

В. В. ЛЕСИК

Бесіди  
про художню  
літературу

Компо-  
зиція  
худож-  
нього  
твору

ВИДАВНИЦТВО  
ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
«ДНІПРО»

Композиція

В. В. ЛЕСИК

судожного твору

КИЇВ — 1972

У нарисі «Композиція художнього твору» автор розглядає будову ліричних, драматичних, епічних та ліро-епічних творів, композиційні форми й засоби, властиві творам цих літературних родів.

Книжка розрахована на початкуючих літераторів, студентів, учителів та широке коло читачів, які цікавляться мистецтвом слова.

## І. КОМПОЗИЦІЯ ТВОРУ ТА ІІ ІДЕЙНО-ХУДОЖНЄ ЗНАЧЕННЯ

Композиція літературного твору — важливий фактор, що впливає на його ідейно-естетичну вартісність. Досконала, чітка композиція надає творові привабливості, захоплює читача злагоженістю у впорядкуванні його складових частин. Композиційне безладдя, дисгармонія компонентів псує враження від твору, знижує естетичні сприйняття читача.

Питання композиції художнього твору органічно пов'язані не тільки з майстерністю письменника, а й з його світоглядом, бо добір життєвих явищ і фактів, розміщення і поєднання їх у творі відображають погляди автора, свідчать про його ідейні переконання. Тим-то основоположники марксизму-ленінізму при аналізі художніх творів звертали увагу й на їхні композиційні особливості. Згадаймо, наприклад, оцінку історичної трагедії німецького письменника Фердинанда Лассаля «Франц фон Зіккінген», дану в листах К. Маркса і Ф. Енгельса до автора твору. Про своє враження від трагедії К. Маркс писав: «Насамперед я повинен похвалити композицію і жвавість дії, а це більше, ніж можна сказати про будь-яку сучасну німецьку драму»<sup>1</sup>. Ф. Енгельс теж

<sup>1</sup> К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 29. стор. 465.

відзначив вдале застосування сюжетно-композиційних засобів у творі Лассала: «Мене дуже приємно вразила майстерна зав'язка інтриги і драматизм, який пронизує п'єсу»<sup>1</sup>. Як бачимо, про композицію твору обидва великі мислителі висловили близькі за змістом схвальні відгуки.

Винятково цінні для теорії драми взагалі й зокрема для розуміння основ побудови драматичного твору міркування Ф. Енгельса про важливість повного злиття в п'єсі ідейної глибини з шекспірівською жвавистю й дійовістю сюжету та напруженістю конфлікту.

Порушення реалістичних принципів побудови літературного твору не буває простою випадковістю. Зумисне нагромадження дивовижних патологічних випадків з життя людей, рідкісних пригод і страхіть свідчать, звичайно, і про особливості творчого стилю, і про суспільні погляди письменника. Положення про залежність композиційної організації життєвого матеріалу в творі від суспільних позицій і творчих принципів митця лежить в основі відгуку В. І. Леніна про роман В. Винниченка «Заповіти батьків». Прочитавши цей натуралістично-декадентський роман, В. І. Ленін у листі до Інесси Арманд (5.VI. 1914) з обуренням писав: «Як поодинокі випадки, буває, звичайно, в жит-

---

<sup>1</sup> К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 29, стор. 473.

ті все те із «страхить», що описує Винниченко. Але з'єднати їх усі разом і таким чином — значить, *малювати* страхіття, лякати і свою уяву і читача, «затуркувати» себе і його»<sup>1</sup>.

Висловлювання Маркса, Енгельса і Леніна, які ми щойно навели, безпосередньо стосуються питань композиції літературних творів. Щоб мати ширшу методологічну основу дослідження проблем композиції, необхідно враховувати й інші філософсько-теоретичні настанови та наукові принципи корифеїв марксистсько-ленінської естетики і теорії літератури.

Марксистсько-ленінський діалектичний метод літературознавчого аналізу вимагає розглядати композицію не як самодостатню чисту форму, а як форму значущу, завжди суттєву, змістовну. Відповідно до цього не можна відділяти питань ідейності художніх творів від майстерності їх композиційного впорядкування. Дуже стисло й виразно, хоч і не повно, суть даного методологічного принципу радянського літературознавства виклав Леонід Соколов у вступному слові на Третньому з'їзді письменників Російської Федерації 24 березня 1970 р.: «Літературна майстерність — це триєдність ідеї, мови, композиції»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, том 35, стор. 107.

<sup>2</sup> «Правда» від 25.III 1970 р.



## II. ЗАГАЛЬНІ ЗАКОНИ КОМПОЗИЦІЇ

Дехто з читачів здивовано запитає: «А хіба можна говорити про якісь закони композиції? Хіба літературні твори будуються за якимись приписами, за встановленими правилами? Адже відомо, що чим яскравіший і могутніший талант, тим сміливіше ламає він віджилі традиції та обмеження».

Звичайно, художні твори пишуться не за перед встановленими обов'язковими правилами і не за приписами знавців та майстрів літературної справи.

Олексій Миколайович Толстой на Першому Всесоюзному з'їзді письменників у доповіді «Про драматургію» дотепно зауважив: «В архітектоніці є канони і є закони — цього не треба плутати. Канони — мир їхньому прахові. Закони архітекtonіки, так само як закони архітектури, виходять із глибокого вивчення матеріалу і завдань будівництва.

Побудова п'єси — архітектоніка — визначається тим, що глядач за дві з половиною години повинен сприйняти закінчену історію групи персонажів. ...Звідси закон: у п'єсі нічого випадкового»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> А л е к с е й Т о л с т о й. О літературе. М., «Советский писатель», 1956, стор. 240.

Між реальним світом, між фактами, явищами життя і творами мистецтва існують тісні причинно-наслідкові зв'язки,— тому повноцінні художні твори завжди мають не випадкові, а закономірні ознаки і властивості. Головне завдання науки про мистецтво й літературу саме в тому, щоб виявити і дослідити закономірні явища в художній творчості та викласти перевірені й обгрунтовані висновки, які прийнято називати законами мистецтва.

Однак слід пам'ятати, що закони мистецтва — не мертві, непорушні догми, а живі, діючі теоретичні узагальнення, які відбивають істотні сторони творчого процесу і трансформуються під впливом змін, що відбуваються в суспільному житті. Виходячи з таких діалектичних понять про закони мистецтва, поміркуємо тепер про шляхи і способи опрацювання письменниками призбираного життєвого матеріалу та про komponування (складання) ними літературних творів.

Наукове узагальнення творчого досвіду і міркувань майстрів слова дозволяє впевнено сказати, що в справі побудови літературних творів маємо певні загальні закони, які стосуються більшості чи принаймні багатьох жанрових форм, і окремі специфічні закони, яким підпорядковані не всі літературні роди та види й різновиди художніх творів. Щоправда, коротко

й чітко сформулювати закони композиції, напевне, неможливо. Однак, незважаючи на складність, спробуємо з'ясувати спочатку, що ми вкладаємо в поняття композиції, а потім поговоримо про те, які загальні й часткові закономірності в композиційному впорядкуванні життєвого матеріалу треба мати на увазі під час аналізу літературних творів.

Пильно спостерігаючи та вивчаючи життя, письменник не бере у свій твір всього, що бачить і сприймає з навколишнього світу. З безмежного потоку багатоманітних життєвих явищ і фактів він виділяє й відбирає лише основне, найважливіше та найцікавіше,— те, що найбільше відповідає його ідейно-творчому задумові. І навіть із раніше зібраного й відібраного матеріалу для твору, із нотаток і «заготовок» вимогливий автор часто не все вносить в остаточний текст роману чи повісті. Добір важливого, характерного, типового й відсівання всього зайвого, випадкового, нехарактерного, нецікавого становить початковий етап роботи над композицією твору.

Відбір життєвих явищ і проблем, які хвилюють письменника та його сучасників, дозволяє митцеві знайти й осмислити тематичну основу твору, зосередити свою увагу, а відтак і увагу читачів, на тих суспільних питаннях, які потребують з'ясування та ідейно-естетичної оцін-

ки. А далі відбір і вирізнення із численного загалу окремих людських постатей, їхніх характерів, професій, посад, навіть віку і статі, дає можливість майстрові слова окреслити коло дійових осіб, організувати систему образів-персонажів і вточнити, конкретизувати проблематику та ідейний зміст твору. Водночас із цим розгортання життєвих історій та вирішення долі персонажів веде до систематизації подій, ситуацій, пригод і вчинків героїв — до побудови сюжету твору. Так само здійснюється принцип відбору та підкреслення типових рис і ознак, ідейно значущих художніх деталей і під час творення окремих образів-характерів, при змальованні природи, побуту і праці, батальних картин тощо.

Наступним етапом роботи письменника над композицією художнього твору є групування образів, картин, подій, ситуацій та розміщення їх, встановлення порядку і способу розташування всіх складових частин. На відміну від початкового нагромадження й відбору життєвого матеріалу під час розміщення компонентів безпосередньо формується цілісний організм твору, його художня тканина.

Важливим завданням роботи над композицією твору, яке треба передбачати майстрові слова, є забезпечення гармонійного пов'язання всіх

складових частин твору. Романіст, повістяр чи драматург повинен дбати про логічну послідовність та взаємозумовленість подій і ситуацій, про вмотивування поведінки, вчинків персонажів та стосунків між ними. Досконала композиція — це не лише зовнішнє пов'язування частин твору, але й внутрішні причинові зв'язки між подіями, ситуаціями, образами й сценами, породжені закономірним розвитком конфлікту, який рухає сюжет. Компонування твору не може бути механічним поєднанням образів, картин і деталей. Видатні письменники-реалісти прагнули так організувати окремі складники, щоб твір сприймався як художня єдність, становив собою цілісну картину життя. Буржуазні ж модерністи ще й понині силкуються будь-що здивувати або й приголомшити своїх читачів нагромадженням розрізнених епізодів і сцен, неприродним сплетенням хворобливих візій.

Наведені відомості про те, як будуються художні літературні твори, свідчать, що поняття композиції досить широке і охоплює кілька моментів творчого процесу: *добір життєвого матеріалу, розташування складових частин (компонентів) і спосіб поєднання їх, забезпечення вмотивованих, закономірних зв'язків поміж ними.*

Домовленість про зміст, який ми вкладаємо в термін «композиція», та його обсяг, про те, які ознаки і властивості твору входять у це поняття,— дуже важлива й необхідна для аналізу композиційних особливостей будь-якого художнього твору. Крім того, початкові відомості про способи складання художніх творів потрібні нам, щоб сформулювати коротке наукове визначення (дефініцію) суті композиції. Ми приймаємо таке визначення: *композиція — це побудова твору, його художньо втілений план.*

Яка роль свідомості у досягненні досконалої художньої композиції? Чи можна говорити про якісь окремі, специфічні закони композиції? Яким загальним закономірностям мистецтва вона підпорядковується?

Роль свідомого і підсвідомого начала у творчому процесі взагалі по-матеріалістичному розкрив Іван Франко в розвідці «Із секретів поетичної творчості». До так званих підсвідомих чинників поетичної творчості він підходив без легковажної упередженості й не заперечував певного місця й ролі їх у роботі письменника. Але Франко наголошував на тому, що підсвідомі прояви творчості (мимовільне й несподіване постання уявлень, вражень, спогадів; образні візії — видіння у забутті або в сні; раптові здогади, спалахи прозорливості та ясновидіння) не є, власне, відірваними від свідомості, зовсім

незалежними від неї. На думку Франка, їхнім джерелом завжди буває попереднє свідоме пізнання світу, реальні життєві враження й переживання. До всіх цих складних специфічних проявів психічної діяльності митців Франко прикладав термін сучасних йому психологів — «нижня свідомість», вважаючи термін «підсвідоме» невдалим, неточним.

Матеріалістичну тезу про те, що першоджерелом вражень, з яких визрівають художні образи, є життя, що письменник, формуючи твір, складає, комбінує, впорядковує ті елементи, які у формі вражень дійшли до його свідомості, Іван Франко висунув ще 1878 р. у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи». Для обґрунтування своєї думки він посилався на природничі науки:

«Се за всі віки виказує фізіологія і психологія, котрі кажуть, що кожний чоловік лиш то може робити, говорити, думати, що вперед у формі вражень дійшло до його свідомості,— і відтак тоті елементи може комбінувати, складати, ділити і переформовувати; але щось зовсім нового, зовсім відірваного від світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може сотворити»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> І. Франко. Твори в двадцяти томах, том 16. К., Держлітвидав України, 1955, стор. 11.

Франко був переконаний, що не можна вдало побудувати значний літературний твір на основі лише підсвідомих процесів шляхом бездумного нагромадження нежиттєвих уявлень і образів. У праці «Із секретів поетичної творчості», завершуючи підрозділ «Роль свідомості в поетичній творчості», він зробив такий сконденсований висновок зі своїх студій:

«Певна річ, зміст і композиція поетичного твору, його, так сказати, скелет, в значній мірі мусять бути ділом розуму, обдумані, розважені і розмірені, і де сього нема, там і найгеніальніше виконання деталей не окупить браку цілості»<sup>1</sup>.

У цьому висновку Івана Франка викладена суть одного з основних законів композиції. Для стислості формулювання і зручності при посиланнях на нього будемо називати його *законом свідомого впорядкування компонентів твору з ідейною і художньою метою*. В окремих щасливих випадках при komponуванні твору письменникові стає у пригоді раптовий здогад чи якесь несподіване прозріння, відчуття художньої міри й гармонії. А проте, закон свідомого впорядкування життєвих фактів та вражень і тут діє неухильно й з такою силою, що

<sup>1</sup> І. Франко. Із секретів поетичної творчості. К., «Радянський письменник», 1960, стор. 96—97.



навіть мимовільні відчуття, здогади митець вводить у свій твір і надає їм певне місце не стихійно, а зважаючи на їхню художню доцільність.

