими римами, з чотиристопними ямбічними рядками.

При вивченні віршування в старших класах середньої школи вчитель підкреслює, що всі елементи віршотворчості є засобами ритмічного збагачення, звертає увагу учнів на різноманітність ритміки творів письменників-класиків і радянських поетів. Конкретні поетичні зразки підтверджують, що ритм мови у всіх своїх численних проявах розвивається разом з словесно-виразовими засобами, що на посилення чи гальмування ритму може впливати й лексичний склад мови, і нагромадження тропів та фігур, особливо всякого роду повторів, і навіть звукова інструментовка вірша.

На заняттях літературного гуртка можна вивчати з учнями складні види строф, підпорядкувавши це завдання ширшому ознайомленню з розвитком світової літератури.

---





## ЗМІСТ

|                                                                                 | Стор. |
|---------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Від авторів . . . . .                                                           | 3     |
| Вивчення художнього образу в його специфіці. <i>І. Б. Бровко</i> . . . . .      | 5     |
| Аналіз композиції творів художньої літератури. <i>Г. К. Сидоренко</i> . . . . . | 30    |
| Поетична мова. <i>М. Х. Коцюбинська</i> . . . . .                               | 49    |
| Мова автора і персонажів . . . . .                                              | 51    |
| Поетична лексика . . . . .                                                      | 55    |
| Поетичний синтаксис . . . . .                                                   | 67    |
| Звукова організація поетичної мови (фоніка) . . . . .                           | 75    |
| Поетична семантика. Художні тропи . . . . .                                     | 80    |
| Епітет . . . . .                                                                | 83    |
| Порівняння . . . . .                                                            | 87    |
| Метафора . . . . .                                                              | 89    |
| Метонімія . . . . .                                                             | 94    |
| Гіпербола і літота . . . . .                                                    | 96    |
| Іронія і сарказм . . . . .                                                      | 97    |
| Перифраз . . . . .                                                              | 97    |
| «Коні не винні» . . . . .                                                       | 102   |
| «Лісова пісня» . . . . .                                                        | 108   |
| «Бур'ян» . . . . .                                                              | 120   |
| Віршування. <i>Г. К. Сидоренко</i> . . . . .                                    | 128   |
| Ритм мови . . . . .                                                             | 128   |
| Метрика . . . . .                                                               | 138   |
| Ритміка та строфіка в силабо-тонічній системі віршування . . . . .              | 156   |

Иван Бенедиктович Бровко, Михайлина Фоминична Коцюбинская,  
Галина Кондратьевна Сидоренко. Анализ литературного произведения  
(на украинском языке).

Государственное учебно-педагогическое издательство  
«Радянська школа»

---

Иван Бенедиктович Бровко, Михайлина Хомівна Коцюбинська,  
Галина Кіндратівна Сидоренко.  
Аналіз літературного твору.

Редактор *О. М. Хмелівська* Художн. редактор *Д. П. Мазюкевич*  
Технічний редактор *З. Г. Берман* Коректор *Г. П. Наказнюк*

---

Здано до набору 17/XII—1958 р. Підписано до друку 7/III—1959 р.  
Папір 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Друк. арк. 5,25. умовн. арк. 8,61. видавн. арк. 9.  
Тираж 11000. БФ 04544

Державне учбово-педагогічне видавництво «Радянська школа»

Київ, Ново-Павлівська, 5. Видавн. № 10383

Ціна без оправи 2 крб. 45 коп. Оправа 1 крб.

---

Зам, № 3631, Надруковано з матриць книжково-журнальної фабрики  
Головвидаву Міністерства культури УРСР, Київ, вулиця Воронь-  
ського, 24, в обласній друкарні Дніпропетровського обласного  
видавництва, м. Дніпропетровськ, вул. Сєрова, 7.



Ціна 3 крб. 45 коп.