Свідомого підходу до побудови твору вимагає ідейно-художня концепція, яка кладеться в його основу. Авторське бачення світу, розуміння законів і закономірностей розвитку суспільного життя підказують письменникові, як зв'язати життєвий конфлікт між дійовими особами, як його інтерпретувати, як розгорнути боротьбу супротивних сил і якою розв'язкою її завершити. В. Белінський, досліджуючи поезію Пушкіна («Твори Олександра Пушкіна. Стаття п'ята»), зазначив, що навіть у невеличких за розміром і нескладних за побудовою ліричних творах композиційна організованість і злагодженість усіх елементів зумовлюється думкою, свідомою творчою настановою.

«У поезії художній,— говорить великий критик,— розміреність, стрункість, повнота і рівність бувають уже природним наслідком творчої концепції, художньої думки, що лежить в основі поетичного твору»<sup>1</sup>.

Ця закономірність побудови творів стосується не лише ліричних поезій,— вона так само при-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белінський. Собрание сочинений в трех томах, том III. М., ОГИЗ, 1948, стор. 396.

родна й необхідна і в творах епічного та драматичного роду.

Залежність композиції від громадсько-політичної та художньо-естетичної концепції, якої дотримується автор, неважко спостерегти, наприклад, при дослідженні п'єс Мирослава Ірчана. Візьмімо найпопулярнішу його соціально-психологічну драму «Родина щіткарів». Драматург мав відверту мету образами п'єси сказати, що імперіалістична війна 1914—1918 рр. давала величезні прибутки фабрикантам, які постачали військам зброю і газу, а робітникам принесла лише нові злигодні й нещастя. У робітників і капіталістів протилежні не тільки економічні й політичні інтереси, а й принципи моралі, навіть особисті почуття й уподобання. Таке розуміння класових протиріч і конфліктів позначилося на групуванні образів, на розгортанні взаємин між дійовими особами, на розміщенні сцен та на інших композиційних особливостях драми.

Ідейно-естетичні погляди письменника деколи відбиваються навіть у заголовках творів. Досить вдуматися, скажімо, в назву повісті Панаса Мирного «Лихо давнє й сьогочаснє» або роману М. Стельмаха «Правда і кривда», щоб зрозуміти, які вагомі ідейні узагальнення сконцентровані в цих заголовках, як вони відразу окреслюють розміщення суспільних сил,

зіставлення та протиставлення подій і фактів, людських характерів і вчинків, дають напрямок для розуміння композиційних особливостей творів.

Отже, мав рацію Салтиков-Щедрін, який вимагав від письменника ясно усвідомлювати мету твору і в процесі його побудови зважати на ідею як важливий чинник композиційної злагодженості. Він писав: «Без ясно усвідомленої ідеї художній твір становить собою скупчення випадковостей, в якому навіть уміло накреслені образи втрачають значну частку своєї вартості, тому що не існує органічного зв'язку, який пояснював би їхню участь у спільній економії художнього твору»<sup>1</sup>.

Уважне ознайомлення із законом свідомого впорядкування компонентів твору на основі авторської ідейно-естетичної концепції приводить до глибшого розуміння мистецької природи композиції, підказує основні наукові принципи практичного аналізу побудови художнього твору. Ці принципи вимагають того, щоб літературознавці й критики, досліджуючи твір, розглядали композиційні особливості в зв'язку з його тематичною основою та ідейним спрямуванням. Треба бачити, як логіка життєвих по-

---

<sup>1</sup> Н. Щедрін. О літературе. М., Гослитиздат, 1952, стор. 479.

дій і фактів, логіка людських взаємин зумовлює розташування та взаємозв'язки образів-персонажів, побутових та психологічних епізодів і сцен,— як все це позначається на композиції твору. Не можна вважати композицію лише якоюсь зовнішньою «чистою» формою і всі проблеми художнього впорядкування елементів твору зводити до питань так званої літературної техніки. Композиція — змістовна форма, в якій реалізуються громадсько-політичні й естетичні погляди письменника, його розуміння життя, його трактування місця й ролі різних суспільних сил у житті.

Про змістовність композиції говорить і *закон централізації важливого життєвого матеріалу*, відбраного для твору. Суть цього закону така: в центрі твору зображуються головні, найважливіші людські постаті, найістотніші події й картини. Все значне, вагоме подається на передньому плані, а все інше — на другому й третьому і особливо не виділяється, не підкреслюється. Зрозуміло, що закон централізації важливого матеріалу органічно впливає із закону свідомого впорядкування складових частин твору, він доповнює і розвиває попередній теоретичний висновок про шляхи й способи компонування художніх літературних творів.

Доцільність і закономірність централізації важливого матеріалу в процесі композиційного

оформлення твору відзначали багато митців. З радянських письменників значення централізації найважливіших образів і картин у романі докладно з'ясував Олексій Толстой. Під час зустрічі з письменниками-початківцями в Ленінграді 1934 р., ділячись досвідом роботи над романом «Петро I», він говорив: «Що це таке — композиція? Це передусім встановлення центру, центру зору художника. Художник-письменник не може з однаковим інтересом, з однаковим почуттям і з однаковою пристрастю ставитись до різних персонажів, так само як художник у малярській картині теж не може мати декількох центрів. ...У моєму романі центром є постать Петра I. Всі інші постаті, що супроводять його, за їхньою важливістю, описуються з усе меншою кількістю деталей і з дедалі меншою ясністю»<sup>1</sup>.

Використання загальних законів композиції — продуманий відбір, впорядкування й централізація важливого матеріалу — допомагає письменникам-художникам виділити й показати опукло все істотне, характерне, типове. Тобто процес композиційної систематизації матеріалу водночас є процесом художнього узагальнення, процесом типізації життєвих картин, подій

---

<sup>1</sup> А л е к с е й Т о л с т о й. О литературе, стор. 208—209.

і обставин. Композиція реалістичного твору не буває наслідком довільного або випадкового поєднання образів, деталей, епізодів та сцен різної ваги й значення. В реалістичному мистецтві не владарює сліпа сваволя хворобливої фантазії. О. Фадєєв у бесіді «Труд письменника» так говорив про організацію матеріалу в художньому творі:

«І, нарешті, виникає перед письменником ще одна, може, найбільша трудність: необхідність організувати весь складений, нерідко величезний матеріал в єдине ціле. Стикається безліч фактів, подій, думок: є серед них думки хороші й великі. Але для того, щоб усе це зазвучало, допомогло прийти до поставленої мети, треба знайти точні пропорції, потрібно точно знати, що більш важливе, а що не таке важливе; де натиснути педаль сильніше, а де послабити натиск. Толстой називав це поєднанням «генералізації» й «дріб'язковості» в літературному творі, розуміючи під «генералізацією» узагальнення, а під «дріб'язковістю» — конкретні подробиці»<sup>1</sup>.

Є ще один загальний закон композиції, який стосується всіх родів і видів художньої літератури. Йдеться про закон *єдності, краси й гармонії частин і цілого твору*.

<sup>1</sup> А. Фадєєв. За тридцять лет. М., «Советский писатель», 1957, стор. 946—947.

Досконалі, високохудожні літературні твори захоплюють нас довершеністю, красою побудови, гармонійною єдністю, узгодженістю всіх складових частин та пропорційністю їх. Сприйняття таких творів викликає приємне почуття, радість і гордість за наслідки праці митця, за вміння людини створити довершені художні цінності. Майстерна композиція, як і інші художні достоїнства твору, дає читачам естетичну насолоду.

У чому ж гармонійність і краса композиції та як вона досягається? Часткову відповідь на це запитання містять міркування про структуру творів мистецтва, викладені у статтях В. Белінського «Герой нашого часу» і «Твори Олександра Пушкіна. Стаття п'ята» та в теоретичному трактаті Л. Толстого «Що таке мистецтво?». Досконалість побудови роману Лермонтова «Герой нашого часу» Белінський вбачав в ідейній і художній єдності всіх його частин і в гармонійній відповідності частин цілому. Хоча роман Лермонтова складається з циклу новел («Бела», «Максим Максимович», «Тамань», «Княжна Мері», «Фаталіст»), кожна з яких становить закінчений самостійний твір і може існувати окремо, однак всі вони створюють єдину широку панораму життя, одну художню цілість. Частини роману об'єднані не тільки спільним заголовком і спільною дійовою особою — геро-

ем, навколо якого згруповані всі інші персонажі. Найважливіше, за Белінським, те, що всі частини об'єднує спільна думка, яка й зумовлює довершеність, повноту й замкнутість цілого.

Співзвучні з міркуваннями Белінського висловлювання про композиційну майстерність творів мистецтва знаходимо і в трактаті Л. Толстого «Що таке мистецтво?». Для того щоб твір був майстерно складений, треба, вважав Толстой, щоб у ньому все було органічне, необхідне, щоб між його елементами була логічна єдність, щоб він відзначався художньою цілістю: «У справжньому художньому творі — вірші, драмі, картині, пісні, симфонії — не можна виїняти одного рядка, одної сцени, одної постаті, одного такту зі свого місця і поставити на інше, не порушивши значення всього твору, так само як не можна не порушити життя органічної істоти, якщо виїняти один орган зі свого місця й поставити на інше»<sup>1</sup>.

Загальні закони композиції, про які йшлося, мають не лише теоретичне значення, — вони важливі також для практичної роботи письменників, критиків та літераторів. Дотримання й застосування основних законів композиції

---

<sup>1</sup> Лев Толстой. О літературе. Статті, письма, днівники. М., Гослитиздат, 1955, стор. 421—422.



або порушення й свідоме ігнорування їх свідчать про художній стиль письменника та його індивідуальну творчу манеру. Видатні письменники-реалісти вдумливо й уміло спираються на загальні закони композиції, створюючи ідейно виразні, довершені художні полотна, а натуралісти та модерністи різних течій і шкіл, вдаючись до так званої стихійної композиції, не дбають про композиційну довершеність, цілісність, і тому неодноразово їхні витвори становили собою скупчення випадкових розрізаних вражень та уявлень.

Всебічно аналізуючи окремі твори, не можна оминати питання про майстерність їх композиції, про те, яке художнє вирішення здобули в них вимоги доцільності, краси й гармонії у розміщенні та поєднанні елементів твору. Умілий аналіз загальних естетичних закономірностей побудови реалістичних творів допомагає з'ясувати їх ідейне спрямування та художню якість.

Складність аналізу композиції будь-якого твору в тому, що особливості його художньої організації не вичерпуються втіленням у ньому загальних законів літературної побудови.

Щоб скласти чітке уявлення про твір, необхідно зважати не лише на загальні властивості композиції, а й на окремі специфічні особливості художньої організації життєвого ма-

еріалу, притаманні окремим літературним родам, жанрам і жанровим різновидам.

Зіставлення ліричного й епічного або ліричного й драматичного творів відразу покаже наявність неоднакових елементів у них і відмінність принципів komponування їх складових частин. Так само завжди є істотна різниця і в побудові різних жанрів того самого літературного роду. Розглядаючи, наприклад, композиційний лад героїчних і сатиричних, філософських і соціально-побутових поем або історико-біографічних і пригодницьких, науково-фантастичних і соціально-психологічних романів та інших жанрових видозмін (або різновидів), натрапляємо на своєрідності й у доборі подій та епізодів, і в характерах образів-персонажів та у взаємозв'язках між ними, і в розміщенні та пропорційності картин, сцен. Жанрова й композиційна структури літературного твору, по суті, нероздільні, бо жанрова природа твору зумовлює добір і спосіб поєднання компонентів, а композиційні особливості одночасно служать ознаками жанру.

Тісна єдність і взаємозалежність жанрової та композиційної форм вимагає, щоб при дослідженні драматичних, епічних і ліро-епічних творів разом з переглядом розташування й групування образів здійснювати докладний аналіз системи подій, тобто сюжету та його

структури. Кваліфікований аналіз сюжету необхідний для з'ясування взаємин поміж персонажами, для виявлення типових рис їхніх характерів,— це шлях до правильного розуміння ідейно-художньої концепції письменника, до глибокого осмислення ідейно-тематичної основи твору. Досліджуючи сюжет, треба бачити, як реалізовані в творі композиційні принципи відбору, впорядкування й поєднання життєвого матеріалу, нагромадженого письменником.

Глибоко змістовне, справді наукове визначення сюжету сформулював Максим Горький у статті «Бесіда з молодими». Назвавши мову першоелементом літератури, а тему — другим елементом, Горький так сказав про сюжет: «Третім елементом літератури є сюжет, тобто зв'язки, суперечності, симпатії, антипатії і взагалі взаємовідносини людей — історії зростання й організації того чи іншого характеру, типу»<sup>1</sup>.

З цього формулювання видно, що Горький найважливішими властивостями сюжету вважав взаємовідносини людей, зв'язки, суперечності між ними — ті стосунки, які складаються внаслідок конфліктів між персонажами

---

<sup>1</sup> М. Горький. Про літературу. К., Держлітвидав України, 1954, стор 482.

твору. Горький, без сумніву, не відділяв сюжету від конфлікту. Категорію сюжету великий майстер слова пов'язував також із становленням характерів персонажів. Він вважав, що сюжет літературного твору охоплює ті події та вчинки героя, які становлять історію розвитку його характеру.

Горьківське визначення сюжету стало в радянському літературознавстві загальноновизнаним, нормативним. На нього спираються і ним керуються у своїй практиці більшість радянських критиків і літературознавців. Та це не означає, звісно, що суть сюжету не можна викласти іншими словами, що формулювання Горького всі сприймають як закам'янілу догму. Радянські драматурги, романісти, а також дослідники проблем сюжетоскладання (Є. Добін, В. Цвіркунов та інші) наводять низку інших дефініцій, які за змістом своїм споріднені з горьківським визначенням і не суперечать йому, хоч сформульовані інакше. Одним із вдалих трактувань сюжету, придатних для практичного застосування при аналізі драматичних творів, на наш погляд, є стисле з'ясування цього терміна, запропоноване драматургом М. Погодіним.

«Сюжет,— пише М. Погодін,— є просте, природне, тобто життєве сплетіння подій і сутичок, що впливає з головного конфлікту, із

суті п'єси»<sup>1</sup>. Розвиваючи міркування про природу і значення сюжету в п'єсі, драматург застерігає, що сюжет — не механічна схема подій, — він народжується з ідеї, виростає з конкретної теми твору, а тому його не можна підкоряти сваволі фантазії, пустому вигадництву. Вигадництво, яке починається зі штучного складання «захопливого», карколомного сюжету, зумовлює драматургічні шаблони і схеми.

У сучасній теорії літератури сюжет поділяється на сім елементів: експозиція, зав'язка, розвиток дій (перипетії та інтриги), кульмінація, спадання дії чи її гальмування (ретардація), розв'язка, постпозиція. Цей поділ умовний, він не диктує письменникові якоїсь схеми сюжету, не обмежує свободи його творчої вимислу, вигадки. Самі письменники, власне, ніколи й не ділять сюжети своїх драм та поем, романів і повістей на експозицію, зав'язку, кульмінацію тощо. Не кожен твір починається з експозиції, — нерідко він відкривається одразу зав'язкою. Так само після кульмінації не завжди йде ретардація, — може відразу наступити розв'язка. У багатьох драматичних творах немає постпозиції.

Експозицію, зав'язку, розвиток дії та інші

---

<sup>1</sup> К. Погосин. О сочинительстве и правде жизни. — У зб.: О писательском труде. М., «Советский писатель», 1955, стор. 187.

елементи сюжету виділяють не автори творів, а дослідники їх, які аналізують і з'ясовують внутрішню структуру твору. А проте поділ сюжету на складові частини не можна вважати формальною справою — тільки засобом, прийомом аналізу. Як і інші елементи художньої форми, сюжет розкриває ідейно-тематичну основу твору, — він є змістовною формою. Розгляд сюжету за його частинами, за етапами розгортання подій важливий і для показу композиційних особливостей твору, і для з'ясування його змісту. Показуючи, як будується сюжет, з яких елементів він складається, ми мусимо бачити одночасно, як розгортається головна тема твору та як оформляється й кристалізується його ідея.

Експозиція сюжету звичайно містить у собі лише попередні відомості про час, місце й обставини подій, про характери головних дійових осіб та їхнє минуле. В ній ще немає основного конфлікту, не розгорнена головна тема твору, є тільки підхід до теми. Виразніше і зриміше окреслюється ідейно-тематичний зміст твору, починаючи від зав'язки сюжету. Зав'язка — це перша гостра сутичка між суперечливими суспільними силами, зіткнення різних людських характерів і пристрастей, переконань і поглядів на життя, протилежних прагнень. Причини та обставини, що породили сутичку

супільних сил, природа зав'язки дають підстави судити про суть конфлікту і проблеми, яку порушує автор, а відтак і про головну тему твору. Однак характер конфлікту й тематична основа твору ширше виявляються в розвитку подій, через різні перипетії життя і найповніше розкриваються в кульмінації сюжету. Остаточне розв'язання головного конфлікту й головної теми драматичного твору здебільшого дається тільки в розв'язці та постпозиції, тобто в фіналі п'єси. Через те уважний і докладний аналіз розв'язки конфлікту має привести до з'ясування ідейних висновків, які підказує читачеві та глядачеві п'єса, до обґрунтованих міркувань про жанрові та композиційні ознаки твору. Отже, розвиток сюжету, його основні етапи й вузли не слід розглядати як формальну сукупність наявних у ньому елементів,— у них треба бачити поступове визрівання ідейно-тематичної основи твору, динаміку змісту й форми в їхній єдності.

Закономірності розгортання сюжету й зміни його етапів зумовлюються логікою життєвих процесів, життєвих суперечностей і конфліктів. Зважаючи на це, визначні письменники-реалісти, опрацьовуючи сюжети драм, комедій чи трагедій, керувалися переважно не настановами догматичної поетики й правилами сюжетоскладання, а передовсім своїм розумінням ло-

іки життя, його закономірностей, відчуттям життєвої і художньої правди.

Говорячи про композиційні особливості розповідних творів, літературознавці подеколи, окрім терміна «сюжет», застосовують і термін «фабула». (Фабула в перекладі з латинської мови означає — розповідь, оповідь, виклад подій). Сюжет і фабула — терміни, що виражають поняття близькі й споріднені, але не тотожні як за походженням, так і за значенням. На жаль, у нашому літературознавстві поки що не виробилось єдиного загальноприйнятого розуміння терміна «фабула». У його тлумаченні і практичному застосуванні досі існує дивовижний різнобіг і суперечливість поглядів<sup>1</sup>. Багато вчених (Л. І. Тимофеев, О. І. Ревякін та ін.) не розрізняють сюжет і фабулу, вважаючи ці поняття рівнозначними. Вони навіть пропонують відмовитися від терміна «фабула», не вживати його. Інші ж теоретики літератури (В. Кожин, В. Сорокін), навпаки, вказують на суттєву відмінність цих термінів, але надають їм значень часто протилежних одне одному: те, що один дослідник вважає сюжетом, інший називає фабулою, і навпаки.

---

<sup>1</sup> Широкий огляд висловлювань та індивідуальних міркувань про фабулу див. у кн.: А. И. Ревякин. О преподавании художественной литературы. М., «Высшая школа», 1968, стор. 155—160.



Щоб подолати цей різнобій та плутанину понять і термінів, треба, на наш погляд, домовитись от про що. По-перше, не слід ототожнювати понять сюжет і фабула, а також не варто відмовлятися від терміна «фабула», бо обидва вони необхідні, давно ввійшли в науковий ужиток, ними послуговувались О. Островський, А. Чехов, Максим Горький, А. Макаренко та багато інших видатних письменників і критиків. Отож викреслити термін «фабула» з наукової літератури неможливо.

По-друге, основним літературознавчим поняттям, а відповідно й основним терміном, за допомогою якого ми характеризуємо життєві історії героїв, рух подій, зображених у творі, слід вважати сюжет, маючи на увазі горьківське визначення його. А термін «фабула» має виражати допоміжне поняття, яке говорить про порядок і спосіб викладу елементів сюжету, про ту послідовність опису подій, яка дана в творі. Фабульна послідовність викладу життєвих історій персонажів може й не збігатися з розвитком сюжету. Письменники нерідко навмисне створюють складні й захопливі фабули, щоб зацікавити читача й полонити його увагу. Горький і Макаренко вказували на важливе художнє значення фабули як «зовнішньої цікавості» викладу подій, зокрема у творах

для дітей. Крім того, поняття фабули важливе тим, що вона зводить в одну художню цілість кілька сюжетних ліній, об'єднує сюжет і поза-сюжетні елементи, реальні події, марення та спогади персонажів. Володіти фабулою — означає вміти цікаво розповідати, передовсім цікаво й захопливо подавати сюжет твору. А літературознавці та критики, вдаючись до поняття фабули, мають можливість докладніше, точніше показати багатство й різноманітність композиційних прийомів у досконалих та оригінальних художніх творах.

### III. ПОБУДОВА ЛІРИЧНОГО ТВОРУ

Структура ліричних поезій істотно відрізняється від внутрішнього складу та співвідношення частин в епічних і драматичних творах. Творам ліричного роду не властиві монументальні форми, складні засоби побудови та широкі образні компоненти, які маємо в епосі й драматургії.

В епічних і драматичних творах письменник може розгорнути цілу низку подій, перейти від одних до інших, показати участь багатьох осіб у цих подіях, докладно відтворити вчинки людей, широко викласти життєві шляхи персонажів, обставини їхнього життя та праці, навести численні описи побуту, створити неосяжну

панораму природи, дати розгорнуті батальні картини або сцени на широкому соціально-історичному тлі. Лірика не дає поетам таких широких можливостей показу життя у всіх його проявах і подробицях, з усією різноманітністю подій та обставин.

Основним предметом зображення для поета-лірика служить внутрішній світ людини, її настрої, думки, почуття й переживання. Проте це не означає, що лірика не відображає зовнішніх подій та предметів, які оточують людину. Відмінність лірики від епосу в тому, що предмети навколишнього світу, події, людські постаті зображуються в ній не шляхом об'єктивного опису їх, а через суб'єктивне сприйняття, у формі особистих вражень та уявлень. Часто ці враження й уявлення, настрої і переживання є авторськими враженнями й переживаннями або співзвучні їм, хоча за текстом твору належать не самому авторові, а іншій особі.

Поет-лірик, як і повістяр чи драматург, бере для твору не все, що дає йому життя, а відбирає й організовує, впорядковує життєві враження, почуття та роздуми. Але відбір і впорядкування життєвого матеріалу в ліриці триває так непомітно, так вільно й безпосередньо, що читачеві нерідко здається, ніби поет, як то кажуть, «без розбору» викладає все, що є в нього на душі, що поезія сама летиться з його серця,

що вона зовсім не підвладна ні свідомості, ні волі автора. Однак це лише ілюзія, яка породжується тим, що думки й почуття подаються не статично, а в русі, в їхніх природних суперечностях і взаємозв'язках.

Справді, головною закономірністю композиції ліричних поезій є динаміка думок і почуттів, вражень та образів. Щоб успішно аналізувати будову ліричного твору, треба спостерігати, які думки й почуття висловлюються в різних частинах твору (на початку, в наступних фрагментах і в кінці), як змінюються мотиви й переживання впродовж твору, як відбуваються переходи від одного враження, настрою чи образу до іншого та як всі ці елементи пов'язуються між собою. Великі поети-мислителі уникали бездумного й безладного нагромодження слів і уявлень, відчуттів і вражень. Вони любили в думці лад і в мові лад. Тому внутрішня логічна послідовність думок, переживань, фактів і уявлень є також характерною закономірністю реалістичної лірики.

Основу побудови ліричного твору становить не система чи розвиток подій, тобто не сюжет, не групування образів-персонажів, а організація ліричних компонентів — емоцій і вражень, послідовність викладу думок, порядок переходу від одного враження або спогаду до іншого, від одного почуттєвого образу до іншого.

Різноманітні мотиви й настрої, види образів та способи їх розташування і поєднання закономірно породжують *багатоманітність жанрових і композиційних форм лірики*. У радянському літературознавстві найчастіше практикується поділ ліричних творів на громадянську, пейзажну, інтимну, політичну й філософську лірику. Така тематична класифікація ліричних поезій потрібна й важлива, проте вона однобічна й спрощена. Цей поділ указує лише на мотиви, які збудили ліричні переживання поета, й нічого не говорить про жанрові та композиційні ознаки творів. Поряд з тематичним поділом слід вважати правомірними й інші способи класифікації ліричних творів, при яких беруться до уваги складові частини, особливості побудови та інші ознаки їхньої художньої форми.

Класифікуючи ліричні поезії за мотивами (за тематичною основою) та ідейним спрямуванням, не можна лишати поза увагою і поділ творів за їхньою структурою — внутрішнім складом, послідовністю і способом поєднання компонентів у художню цілість. Найістотнішими компонентами ліричного твору є думки (безпосередньо висловлені або навіювані емоційно-образною системою) і переживання (теж висловлені у прямій, безпосередній формі або передані через образи природи, через вражен-

ня від подій та обставин життя). Разом з думками й переживаннями до складу ліричного твору як його закономірні й необхідні компоненти можуть входити стислі описи, невеликі розповіді, діалоги та коротенькі відомості про людські характери (характеристики персонажів). Залежно від того, які компоненти вплітає поет у художню тканину твору та як розміщує і поєднує їх, виникають різні типи змістовних за своєю природою ліричних структур.

З чималої кількості багатоманітних жанрово-композиційних форм лірики, на наш погляд, можна виділити чотири основні типи ліричних структур: *рефлексійно-виражальні, описові, розповідні та змішані*.

Між типами структур, певна річ, немає різних неперехідних меж, тому так часто маємо змішані різноелементні жанрові та композиційні форми. Крім того, типи структур не становлять якихось стандартних схем композиційної організації ліричних поезій. Отже, ми коротко розглянемо лише найхарактерніші випадки ліричних побудов, які не можна вважати поодинокими або несподіваними.

Терміном «рефлексійна лірика» І. Франко визначив своєрідність змісту й форми тих віршованих творів, основу яких складають роздуми поета, міркування вголос та безпосередній

самоаналіз свого душевного стану, власних переживань. Найпростішими жанровими формами рефлексійно-виражальної лірики є *ліричний роздум і ліричний монолог*. Ліричний роздум будується у вигляді безпосереднього викладу думок, розмови поета з самим собою, а ліричний монолог становить собою промову автора чи ліричного героя, звернену до уявлених слухачів. Форми ліричного роздуму й монолога характерні для інтимної та політичної лірики Т. Шевченка. Досконалыми зразками ліричних роздумів є його твори «Думи мої, думи мої...», «Минають дні, минають ночі...», «Мені однаково...», «В неволі тяжко...», «Самому чудно. А де ж дітись?», «Лічу в неволі дні і ночі...», «Я не нездужаю, нівроку...», «Минули літа молодії...» та інші. У формі монологів-промов, звернених до друзів, знайомих або й незнайомих осіб, викладені поезії «Три літа», «Згадайте, братія моя...», «Чи ми ще зійдемося знову?».

Роздуми й монологи — споріднені види ліричних творів, що мають подібну художню структуру. Вони належать до безсюжетної, так би мовити, чистої лірики. Їхній композиційний лад полягає в послідовності викладу думок та в порядку переходу від одної думки до іншої чи від одного переживання до іншого. Поетичне мислення йде в них не тільки по спіралі,

коли нова думка розвиває попередню, продовжує й ніби повторює її на вищому рівні, але часто змінюється внаслідок боротьби суперечливих міркувань, настроїв та заперечення попереднього вислову протилежним твердженням. Так, наприклад, у Шевченковому роздумі «Мені однаково...» початковому вислову байдужого ставлення до своєї особистої долі, отому «Однаковісінько мені», протиставлене потім рішуче заперечення «Та не однаково мені», коли мова заходить про долю України. Так само і в поезії «Я не нездужаю, нівроку...», не вважаючи себе хворим, поет одночасно скаржиться, що його серце болить, і плаче, і не спить. А далі поет радить обух сталити та вигострити сокиру, щоб розбудити хиренну волю.

Поєднання суперечливих висловів, діалектика думки — невід'ємна риса і філософської лірики, зокрема тих віршованих філософських роздумів, які мають спеціальну назву — *медитація*. Медитацію вважають видозміною ліричного роздуму, — це роздум або монолог філософського змісту, як-от «Не завидуй багатому...», «Один у другого питаєм...», «О думи мої! о славо злая! (N. N.)», «І день іде, і ніч іде», «Світе ясний! Світе тихий!» у Шевченка. Отже, медитативна лірика — це поезія філософської думки. (Зауважмо, однак, що деякі літературознавці термін «медитація» поширюють



на всі ліричні роздуми взагалі і замість терміна «рефлексійна лірика» вживають словосполучення «медитативна лірика»).

За головними ідейно-образними компонентами та за способами їх організації до рефлексійно-виражальних структур, крім ліричних роздумів, монологів та медитацій, треба зарахувати ще ряд давніх жанрів лірики — *гімн, пеан, оду, псалом, молитву, послання, елегію, інвективу і ліричний заклик*. Зупинимось на жанрово-композиційних ознаках лише двох останніх форм ліричних творів.

Інвективами літературознавці називають гнівні, гострі звинувачення й викриття, які є або ж елементами твору, або ж цілими творами, що мають виразне сатиричне спрямування. Інвективи бувають віршовані, поетичні або прозові — публіцистичні. Яскравими прикладами поетичних інвектив є сатиричні вірші П. Тичини «Плюсклим пророкам», В. Сосюри «Відплата», Д. Павличка «Лицеміри», «Манекени» та інші.

Влучні зауваження про побудову ліричних закликів занотував М. Гоголь у проспекті «Учбової книги словесності для російського юнацтва». Ліричні заклики, як спостеріг М. Гоголь, «...містять у собі немов один тільки клич, зойк, поклик, запрошення або крик, який збуджує до чогось інших. Він буває швидкий,

короткий, але все ж таки піднесений, іноді навіть надто високий своєю лаконічною силою, і через те має право зараховуватись до високого ліричного роду, стаючи нарівні з одою»<sup>1</sup>.

Гоголівська характеристика властивостей поетичних закликів не втратила наукового значення й понині, тому може знадобитись при розгляді революційних поезій, написаних навіть пізніше від гоголівських часів («Уперед» П. Грабовського, «Червоний заспів» і «Гартована поезія» В. Чумака, «Вперед» В. Еллана та багатьох подібних їм). Ліричним закликом, які стали важливою жанровою формою революційної поезії, справді притаманні й піднесений тон вислову, й вибухи політичної пристрасті, виражені риторичними окликами та звертаннями, й безпосередні поклики до боротьби, до бою.

Елементарні відомості про види рефлексійно-виражальних ліричних творів, які ми подали, цілком необхідні для наукового осмислення художньої специфіки жанрових і композиційних форм як дожовтневої, так і радянської поезії, в тому числі й найновішої, яка з'явилася в 50-х і 60-х роках двадцятого століття. Ліричні роздуми й монологи, послання, медитації та інквентиви є основними видами лірич-

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь. О литературе. Избранные статьи и письма. М., Гослитиздат, 1952, стор. 137.

них творів у найвизначніших поетів нашої епохи. Їх неважко знайти й у Маяковського («На весь голос», «Ювілейне», «Послання пролетарським поетам», «Сергію Єсеніну»), і, мабуть, у кожного сформованого, дозрілого майстра політичної та філософської лірики серед численного загону сучасних поетів наймолодшого покоління. Більшість із них охоче звертається до своїх читачів або уявлюваних слухачів і співрозмовників з віршованими промовами-монологами, з міркуваннями вголос на громадсько-політичні теми, позначаючи їх розмовними та ораторськими інтонаціями. Назвемо для прикладу лише деякі, безперечно, різні за стилем і не тотожні будовою, а все-таки споріднені структурою вірші, як-ось: «Монолог рибалки», «Прощання з політехнічним» А. Вознесенського або «Люблю я бистрину життя», «Світ новий зоріє перед нами» Д. Павличка; «Ровесникам», «Ти знаєш, що ти — людина» В. Симоненка; «Вічний рух», «Я зневажаю слово «взагалі» В. Коротича; «Незбагнуте», «Над Кременчуцьким морем» І. Драча; «За далеким серпанковим пругом», «Добрідень вам, люди добрі» Р. Третякова. Список цей легко продовжити й доповнити ще не одним десятком філософських, політичних і просто житейських роздумів наших сучасних поетів.

Істотно відрізняється від рефлексійної ліри-

ки своїми складниками і композиційним ладом лірика описова — *ліричні етюди (картинки, образки)* та *ліричні портрети*. Описові поетичні твори мають переважно різноелементну структуру: вони складаються із живописання словом, себто із зображення зовнішніх ознак природи чи людських постатей, та з вислову думок і вираження почуттів. Описові й виразові складники в тексті етюдів та портретів нічим не розділяються, вони вільно взаємопоєднуються і творять єдину цілісну словесно-образну тканину творів. У відомих ліричних картинках Т. Шевченка «Сонце заходить, гори чорніють... (N. N.)», «І небо невмите, і заспані хвилі...», «За сонцем хмаронька пливе...» живописання словом і словесний вираз емоцій — пейзажі та образи-переживання — поєдналися так, що ці твори можна вважати приналежними і до пейзажної, і до інтимної лірики.

Тому що поетичні словесні описи нагадують невеличкі малюнки на полотні чи на папері, в яких зафіксовано безпосередні спостереження природи, їх, як і подібні їм малярські твори, прийнято іменувати *етюдами*. Щоправда, у літературних віршованих етюдах стислі описи природи, села, міста, вулиці, майдану тощо деколи доповнюються ще короткими розповідями про якусь пригоду, згадками про хвилюючу подію. Тоді ліричні етюди перестають бути чисто описови-

ми структурами й перетворюються на змішані описово-розповідні композиційні форми. До цього змішаного виду ліричного етюда належить віднести, наприклад, твори «По улиці вітер віє...» Т. Шевченка, «У долині село лежить...» І. Франка, «Зелений гай, пахуче поле...» П. Грабовського та ін. Частіше описи природи в ліричних етюдах доповнюються авторськими роздумами. Власне, «чистих» описів, позбавлених будь-яких настроєво-емоційних суб'єктивних елементів, у високій реалістичній ліриці не буває. Їй чужі споглядальні, безпристрасні натуралістичні замальовки, які не будять думки й не тривожать душі ні автора, ні читача.

Так само реалістична поезія уникає байдужих реєстраторських описів людських облич, одягу, знарядь праці тощо в ліричних портретах. Досконалі, естетично повноцінні ліричні портрети одночасно із описом зовнішності розкривають і внутрішній світ героя, свідчать про авторське емоційне ставлення до нього. З ліричних портретів «Чабан» Я. Щоголева та «Бурлака» І. Манжури перед читачем постають не просто собі колоритні постаті пастуха й заробітчанина,— читач сприйме із них разом з тим і волелюбні настрої та прагнення степовиків, хвилюючі роздуми поетів про долю цих простих людей. Не самі описи людської зовнішнос-

ті й трудових процесів, а вираз поетичної думки та почуття маємо й у ліричних портретах М. Рильського «Виноградар», «Лісник» (збірка «Троянди й виноград»), а в його портретних характеристиках видатних історичних осіб важливим художнім компонентом, крім того, є громадсько-політична думка та ідейно-естетична оцінка зображуваних діячів («Ленін», «Бетховен», «Горький»).

Ще іншу форму мають ліричні твори розповідної структури, до яких належать *ліричні спогади, ліричні епізоди (пригоди, події) та пісні*. На відміну від рефлексійних та описових поезій головним компонентом у них є коротка розповідь про подію, повідомлення чи принаймні згадка про хвилюючий випадок з життя, який викликав переживання, збудив думку поета. Розповідні ліричні твори мають у своєму складі епічні елементи,— з усіх жанрів лірики вони найбільш споріднені з епічними та ліро-епічними жанрами.

Поети вродженого ліричного таланту вміють лагідно й схвильовано або з почуттям жалю та болю говорити про своє дитинство, про колись пережите, про те, що минуло, але полишило незабутній слід у душі. Звідси й походить жанрово-композиційна форма ліричного спогаду, наприклад, «Мені тринадцятий минало...», «Буває, в неволі іноді згадаю...», «Якби ви

знали, паничі...» та інші твори Т. Шевченка. Закономірними для жанру спогаду є автобіографічні моменти. Безсумнівними свідченнями пережитого й передуманого оповнені, скажімо, поезії «Сняться мені ешелони і далі...», «Скільки днів пролетіло над нами...», «Коли поїзд у даль загуркоче...», «Я у сірій шинелі стояв...» В. Сосюри; «Багато днів, багато літ», «Скоріки» А. Малишка; «Спомин» Д. Павличка; «Гість» В. Коротича та ін.

Якщо поет, не вдаючись до споминів, безпосередньо повідомляє про якусь сучасну йому пригоду, тоді маємо так званий ліричний епізод. У формі ліричних епізодів написані поезії А. Малишка років Великої Вітчизняної війни «Біженці», «Я бачив незабутнє», «Біля ратуші» та інші. Про повчальні пригоди та викликані ними роздуми, хвилювання душі розповідають і В. Симоненко у творах «Пучок суниць», «Дума про щастя», Д. Павличко у поезіях «В дорозі», «Віктор», «Заочниця» й багато інших поетів.

Певна річ, не можна сплутувати ліричний епізод, що є зображенням окремої події і має самостійне значення, становлячи собою цілком завершений твір, з епізодами в епічних та драматичних творах, тобто з тими подіями, які є лише складовими частинами розгорненого епічного чи драматичного сюжету.

Окремого розгляду потребує питання про композицію основного, найважливішого й найпопулярнішого виду ліричних творів — пісні. Пісня — універсальний жанр лірики, який охоплює всі три типи структур — рефлексійно-виражальні, описові й розповідні. Тому можна знайти пісні у формі роздумів та монологів, і пісні — елегії та медитації, і пісні-пейзажі, і пісні — ліричні розповіді чи епізоди та інші різновиди. Вибір жанрової та композиційної форми пісні залежить від ідейно-тематичної основи твору й від індивідуальної творчої манери автора.

Цінні міркування про композиційні особливості пісень подав М. Ісаковський у книзі «Про поетичну майстерність». У статтях «Про радянську масову пісню» та «Робота над піснею» поет слушно говорить, що пісня вимагає чіткої й легкої побудови, ясного й багатого змістом тексту. Він переконливо відстоює необхідність розповідної структури, або, за його словами, стислого сюжету в пісні. Треба, щоб у ній викладалась якась цікава пригода, важливий випадок з життя людини або велика суспільна подія, щоб у ній ішлося про долю людини.

Надаючи перевагу «сюжетним» пісням, М. Ісаковський визнає, однак, правомірність й інших композиційних форм пісні: «Можуть, звичайно, існувати пісні й не сюжетні. Але



в цьому випадку треба домагатись того, щоб текст мав внутрішню цілісність, щоб він містив у собі якусь «поетичну знахідку», завжди нову в кожному окремому випадку, щоб він не розсипався на окремі, не зв'язані один з одним шматки»<sup>1</sup>.

М. Ісаковський не залишає поза увагою й *архітекtonіки* тексту пісні,— поділу його на рядки й строфи. Розмір і синтаксичний та інтонаційний лад рядків, а також їхня строфічна організація — це теж істотні елементи композиційної структури пісні. Рядки та строфи мають рухати думку твору, розгортати почуття. Кожна наступна строфа повинна щось додавати до раніш сказаного або повідомляти щось нове. Разом з тим зайві деталі шкодять пісні, вона не терпить перевантаження подробицями. Тексти пісень, переобтяжені подробицями, розгортаються повільно, пісні стають від того нудними, нецікавими. Тут необхідні чіткий, виразний ритм, прості, легкі й звучні слова. Текст досконалої пісні має самостійне художнє значення незалежно від музики,— її приємно просто читати, якщо музики на її слова й не написано.

Жанрові й композиційні особливості пісні, про які писав М. Ісаковський, притаманні

---

<sup>1</sup> М. Исаковский. О поэтическом мастерстве. М., «Советский писатель», 1952, стор. 21.

насамперед його власним творам цього жанру, а також пісням В. Сосюри, А. Малишка, Т. Масенка, Д. Павличка, Д. Луценка та інших наших піснярів.

Якщо дотримуватися принципів матеріалістичної теорії літератури, то не можна ігнорувати архітектоніки при дослідженні будь-якого ліричного твору, а не тільки пісні. Зовнішній, зримий поділ тексту поетичного твору на розділи, уступи, строфи й рядки важливий тим, що свідчить про внутрішню послідовність і логіку думок та переживань у творі. Існують навіть так звані тверді жанрові форми лірики — сонет, рондель, тріолет і деякі інші, що вимагають спеціальної строгої архітектоніки — побудови тексту за окремими традиційними правилами, встановленими лише для цих жанрів.

Проте й тверді жанрові форми лірики з часом зазнають трансформації. Сучасні українські радянські поети, наприклад, внесли деякі зміни в конструкцію сонета. А. Малишко для циклу «Сонети обухівської дороги» (збірка «Рута», 1966) обрав нову строфічну організацію рядків. Замість традиційних двох катренів (чотиривіршів) і двох терцин чи терцетів (трирядкових сполук), на які завжди поділялись чотирнадцять рядків сонета, Малишко поділив тексти своїх сонетів на два катрени, один дистих

(двовірш) та ще один катрен у кінці твору. Деякі з сонетів цього циклу побудовані ще інакше: два катрени й одна шестирядкова строфа. Д. Павличко у збірці «Гранослов» (1968) вмістив «Білі сонети», в яких відмовився від рим.

Зміни в архітектоніці сонета, запроваджені Д. Павличком, позначаються не тільки на зовнішній конфігурації тексту, а й на внутрішній структурі твору, на розміщенні й взаємозв'язку його змістових елементів. Виділяючи перед кінцевою строфою два рядки, які раніш у сонетах не виділялись, А. Малишко вкладає у них найважливішу думку, робить їх «ударною групою» в тексті твору. У першому з «Сонетів обухівської дороги», що починається словами «Я з тих країв», — це рядки про віру в животворні сили рідного краю:

Там слава, й труд, і мудрість троекрата  
Ще вродять нам Шевченка і Сократа.

Білі, неримовані рядки у сонетах Д. Павличка — теж не примха поета. Вони дозволяють сонетяреві зміцнити внутрішню єдність і цілісність змісту твору, дати єдиний вибух поетичної мислі. Напевне, цією самою ідейно-художньою настановою викликане те, що в сонеті з римованими рядками «Немов тремтіння зля-

каних осик...» (цикл «Гранослов») графічно не виділені строфи.

С. Крижанівський у збірці поезій «Формула щастя» (1970), утверджуючи правомірність багатьох різновидів сонета, також вмістив своєрідну антологію власних зразків строфічної структури цього поетичного жанру, давши їй заголовок «Сонетарій».

Науковий розгляд композиційних особливостей ліричного твору повинен визначити, з яких компонентів складається твір та як розміщені й взаємозв'язані вони між собою. Яка роль у тексті твору різних видів художніх образів: ліричного героя, пейзажу, образу-предмета й образу-переживання? Яке місце в цьому творі посідають роздуми, міркування вголос, описи, розповіді, діалоги та інші компоненти? Яку послідовність викладу думок, переживань або який порядок переходу від одного почуття й уявлення до іншого спостерігаємо в аналізованому творі? До якого типу ліричних композиційних структур можна віднести аналізований твір?

Зрозуміло, що, розглядаючи будь-який ліричний твір, не обов'язково відповідати на всі ці запитання підряд, ніби на якусь анкету. На них треба зважати лише для того, щоб аналіз

лірики не перетворювався на загальну безпредметну бесіду, як це часом трапляється у наших критиків.

#### IV. ЗАКОНОМІРНОСТІ КОМПОЗИЦІЇ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ

Головними мистецькими прикметами драматичних творів є *сценічність, сюжетність, самохарактеристики дійових осіб та діалогічна форма викладу тексту*. Оскільки ці родові ознаки характеризують загальну структуру й композиційний лад п'єс, розглянемо їх докладніше.

*Сценічність драматичних творів* полягає в тому, що вони показують дію, взаємини між людьми наочно. Навіть при читанні досконалого драматичного твору дійові особи проходять перед читачем як живі, читач ніби чує їхні розмови й бачить їхні постаті. Коли ж драматичний твір виконується на сцені, тоді глядач насправді чує й бачить усе, що зображене в творі. При постановці п'єс у театрі актори не просто виголошують текст твору, а «перекладають слова автора на сценічну дію», як казав К. Станіславський, застосовуючи спеціальні сценічні засоби: пози, жести, міміку. До засобів сценічності належать також декора-

ції, предмети побуту й знаряддя праці, одяг, зброя, світлові ефекти — все, що є на сцені, що супроводжує та унаочнює драматичну дію. Отже, сценічність драматичного твору — це наочність зображень у ньому, придатність твору для показу на сцені.

Годі й говорити, як важливо для письменника-драматурга знати закони сцени, вміло використовувати засоби сценічності. Із сценічними якостями безпосередньо пов'язана й майстерність композиції та досконалість образів і твору в цілому. Будуючи драму, комедію або трагедію, письменник мусить керуватися насамперед *законом сценічного часу*. Суть його така: вистава (показ п'єси на сцені) не може тривати довше, як 3—4 години. А це означає, що й текст п'єси має бути розрахований на такий самий час сценічної дії. Тому п'єса повинна мати обмежений обсяг — не більше трьох-чотирьох друкованих аркушів. Щоб втиснути в цей обсяг «закінчену історію групи дійових осіб», за словами Олексія Толстого, драматург повинен уміти суворо й дбайливо відбирати життєвий матеріал, вносячи в п'єсу лише найнеобхідніші події, найістотніші висловлювання та вчинки героїв. Драматургові треба враховувати вимоги театру, специфіку гри актора, особливо перевтілення актора на сцені. Великі драматурги до найменших подробиць знали

театральну техніку та гру актора, часто самі були акторами, режисерами й писали ролі для відомих їм виконавців.

П'єси, призначені тільки для читання й не придатні для сценічного втілення (так звані «лезедрами»), втрачають свою специфіку, свою мистецьку вартість. Недарма Фрідріх Енгельс у листі до німецького драматурга Фердинанда Лассаля 1859 р. висловив таке побажання щодо його п'єси «Франц фон Зіккінген»: «Хотілося б прочитати вашу драму в обробці для сцени. У своєму теперішньому вигляді вона, звичайно, не сценічна»<sup>1</sup>.

Майстерне сценічне виконання драматичного твору робить образи, окреслені словами, зримими й дійовими, здатними з більшою силою та переконливістю впливати на глядачів. На сцені найповніше розкриваються ідейно-естетичні якості драматичного твору. Стисло і влучно цю істину висловив Гоголь у листі до Погодіна від 20.II 1833 р.: «Драма живе тільки на сцені. Без неї вона — як душа без тіла»<sup>2</sup>.

Щоб твір був сценічний, він має зображувати життя в рухові, у дії, показувати людей у взаєминах, у боротьбі поглядів, прагнень і

---

<sup>1</sup> К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 29, стор. 473—474.

<sup>2</sup> Н. В. Гоголь. О літературе. Избранные статьи и письма, стор. 38.

пристрастей. Тоді він буде водночас і сюжетним.

*Сюжетність*, як і сценічність, є органічною, закономірною властивістю п'єс, яка допомагає їм зацікавлювати й захоплювати глядача, збуджувати «актуальні емоції». Зважаючи на це, Горький у статті «Про п'єси» писав: «Основна вимога, яка ставиться до драми: п'єса повинна бути актуальна, сюжетна, насичена дією»<sup>1</sup>. Розгорнений і напружений сюжет дає можливість драматургові всебічно розкрити людські характери, вивести яскраві, виразно індивідуалізовані типи людей.

Проте своєрідність образів-персонажів у драматургії та, що вони створюються не шляхом авторської характеристики, не з допомогою розповіді автора чи об'єктивного опису важливих примет зовнішності і внутрішнього психологічного складу дійових осіб, а в основному шляхом *їхньої самохарактеристики*. Персонажі в п'єсах самі розповідають про себе, самі показують, якими вони є. Їх характеризують їхні вчинки, ставлення до суспільних подій, взаємини з іншими людьми, а також думки й переконання, міркування вголос та особливості мови.

Щоправда, самохарактеристики деколи доповнюються свідченнями інших дійових осіб (взає-

<sup>1</sup> М. Горький. Про літературу, стор. 413—414.



мохарактеристиками), розповідями очевидців про минуле окремих персонажів та про їхню вдачу. Однак такі додаткові відомості про персонажів становлять невелику частину тексту й не витісняють основного способу змалювання людських постатей у п'єсах — показу їх у дії, саморозкриття.

Відсутність авторської оповіді й зображення людських постатей лише їхніми словами, з допомогою їхніх розмов породжує особливу складність творів драматичного роду. «П'єса — драма, комедія, — каже Горький, — найважча форма літератури, — важка тому, що п'єса потребує, щоб кожна діюча в ній одиниця характеризувалась і словом, і ділом самосильно, без підказувань з боку автора»<sup>1</sup>. Пояснивши, що в романі й повісті автор веде бесіду з читачем і невідступно керує діями, словами, взаємовідносинами персонажів, Максим Горький у тій-таки статті «Про п'єси» пише:

«П'єса не допускає такого вільного втручання автора, у п'єсі його підказування глядачеві виключаються. Дійові особи п'єси створюються виключно і тільки їхніми словами, тобто чисто розмовною мовою, а не описовою. Це дуже важливо зрозуміти, бо, для того, щоб статі п'єси набрали на сцені, в зображенні її

---

<sup>1</sup> М. Горький. Про літературу, стор. 404.

артистів, художню цінність і соціальну переконливість, необхідно, щоб мова кожної постаті була суворо своєрідна, гранично виразна,— тільки при цій умові глядач зрозуміє, що кожна постать п'єси може говорити і діяти тільки так, як це твердить автор і показують артисти сцени»<sup>1</sup>.

Текст драматичного твору складається з діалогів, полілогів, реплік, монологів та ремарок. Основною формою викладу п'єс звичайно є діалог — розмова двох або кількох дійових осіб. Слід пам'ятати при цьому, що драматичний діалог — це не байдужий, безпристрасний обмін думками, не звичайні стосунки поміж дійовими особами. Майстерні драматичні діалоги — це напружені словесні поєдинки, гострі суперечки, боротьба думок і пристрастей. Відомо, що діалог є істотним елементом тексту і в епічних та ліричних творах, а деколи, як в окремих новелах В. Стефаніка, навіть становить майже всю словесну тканину твору. Але його значення у п'єсах набагато важливіше,— тут він завжди несе на собі особливе ідейно-художнє навантаження, становлячи *активну словесну дію*.

Для розгляду композиційних особливостей драматичного твору необхідно ставити й розв'я-

<sup>1</sup> М. Горький. Про літературу, стор. 404.

зувати питання про групування дійових осіб та природу конфлікту між ними, про розвиток і складові частини сюжету, нарешті, про поділ п'єси на дії, акти, яви, сцени, епізоди тощо і взаємозв'язки між ними.

Повноцінного художнього драматичного твору не буде, якщо в ньому діятимуть, особи лише одного якогось типу, з однаковими характерами. На сцені, як і в житті, мають зустрічатись і вступати в складні взаємини люди, що належать до різних соціальних категорій, з різними вдачами, пристрастями, звичками й нахилами,— з індивідуальними фізичними та психічними рисами.

Показ різноманітних життєвих суперечностей, гострих зіткнень протилежних поглядів, прагнень і вчинків дійових осіб у драматургії має назву *конфлікту*. Конфлікт відбиває реальну боротьбу суперечливих або й антагоністичних суспільних сил, їх потреб і устремлінь. Соціальні конфлікти та боротьбу класових сил у суспільстві, як відомо, досліджують і вчені історики й соціологи, які висвітлюють життя суспільства в наукових та публіцистичних розвідках, подеколи застосовуючи також і найпростіші художні образи та елементи тропеїчної образності в мові своїх творів. А в художніх творах суспільні конфлікти відтворюються наочно, в індивідуально окреслених образах і

мають не лише соціальний, а й естетичний зміст. У мистецтві та літературі конфлікти відбивають зіткнення гарного, прекрасного з потворним, огидним; величного, піднесеного, героїчного з низьким, підлим і нікчемним. До того ж письменник розглядає суспільні конфлікти відповідно до їхньої природи й суті з естетичного погляду та приховано, а то й відкрито, дає їм емоційно-естетичну оцінку.

Розуміння природи конфлікту та естетична інтерпретація його підказують авторові жанрову форму твору. В драматургії від цього залежить, чи п'єса стане трагедією, а чи комедією або водевілем, побутовою а чи героїчною драмою. Характер конфлікту позначається так само на жанрових особливостях епічних та ліро-епічних творів.

На основі конфлікту здійснюється групування образів та розгортання сюжету п'єси. Беручи участь у конфлікті, зримо проявляють свої характери, свої фізичні й духовні сили дійові особи п'єси. Процес розгортання конфлікту для письменника стає, таким чином, і процесом сюжетобудування та формування образів-характерів. Отож є всі підстави вважати розвиток конфлікту основою побудови драматичного твору, головним засобом його композиційної організації.

Дослідження проблеми конфлікту допомогли з'ясувати, що в радянській драматургії, як і в п'єсах дожовтневої літератури, маємо два основні типи конфліктів: 'антагоністичні, непримиренні конфлікти протилежних, соціально ворожих сил і неантагоністичні конфлікти, які можуть бути розв'язані подоланням перешкод, зміною умов і обставин, котрі породили суспільно-виробничі, родинно-побутові, любовні та інші суперечності, П'єси з конфліктами різного типу неважко назвати: драма І. Микитенка «Диктатура» побудована на основі антагоністичної сутички між куркульською зграєю Андрія Чирви і комуністами та сільськими незаможниками, а в комедії «Дівчата нашої країни» того самого драматурга основний конфлікт має неантагоністичний характер.

Розвиток головного й додаткових конфліктів подається в системі подій і формує сюжет драматичного твору. Тим-то конфлікти маємо вивчати в зв'язку з сюжетом, як рушійні чинники, що надають сюжетові гостроти й динаміки.

Від сюжету драматичного твору вимагають, щоб він не суперечив правді життя й був переконливий, хвилюючий, відповідав законові напруженості драматичної дії. Цей закон має особливу вагу в театральній справі та кіномистецтві. У п'єсах і в кіносценаріях події мають

наростати напружено й нестримно, сюжет має відбивати загострені взаємини між людьми.

Вимога напруженості дії доповнюється, крім того, необхідністю концентрації часу й місця на сцені. Події, які в житті тривали протягом кількох днів, місяців або й років, у театрі повинні зосереджуватися, ущільнюватись так, щоб перебігли за кілька годин. Широкі панорами вулиць, майданів, міст і сіл, масові сцени, картини боїв, ліси й ріки, поле й море — найширші простори мають вмщуватись на обмеженій площині театральної сцени, обставленої декораціями.

Сучасні драматурги застосовують два композиційні способи розгортання сюжету: *хронологічний* і *ретроспективний*.

Перший спосіб полягає в тому, що події на сцені йдуть одна за одною в хронологічному порядку — так, як вони відбувалися в житті. Між окремими діями або картинами можуть бути часові відстані, але немає порушення природної послідовності в часі: те, що раніше відбувалося в житті, й у творі подається раніше, а не після наступних подій. Отже, тут немає довільного переміщення подій, немає порушення прямого руху часу. За хронологічним принципом скомпоновані, наприклад, сюжети у драмах М. Стельмаха «Зачарований вітряк» і «На Івана Купала». У соціально-політичній

драмі «Зачарований вітряк» перша дія відображає період громадянської війни, а в наступних діях і картинах ідеться про перші роки після громадянської війни, роки перед Великою Вітчизняною війною та під час війни, в епілозі ж стисло відтворено повоєнний період, ознаменований першими польотами радянських космонавтів у простори Всесвіту. У народній драмі «На Івана Купала» події теж тривають у закономірній часовій послідовності: передвоєнний час, Вітчизняна війна, повоєнний період.

Однак сучасна театральна техніка й сучасні композиційні прийоми драматургії дають можливість показувати події на сцені і в іншому порядку — робити відступи від їх хронологічної послідовності. Цей другий, ретроспективний спосіб організації сюжету в сучасній українській драматургії успішно застосовує Олексій Коломієць. П'єси «Спасибі тобі, моє кохання», «Горлиця», «Перший гріх» О. Коломієць побудував так, що картини сучасного життя головних дійових осіб чергуються із сценами та епізодами з їхнього минулого. Драматург використовує для цього кінематографічний прийом. Коли починаються згадки про передісторію героїв, на сцені настає недовге затемнення, міняється освітлення сцени, змінюються декорації, час та обставини подій.

Ретроспективне відтворення епізодів і картин

з колишнього життя дійових осіб майстерно застосував О. Коломієць у героїчній драмі-дилогії «Горлиця». І в першій, і в другій дії цього твору головний персонаж Павло Гонта весь час сидить у візку для інвалідів, бо й справді він тепер інвалід-пенсіонер. Але в його уяві, у згадках проходять картини громадянської війни, воскресає романтична постать бойової подруги Горлиці, пропливають передвоєнні ударні будови й суворі фронтові пригоди років Вітчизняної війни. Потім Гонті ніби примарилося, а далі й привиділось, що він потрапляє на Крайню Північ у клініку до молодого лікаря-вченого Василька (поки що звичайного десятикласника) й виліковується від недуги. І все те, що відбувається в уяві, у спогадах та мріях героя, глядач бачить у живій сценічній дії.

Безсумнівно, чергування сучасного й минулого, реального й уявного у драмі О. Коломієця є не тільки оригінальним композиційним прийомом зовнішнього зримого розгортання сюжету, а й вдалим художнім розкриттям провідних тем твору. Сюжет драматичного твору такого типу має сприйматися глядачем не як ряд розрізнених, нічим не зв'язаних між собою подій, а як єдине ціле, як закономірна життєва історія формування й росту характеру героя, як історія взаємин між дійовими особами,



конфліктів між ними, що становлять цілісну картину життя.

Внутрішня часова й просторова структура п'єси, спосіб розгортання сюжету в ній зримо позначаються на зовнішній архітектоніці твору — на поділі тексту, а відтак і сценічної дії, на акти, картини та епізоди. Драматургія епохи Відродження й нового часу — аж до 20-х років ХХ століття — знала переважно *обмежену*, або *нормовану архітектоніку*, яка відзначалася тим, що трагедія, драма чи комедія мусила мати певну кількість актів (або дій) — не більше, як чотири-п'ять. Починаючи з 20-х років ХХ століття і в нас, і на Заході дедалі більше поширюється *ненормована, вільна архітектоніка п'єс* з великою кількістю епізодів, з частотою зміною місця дії та дійових осіб, з необмеженим поділом на сценічні фрагменти. Подібну багатоепізодну, вільну архітектоніку мали, наприклад, такі російські радянські п'єси 20-х років, як «Любов Ярова» К. Треньова і «Шторм» В. Біляль-Білоцерковського, а в українській радянській драматургії — п'єси «Патетична соната» М. Куліша і «Плацдарм» М. Ірчана.

Оригінальністю архітектоніки та майстерним поєднанням сценічного дійства з елементами епічної оповіді та з ліричними відступами відзначається «Патетична соната» М. Куліша.

Вибір обмеженої, поактної або вільної, багатоепізодної архітекtonіки залежить не тільки від індивідуальної творчої манери письменника, його нахилів, естетичних уподобань і прагнення застосувати засоби кіномистецтва (часту зміну кадрів), а й від життєвого матеріалу та ідейного осмислення його, від жанрових особливостей твору. Природно, скажімо, що малі жанрові форми драматургії — інтермедія, водевіль, драматичний етюд, одноактівка, скетч, драматичний діалог, моноп'єса — не потребують поділу тексту й сценічної дії ні на акти, ні на багато епізодів. Але в інших драматургічних жанрах, як от у сучасних інсценізаціях романів та повістей, особливо в інсценізаціях і п'єсах, призначених для телебачення, цілком доцільна й необхідна вільна, рухлива, багатоепізодна архітекtonіка. Основні давні жанри драматургії — трагедія, комедія, драма та їхні різновиди, в яких маємо найрізноманітніші теми та найскладніші людські характери й конфлікти, — відзначаються разом з тим і багатством внутрішнього композиційного складу та зовнішньої побудови — архітекtonіки.

Завершуючи розмову про закономірності композиції драматичних творів, коротко нагадаємо головні проблеми й завдання, пов'язані з дослідженням їхньої будови й складу. При аналізі побудови драматичного твору необхідно

брати до уваги ідейно-тематичну зумовленість групування дійових осіб, враховувати суспільну й естетичну природу конфлікту, який рухає сюжет п'єси. Лише на цій науково-методологічній основі можна переконливо розв'язати всі інші питання ідейно-художнього впорядкування сценічно-образної системи твору: показати послідовність розгортання сюжету, суть і значення його елементів, з'ясувати композиційну роль факторів часу і простору та взаємозв'язки подій, винесених на сцену, встановити доцільність або недоцільність членування тексту п'єси на дії, акти, епізоди, сцени та інші елементи архітектоники.

## **V. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ЛАД ЕПІЧНИХ ТА ЛІРО-ЕПІЧНИХ ТВОРІВ**

Літературні роди й види існують і розвиваються не ізольовано один від одного, а в тісній взаємодії, у багатоманітних взаємозв'язках та взаємопроникненнях. Композиційні засоби і способи впорядкування складових частин ліричних, драматичних і епічних творів теж переходять, проникають із одних родів і видів у інші. Ця закономірність жанрової і композиційної форми літературних творів була відома ще В. Валієвському. У розвідці «Поділ поезії на

роди і види» великий критик відзначив наявність ліричних елементів у драматичних та епічних жанрах, а драматичних способів зображення — у творах епічного складу.

Проникнення художніх елементів інших родів словесної творчості в царину епосу віддавна сприяло витворенню багатства й різноманітності епічних структур та забезпечувало їм здатність охоплювати й всебічно показувати найрізноманітніші явища дійсності. *Епічні й ліро-епічні жанри* — епопея, роман, повість, оповідання, новела, нарис, казка, байка, легенда, балада, поема — майже завжди містять у своїй художній тканині хоч незначні ліричні компоненти (авторські ліричні відступи, ліричні роздуми й переживання оповідача або дійових осіб) і елементи драматичного викладу тексту (діалоги, репліки, монологи, полілоги). Обсяг ліричних і драматичних елементів деколи стає таким великим, що епічні твори набувають змішаного складу, перетворюються на різноелементні жанрові структури. Зокрема, так komponуються ліро-епічні жанри — балада, поема, іноді новела. Проте, вбираючи в себе елементи інших літературних родів, великі епічні твори (романи, повісті) не втрачають основної художньої специфіки, тих головних ознак, які роблять їхню форму епічною.

Визначальними ознаками епічних творів слід

вважати розповідну форму викладу тексту, постать оповідача, докладні описи (часто досить широкі), необмежені часові й просторові виміри, різнобічне охоплення багатьох явищ життя. У зв'язку з розповідно-описовими способами викладу творів структура образів та сюжету також набуває розповідних ознак,— це дає підстави літературознавцям говорити про особливі розгорнені епічні образи та про розгорнений, багатоелементний епічний сюжет.

Отже, досліджуючи композиційний лад епічних і ліро-епічних жанрів, треба зважати насамперед на місце й роль у творі тих частин тексту, які подаються у формі авторської розповіді про життя чи у вигляді оповіди якоїсь іншої особи — оповідача. В оповіданнях, повістях і романах письменник за допомогою розповіді вносить у твір відомості про важливі суспільні події, характеризує взаємини поміж персонажами твору, викладає їхні життєві історії та показує вчинки своїх героїв. Щоб наблизити художню епічну розповідь до живої усної бесіди, повістярі та оповідачі звичайно надають мові твору поважного, спокійного тону, неквапливого темпу. Вказуючи на характерні прикмети епічної манери вести бесіду, М. Рильський у «Карпатських октавах» так висловився про почуті в тому криї перекази:

Звичайно, тут не без оповідань  
Епічного, розлогого покрою...

Для драматичних творів, як уже зазначалося, характерне те, що події в них подаються у формі теперішнього часу, так ніби вони ось зараз відбуваються перед нами. В епічних творах розповідь ведеться переважно у формі минулого часу,— про те, що вже відбулося, що давніше або й зовсім недавно сталося. Певна річ, це не перешкоджає письменникам-епікам застосовувати й граматичні форми дієслів теперішнього часу, надаючи жвавості та динамічності вислову, зміцнюючи контакти з уявлюваним співрозмовником — читачем.

Однак особливості епічного способу зображення подій не лише в цьому. Головна ознака епічної розповіді в тому, що вона не обмежена часовими й просторовими координатами. Широка епічна розповідь може охоплювати якнайбільше епізодів, пригод, цікавих випадків, якнайдетальніші біографії найбільшого числа дійових осіб. Вживаючи популярного в наш час терміна з галузі кібернетики, можна сказати, що великі епічні форми здатні передавати найбільшу кількість інформації. Їм властива монументальність образів, панорамність картин життя та широкоформатність архітекtonіки.

Переваги щодо обсягу інформації великих

епічних форм — епопеї, роману й повісті — перед драматичними жанрами легко спостерегти, зіставивши епічні твори з їхніми драматичними переробками — інсценізаціями та екранізаціями. Численні інсценізації романів Л. Толстого і Ф. Достоєвського і перенесення їхніх творів на кіноекран не вичерпали всього багатства сюжетів і образів епічних полотен. Так само екранні втілення романів «Бур'ян» А. Головка, «Кров людська — не водиця» М. Стельмаха, «Таврія» О. Гончара не охопили багатьох істотних епізодів і сцен, фактів з діяльності й поведінки персонажів цих літературних творів, не кажучи вже про окремі риси образів та художні деталі.

Розповідна форма викладу в епічних і ліро-епічних творах, природно, потребує введення в систему образів-персонажів особи, яка веде бесіду, повідомляє про те, що сталося з нею та з іншими персонажами твору, інформує читача про основні події, які входять до складу сюжету оповідання, повісті чи роману. Таку особу узвичаєно називати *образом* або *постаттю оповідача*.

Постать оповідача часто залишається безіменною, навіть непомітною, незримою в творі. Читачі й критики вважають тоді, що розповідь ведеться від автора, від особи, яка ніби збоку спостерігає життя й інформує читача, але сама

не втручається в хід подій. Так викладені, наприклад, роман М. Стельмаха «Дума про тебе», романи О. Гончара «Таврія» і «Перекоп». Проте присутність автора-оповідача, його голос вчувається і в цих творах,— він відчутний в інтонаціях розповіді, в емоційному ставленні до зображуваних явищ, в ідейно-естетичних оцінках образів і картин.

Особа автора й особа оповідача твору, буває, так зближуються, що їх не відразу можна розрізнити, бо оповідач повідомляє пригоди, подібні до випадків з біографії письменника, засвідчених спогадами, листами тощо. Отакий оповідач, близький до автора внутрішнім духовним світом і громадсько-політичними переконаннями, веде мову в новелах М. Коцюбинського «Інтермеццо» та О. Гаврилюка «Прощайте». Звичайно, при аналізі цих творів було б недоречно цілком ототожнювати постать оповідача з особою автора, а ще недоречніше цитувати висловлювання героя твору як пряму мову автора. Оповідач і автор твору цілком зливаються в одну постать тільки в автобіографічних мемуарних творах такого типу, як повісті М. Ірчана «В бур'янах» і О. Гаврилюка «Берега», кіноповість О. Довженка «Зачарована Десна», повісті М. Стельмаха «Гуси-лебеді летять» і «Щедрий вечір» та ін.

Розповідна манера письменника, його інди-



відуальний стиль не знебарвлюється від того, що він вводить у твір постать оповідача й ніби ховається за ту постать. М. Гоголь свої повісті «Вечори на хуторі біля Диканьки» виклав у формі оповідей пасічника Рудого Панька, а О. Пушкін «Повісті Белкіна» приписав покійному Івану Петровичу Белкіну, якому про описувані події розповіли ще інші особи. Обидва письменники ніби передали свої авторські права й функції оповідачам. Та це нікого не вводить в оману, і досвідчений читач не тільки помітить таємну присутність автора — наставника свого оповідача, а й легко відрізнити розповідну манеру М. Гоголя від розповідного тону О. Пушкіна.

Складні й оригінальні композиційні форми з'являються тоді, коли письменник вводить у твір не одного, а двох чи кількох оповідачів. Досконалим зразком твору з кількома оповідачами є новела Пушкіна «Постріл» із циклу «Повісті Белкіна». На початку новели основний оповідач твору згадує про свою службу в полку та про своє знайомство з героєм твору — людиною незвичайного характеру — Сільвіо. Відставний офіцер розповів про типову офіцерську розвагу — гру в карти й про сварку під час однієї з таких ігор між Сільвіо і молодим поручиком. Усіх здивувало тоді те, що Сільвіо не викликав на дуель самовпевненого, але не-

обачного поручика. Щоб пояснити цей нечуваний в офіцерському середовищі випадок і таку незрозумілу для офіцера поведінку Сільвіо, провінційний поміщик передає далі свою розмову з ним. Читач довідується про попередній головний конфлікт новели — суперництво між Сільвіо й молодим польським графом, яке призвело до поєдинку. Так у структуру новели входить другий оповідач — Сільвіо. Про наступний поєдинок розповів уже граф, тобто третій оповідач. А в кінці твору основний оповідач Белкін коротко повідомляє про загибель Сільвіо під Скулянами в бою за визволення Греції від турецького поневолення.

Три оповідачі в творі — це і три різні погляди на життя й побут офіцерів та дворян, три інтерпретації подій. Така композиційна організація допомагає докладніше і всебічніше висвітлити характери, зокрема характер головного героя. Хоча новела «Постріл» коротенька, проте із початкових спогадів провінціала, із розповіді Сільвіо та з повідомлення графа постає образ Сільвіо не як честолюбного офіцера-дуелянта, а як справедливої, волелюбної натури, як людини, здатної захищати не тільки свою особисту гідність, а й честь і свободу поневоленого народу.

Виклад епічних творів від імені якогось

персонажа дуже поширений у нашій дожовтневій літературі. Високої майстерності у відтворенні розгорненої розповіді персонажів досягли Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, В. Стефаник, А. Тесленко та інші класики української прози. Не відмовляються від традиційної форми розповіді одного з персонажів і сучасні радянські прозаїки. Серед романів останнього часу маємо такі значні твори з образом оповідача в центрі, як «Хвилі» Ю. Збанацького, «З погляду вічності» П. Загребельного та «Циклон» О. Гончара.

Оповідач у романі Ю. Збанацького «Хвилі» — директор машинобудівного заводу Ілля Захарович Дубогай, літня, багата життєвим досвідом людина. Він розповідає про подорож разом зі своїми чотирма синами до рідного села над Десною, до Нестерівки, де Ілля не був понад тридцять років. Застосовуючи форму оповіді головного героя, письменник переконливо показав різючі зміни, що сталися і в сільському краввиді, і в побуті, в праці й світогляді людей українського села з часу двох революційних переворотів — після Жовтня і після колективізації. Але оповідь Іллі Дубогай — не публіцистична інформація про побачене, про враження від подорожі. Дубогай часто відступає від оповідання про сучасне село, переходячи до спогадів про свої дитячі та

юнацькі роки, що минули в цьому селі, про вірну подругу свого життя — покійну дружину Поліну, — і його мова весь час забарвлюється інтимними ліричними тонами. Ліризм спогадів — основна стильова барва роману Ю. Збанацького.

Зовсім інший мовний колорит оповіді в романі П. Загребельного «З погляду вічності». Бесіду тут веде двадцятирічний юнак, робітник трубопрокатного цеху Дмитро Череди. Його хвилюють проблеми технічного прогресу, питання моральної чистоти, духовної цільності, або «справжності» трудової радянської людини. Митько (так його зовуть на заводі) хоч і не здобув вищої освіти, але вміє говорити докладно, розсудливо і на виробничі теми, і на теми з питань мистецтва та філософії. Повідомлення Митька Череди про виробниче життя цеху супроводжуються кваліфікованими професійними міркуваннями, широкими роздумами про заводські події, про особисте життя друзів. Зрозуміло, що і в цьому випадку маємо справу не лише з розмовною манерою оповідача, а й з індивідуальним стилем автора роману.

Дуже своєрідно оформлена розповідь про нечувані тортури, яких зазнали радянські воїни в німецько-фашистському полоні, у романі О. Гончара «Циклон». У початкових розділах

роману виразно відчутний голос оповідача Богдана Колосовського, колишнього харківського студента й бійця студбату, що після війни став кінорежисером і сценаристом. Обговорюючи з кінооператором Сергієм задум сценарію майбутнього кінофільму, Богдан поступово викладає героїчну історію своїх друзів-однополчан Решетняка, Шаміля та інших, які влітку 1942 року в районі Білгорода разом з ним потрапили в оточення, а потім у фашистський полон, але залишились духовно незламними, нескореними, вони боролися з ворогом і в таборах для військовополонених. Своєрідність розповіді Колосовського в тому, що він веде бесіду зі своїм колегою кінооператором і одночасно розмовляє з читачем, в тому, що про себе Колосовський висловлюється то в першій, то в другій особі. Така подвійність форм вислову породжена тим, що оповідач то повідомляє комусь про свої вчинки, говорить до читача («Ми посварились», «Ми не чіпаємо юного дослідника моря...», «Згадуєм народного артиста...»), то ніби звертається сам до себе: «Так розкажи ж! Виведи на екран тих, що, крім тебе, ніхто не виведе!»

Однак постать оповідача в романі «Циклон» поволі затіняється, а в другій частині твору й зовсім зникає. Виклад другої частини роману, поданий уже від автора, ускладнюється вставними епізодами, зокрема спогадами ко-

лишньої кримської партизанки під окремим заголовком: «Розповідь жінки-геолога (біля піонерського вогнища)». Поєднання різних форм і способів епічної розповіді в романі О. Гончара «Циклон» відповідає багатству й різноманітності життєвого матеріалу, охопленого в ньому: від роздумів про «чорну одиссею» оточення й полону, про «незнищенність людини», про долю українських дівчат-полонянок, вивезених до фашистського райху,— і до міркувань про специфіку й завдання кіномистецтва, до широкого опису грізної повені на Прикарпатті, яку з незвичайним натхненням фільмував «лицар Камери» Сергій.

З розповіддю, що ведеться від автора чи від персонажа, в епічних та ліро-епічних творах природно і навіть часто непомітно поєднуються *описи*. Власне, опис є видозміненою розповіддю — такий виклад відомостей про навколишній світ, у якому оповідач повідомляє не про події та вчинки людей, а про ознаки, про зримі зовнішні риси персонажів та предметів і явищ природи, побуту тощо. В описовій формі подаються портретні характеристики, зображення предметів і явищ природи, картини побуту та праці людей, картини боїв і військових походів. Відповідно до предметів зображення, окремі описи та описові картини мають *назви*: портрет, пейзаж, образ-предмет, інтер'єр,

побутова сцена чи побутова картина, виробнича картина, батальна картина.

Описи, як і розповіді, письменники подають від себе або від особи оповідача, і це позначається на мовній структурі портретів, пейзажів та інших зображень, на їхньому загальному художньо-естетичному колориті. Подаючи описи від себе, письменник відбиває й своє бачення людських постатей та обставин життя, а для того, щоб викласти описи словами оповідача, автор мусить уміти дивитися на світ очима оповідача, освітлювати й оцінювати все зображуване з його позицій, відповідно до його поглядів і переконань. Справді художні, по-мистецькому повноцінні портрети, пейзажі, побутові й виробничі картини — це не поверхова й байдужа фіксація всього, що впадає в око, що кожен легко бачить, а відтворення істотних рис, проникнення через зовнішні ознаки у внутрішню естетичну суть людського характеру чи явища природи. Прогресивна критика завжди боролася проти примітивної, безпристрасної, «нейтральної» описовості, яка позбавлена виразної естетичної настанови та ідейно-художньої оцінки зображуваного.

Місце й композиційна роль описів у епічному творі залежить від виду опису, а також від жанрової форми твору. Наприклад, портрети не становлять собою самостійних компонентів

епічного твору, а входять до складу образів-персонажів як один із засобів творення людської постаті й людського характеру. Отож і місце портрета слід бачити в структурі окремого образу людської особи, а вже потім брати до уваги, як він у художньому поєднанні з іншими сторонами образу входить у загальну побудову роману, повісті чи оповідання. Важливо також пам'ятати, що разом з розповіддю про вчинки персонажа, про його взаємини з іншими дійовими особами, разом з прямою мовою і внутрішніми монологами портрет типізує образ-персонаж, одночасно надаючи йому індивідуальних зовнішніх рис. Через зовнішні прикмети у майстерних портретах просвічує внутрішній світ персонажа, його душа. Доскональними прикладами таких одухотворених портретів можуть бути описи красивих і величних облич Сашкового діда та батька і суворого й потворного обличчя і такої ж суворої, жорстокої вдачі старця Богдана Холода в кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна».

Важливу композиційну роль відіграють і пейзажі. Це не складові частини образів, як портрети, а окремі самостійні картини, які в епічних творах нерідко займають чимало місця. Заперечуючи догматичне твердження про те, що пейзаж в оповіданнях доконче повинен бути лише тлом до зображення життя й ді-



яльності людей, М. Рильський у розвідці «Природа і література» підкреслив, що і чисто пейзажні оповідання «промовляють до людей». В досконалих літературних пейзажах, зазначив поет, «крізь прекрасну природу, як крізь призму, переломлюється... краса людської душі»<sup>1</sup>.

З картинами природи у визначних творах художньої літератури, таких як «Інтермеццо», «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Битва» О. Кобилянської, «Російський ліс» Л. Леонова, пов'язані важливі суспільні ідеї та глибокі філософські узагальнення — ідеї патріотизму, філософські проблеми взаємин людини й природи та впливу цих взаємин на людську душу. Зважаючи на ідейне й композиційне значення пейзажів у епічних та ліро-епічних творах, дослідники розрізняють живописний пейзаж, який становить багатобарвне тло життя і праці персонажів, а також психологічний, філософський та промисловий (урбаністичний). Якщо ж і не застосовувати цієї класифікації пейзажів, то все одно при аналізі композиції літературних творів до описів природи треба підходити диференційовано, враховуючи їх ідейно-художню своєрідність у кожному творі зокрема.

<sup>1</sup> М. Рильський. Наша кровна справа. К., Держлітвидав України, 1959, стор. 44.

Окрім портретів і пейзажів, описовими компонентами епічних та ліро-епічних творів, як ми зазначали, є інтер'єри, побутові, виробничі та батальні сцени й картини. Їхні ідейні й композиційні функції багато в чому споріднені з функціями портретів та пейзажів. Своєрідність їхнього місця й ролі у творі полягає в тому, що вони, характеризуючи умови та обставини, в яких відбуваються події, композиційно пов'язуються з сюжетом — з системою подій твору. Розгортаючись разом з розповіддю про події, ці види описів супроводжують життєві історії персонажів, вказують на риси людських характерів.

Розповідно-описова форма викладу — це зовні помітна, зрима прикмета побудови епічних та ліро-епічних творів. Однак найістотніші й найважливіші особливості композиції творів епічного роду визначаються способами розміщення та групування образів-персонажів, типом конфліктів і взаємин між ними, структурою сюжету. Розгляд групування образів, конфліктів і сюжету в процесі дослідження композиції епічних жанрів так само необхідний, як і під час аналізу драматичних творів.

Почнемо із з'ясування способів розміщення та групування образів. Система образів у довершених творах епічного складу становить не одноликий збір бучь-яких людських постатей,

облич і характерів, а свідомий, продуманий і зважений відбір, виділення й вирізнення із суспільного загалу передусім тих характерів-типів, які найбільш необхідні для розкриття творчого задуму письменника, для яскравого втілення ідейно-тематичної основи роману або повісті. Причому, чим складніша й різноманітніша тематика, тим ширшою й багатоманітнішою стає система образів твору.

Візьмімо для прикладу роман М. Стельмаха «Кров людська — не водиця». Основна тема цього роману — здійснення ленінського Декрету про землю на Поділлі, революційний розподіл панської та куркульської землі між сільською біднотою. При розв'язанні земельного питання стикаються і вступають у кривавий класовий конфлікт дві основні групи персонажів твору — незаможницький революційний актив села і жорстока куркульська зброя.

Ідейно-тематична основа роману М. Стельмаха широка й складна. Поряд з темою розподілу землі докладно розгортається та здобуває образне втілення тема розгрому петлюрівської націоналістичної контрреволюції й зв'язаних з нею антирадянських банд. Через те чималу групу образів сільських глитаїв у процесі формування цієї другої теми письменник поступово доповнює епізодичними постатями петлюрівських розвідників і бандитів — підполков-

ника Погиби, хитрого і спритного розвідника Бараболі, кривавих отаманів Шепеля, Круп'яка і Гальчевського. На тлі цього бандитського середовища виразно, хоч і стисло, показаний чванькуватий і тупоумний головний отаман-запроданець Симон Петлюра.

Щоб розкрити ще одну важливу громадсько-політичну тему — участь в революції народної інтелігенції, її місце й роль у визвольній боротьбі народу, — М. Стельмах увів у свій роман образи колишнього семінариста, професійного революціонера, а після революції працівника губкому Григорія Нечуйвітра, сільського вчителя Григорія Марченка, учительки Галини Підпригори та Данила Підпригори.

Групування образів, певна річ, не заважає нам бачити, що кожен персонаж у будь-якій із таких груп має свої індивідуальні риси, свою окрему вдачу. Крім цих основних груп, у романі діють ще багато інших осіб другого й третього плану, яких не завжди можна беззастережно зарахувати до якоїсь із названих категорій дійових осіб.

Групування образів необхідне в романі для того, щоб висвітлити гострі соціально-політичні проблеми, щоб в образній формі донести до читача складну тематику твору. Розподіл і розміщення образів виконує й другу художню функцію — зумовлює ситуації і конфлікти, які

рухають сюжет епічного твору. Отже, розглядаючи групи персонажів у романах і повістях, ми маємо справу не з механічним розташуванням постатей, а з мистецькою проблемою композиційного вирішення тематики твору — з питанням художнього втілення його змісту. Глибоке розуміння поділу дійових осіб на групи та взаємини поміж ними приводить до узагальнених суджень і висновків про те, які типові явища суспільного життя спостеріг і відобразив письменник та як закономірності дійсності позначились на внутрішній художній структурі епічного та ліро-епічного твору.

При вивченні композиційного ладу широких епічних полотен, зокрема історичних, історико-революційних, соціально-побутових та соціально-психологічних романів і повістей, від розгляду розміщення й групування персонажів природно буде перейти до характеристики конфліктів та аналізу сюжету.

Природа суспільних конфліктів у епічних та ліро-епічних творах суттю своєю та сама, що і в творах драматичного роду. А тому в епосі, як і в галузі драматичної літератури, конфлікти розрізняють за характером соціальних взаємин між людьми й поділяють їх на антагоністичні та неантагоністичні, а за конкретним життєвим змістом — на виробничі, громадсько-політичні, побутові, психологічні,

морально-етичні тощо. Великі епічні форми — романи й повісті — відрізняються від драм щодо конфліктів хіба тільки тим, що сутички протидіючих суспільних сил розвиваються у них подеколи поступовіше, охоплюють більше епізодів і перипетій, а розповідь про них містить більше життєвих подробиць.

У багатопланових епічних творах нерідко маємо застосування оригінальних способів сюжетоскладання з порушенням звичайного прямого розміщення структурних елементів сюжету — експозиції, зав'язки, перипетій, кульмінації, ретардацій і розв'язки. Крім того, внутрішня будова творів розповідної форми ускладнюється й урізноманітнюється позасюжетними елементами, переважно ліричними роздумами або спогадами автора, історичними екскурсами, філософськими та публіцистичними відступами.

Але хоч які різноманітні й несподівані конструкції сюжетів подибуємо в епічних жанрах, все-таки можна виділити серед них і непоодинокі характерні побудови. Зокрема можна говорити про багатолінійні сюжети з кількома паралельними системами подій, про розгалужені сюжети, в яких події розходяться в різних напрямках від композиційного стрижня, про обрамлення сюжету і вставні епізоди й новели в ньому.

Сюжети багатолінійної структури — з кількома рядами подій, з життєвими історіями кількох персонажів або й кількох груп — необхідні письменникам для розв'язання складних творчих завдань. Романісти звертаються до них тоді, коли намагаються охопити й широко показати суспільні процеси цілих історичних епох або напружених періодів у житті народу, коли підносять і розв'язують проблеми соціальних і політичних взаємин великих класових груп людей, коли освітлюють питання побуту й моралі різних суспільних верств і виводять цілу галерею людських постатей з різноманітними характерами. Яскравими зразками романів з кількома сюжетними лініями, — з ланцюгами подій, що відбуваються в різних місцях і за різного часу або й одночасно та стикаються й переплітаються між собою, — можуть бути «Війна і мир» Л. Толстого, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Мати» і «Артем Гармаш» А. Головка.

Поряд із багатолінійною, паралельною структурою сюжету закономірним для жанру роману є й другий, щоправда, менш поширений композиційний спосіб впорядкування багатьох життєвих історій у межах одного твору — це розгалужений сюжет. Він є своєрідним різновидом багатолінійного сюжету й теж надає письмен-

никам необмежені можливості для охоплення різноманітних сторін і явищ суспільного життя, для висвітлення складних проблем і процесів певного часу. За принципом розгалуження сюжетних ліній, які безпосередньо не продовжують одна одну, а кожна становить окрему завершену художню цілість, будується так званий роман у новелах, як-от: «Герой нашого часу» М. Лермонтова, «Вершники» Ю. Яновського, «Тронка» О. Гончара. Новели, що входять до складу цих романів, можуть існувати кожна окремо як самостійний довершений твір. Та водночас вони складають єдину широку панораму життя, мають спільну ідейно-тематичну основу, їх еднають спільні персонажі, спільні або близькі час і місце подій.

Є ще одна характерна для розповідних жанрів композиційна форма, яка застосовується здебільшого в повістях, оповіданнях, новелах та поемах. Маємо на увазі обрамлення сюжету. Воно досягається поєднанням розповідей двох або кількох осіб. Від першої особи, найчастіше від самого себе, автор ніби ладнає рамку до основної розповіді про якісь важливі події. Для цього він на початку твору повідомляє про те, за яких обставин, коли і від кого він почув цікаву й повчальну історію, а в кінці твору додає підсумкові зауваження або міркування про почуту розповідь. У таку рамку



вставляється основний сюжет твору, який викладається від іншої особи — учасника чи свідка подій. Майстерно виконане обрамлення оригінальних сюжетів, наприклад, в оповіданнях «Макар Чудра» і «Стара Ізергіль» М. Горького, «Доля людини» М. Шолохова, у поемах «Відьма» Т. Шевченка, «Прометей» А. Малишка, у новелах «Ніч перед боєм» і «Воля до життя» О. Довженка та в інших добре відомих розповідних творах.

Рамка для сюжету іноді так розростається, що перетворюється на самостійну сюжетну стрічку, яка містить у собі окрему тему та ідею. У повісті М. Ірчана «Карпатська ніч», наприклад, спочатку наведено драматичні епізоди нерозумної спроби наступу, а потім поспішного відступу австрійського війська зимової ночі в Карпатах під час першої світової війни. Серед вояків, які мусили безцільно й бездумно наступати й відступати, був і старий ратник, галицький селянин Матвій Шавала. У цій частині повісті письменник від себе повідомив про трагічну долю вояків-галичан на фронті. Тут визріває тема осудження й рішучого заперечення імперіалістичної війни. Другим планом, але значно ширше, в повісті подані спогади Матвія Шавали про його жакливі поневіряння перед війною в Америці на заробітках. Тема спогадів Шавали інша — по-

каз справжньої суті капіталізму й американського способу життя. Але повість завершується доповненням початкової розповіді про перебування Матвія Шавали на фронті, отже, довершується і обрамлення сюжету.

У сатирично-філософській повісті С. Тудора «День отця Сойки» рамку становить справді лише один день з життя галицького уніатського пароха, запеклого ворога комунізму Михайла Сойки. Але крізь рамку одного дня письменник, як крізь вікно, поглянув і на попереднє життя, на всю діяльність Сойки і на його суспільне оточення. Таким чином у твір внесено докладні відомості про богословські студії Сойки спочатку у Відні та в Інсбруку, а потім у самому Ватікані, й у зв'язку з цим виведено постаті ватиканських отців — спиритних реакційних політиканів. Будова першої частини повісті, яка названа «Отець Сойка росте», ускладнена широкими історико-філософськими відступами від сюжету, довгим переліком жорстоких розправ над еретиками та грішниками, які вчинила середньовічна інквізиція в країнах Західної Європи. Дуже важливим вставним компонентом у цій-таки, першій частині повісті С. Тудора є хроніка революційних подій у Петрограді та по всій Росії за час від Лютневої до перемоги Жовтневої революції 1917 р.

Особливою гнучкістю та різноманітністю композиційних форм серед творів епічного та ліро-епічного роду вирізняється жанр новели. Одну з кращих збірок своїх новел Ю. Яновський назвав «Короткими історіями». Так само новелам і багатьох інших майстрів цього жанру в світовій літературі притаманні невеликий розмір, стислість і жвавість викладу, лаконізм і сконденсованість речень, фраз. Типовими прикметами новели дослідники вважають, крім того, вибіркове зображення подій та пригод і застосування раптових поворотів у розвитку сюжету, несподіваної зав'язки й розв'язки. Новела зосереджує увагу на небагатьох гострих моментах із життя персонажів, її епізоди й деталі підпорядковуються одній центральній події, одному сюжетові, головній темі та ідеї. У новелі діє закон художнього ущільнення й централізації основного життєвого матеріалу. За напруженістю дії та гостротою конфліктів новелу часто прирівнюють до драми й наділяють її титулом «сестра драми».

Але внутрішня структура новели така багатогранна й розмаїта, що підвести всі композиційні форми й різновиди новел під якусь одну загальну характеристику або встановити для них яку-небудь спільну композиційну схему ніяк не можна. Серед новел є й такі, що мають форму оповіді-монологу героя твору, форму

драматичного діалога з коротенькими авторськими ремарками, форму ліричного спогаду або роздуму, форму опису природи, поєднаного з ліричними переживаннями та громадсько-політичними настроями, форму веселої, а то й глузливої бесіди з дотепами та іронією. Є новели з гострим і захопливим сюжетом, а є й видозміни новел з нерозгорненим, ледь накресленим, невиразним сюжетом або й цілком безсюжетні. До того ж сучасні наші молоді прозаїки люблять диференціювати жанр новели і виділяти такі модифікації її, як етюд, образок, ескіз, шкіц, акварель і пастель. На жаль, поняття про ці жанрові видозміни новели і в письменників, і в критиків нерідко надто суб'єктивні, ще хисткіші й непевніші, ніж їхнє розуміння своєрідності жанру новели взагалі.

Велика різноманітність та історична мінливість новелістичних структур і є, власне, причиною того, що літературознавці досі не сформулювали єдиної загальноприйнятої дефініції жанру новели і не домовились навіть про потребу й доцільність розмежування жанрів новели та оповідання.

Так само не мають постійних, для кожного твору обов'язкових композиційних стандартів чи схем і всі інші жанри й жанрові різновиди епосу та ліро-епосу — оповідання, поема, леген-

да, казка, байка й балада. Аналізуючи композицію будь-якого розповідного твору, треба зважати на особливості творчого методу й стилю художника слова і на своєрідність кожної мистецької речі.

Разом з тим при кваліфікованому дослідженні епічних та ліро-епічних структур слід прагнути до віднайдення спільних або подібних композиційних елементів у ряді творів та споріднених способів їхнього розміщення й поєднання. Тільки тоді ми матимемо підстави узагальнювати та обґрунтовано говорити про застосування розповідних і описових форм викладу твору, про постать оповідача в ньому, про розташування, групування персонажів та розвиток конфлікту, про структуру сюжету та місце й значення в творі позасюжетних елементів.

\* \* \*

У січні 1972 року ЦК КПРС прийняв Постанову «Про літературно-художню критику». Це важливе рішення партії спрямоване на підвищення ідейно-теоретичного рівня статей, рецензій і розвідок про сучасну літературу й мистецтво. У Постанові наголошено на необхідності для критиків і мистецтвознавців поглиблено

вивчати теорію та методологію наукового аналізу художніх творів.

Проблеми дослідження та ідейно-естетичної оцінки композиції твору можна успішно розв'язувати тільки на основі марксистсько-ленінських методологічних принципів радянської науки про літературу та мистецтво. Відповідно до цих принципів, композицію слід розглядати як свідому, осмислену ідейно-художню організацію всіх складових частин твору. Її не можна механічно відокремлювати й вивчати ізольовано від ідейно-тематичної основи та образної системи твору. Змістова та художньо-естетична вартість композиції стане повністю зрозумілою лише тоді, коли з'ясувати її роль і значення у розкритті змісту твору разом з системою образів та всіх його зображальних засобів.

## КОРОТКА БІБЛІОГРАФІЯ

1. Б л а г о й Д. Мастерство Пушкина. М., «Советский писатель», 1955. («Раздел II. Пушкин — мастер композиции»).
2. Д е н и с о в а Т. Роман і проблеми його композиції. К., «Наукова думка», 1968.
3. Д е н и с ю к І. Поетика новели.— «Жовтень», 1969, № 10, стор. 123—135.
4. Д о б и н Е. Жизненный материал и художественный сюжет. Л., «Советский писатель», 1956.
5. Д о б и н Е. Герой, сюжет, деталь. М.—Л., «Советский писатель», 1962.
6. Ж и р м у н с к и й В. Композиция лирических стихотворений. Петербург, 1921.
7. К о ж и н о в В. Сюжет, фабула, композиция.— У зб.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., «Наука», 1964, стор. 408—485.
8. Л е с и н В. Композиція і сюжет літературного твору. Вид-во Львівського університету, 1960.
9. О композиции. Сборник статей. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1959.
10. П о л я к о в А. О композиции литературного произведения. Ишим, 1962.
11. П о п о в В. Вопросы композиции в новейших теоретических исследованиях.— У зб.: Вопросы русской литературы. Вып. 3. Вид-во Львівського університету, 1966, стор. 138—142.
12. Р е в я к и н А. О преподавании художественной литературы. М., «Высшая школа», 1968. (Розділ «Проблемы сюжета и композиции в изучении и преподавании художественной литературы»).
13. Р ы б н и к о в а М. По вопросам композиции. М., 1924.
14. С т а р и н к е в и ч С. Архітектоніка драматичного твору.— У зб.: На допомогу молодим письменникам. К., «Радянський письменник», 1959, стор. 158—194.

15. Успенский Э. Поэтика композиции. М., «Искусство», 1970.
16. Фрицман В. Из студий про новеллу. К., «Радянський письменник», 1971, стор. 15—66.
17. Холмоунов Е. Композиция драмы. М., «Искусство», 1967.
18. Цириншов В. Сюжет. К., Вид-во АН УРСР, 1963.
19. Шимоч М. Идейность и мастерность. К., «Радянський письменник», 1953. (Розділ «Майстерність композиції»).



## ЗМІСТ

I. Композиція твору та її ідейно-художнє значення	
II. Загальні закони композиції	33
III. Побудова ліричного твору	33
IV. Закономірності композиції драматичних творів	52
V. Композиційний лад епічних та ліро-епічних творів	66
Коротка бібліографія	94

## ЛЕСИК

ВАСИЛІЙ ВАСИЛЬЕВИЧ

## Композиція художественного произведения

*(На українском языке)*



Видавництво «Дніпро», Київ, Володимирська, 42.

Редактор *Н. Н. Плачинда*

Художник *А. П. Коробейников*

Художній редактор *С. П. Савицький*

Технічний редактор *Г. Г. Підгурський*

Коректори *Ю. А. Мороз, Г. М. Стадник*

Надруковано в матриць Київського поліграфкомбінату на Київській книжковій друкарні № 5 Державного комітету Ради Міністрів Української РСР у справах видавництва, поліграфії і книжкової торгівлі, Київ, Репіна, 4.



БФ 30884. Здано на виробництво 22/II 1972 р. Піднято до друку 29/VI 1972 р. Папір № 1. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Фізичн. друк. арк. 3. Умовн. друк. арк. 2,79. Обліково-видавн. арк. 2,947. Ціна 15 коп. Замовл. 682. Тираж 6000.

15 КОП.