
ДМИТРО ЗАГУЛ



ПОЕТИКА

ВИБУЧЕНО

СПІЛКА — КИЇВ

1923

[8.08 (022) = 91.79].

Д. ЗАГУЛ

ПОЕТИКА

ПІДРУЧНИК ПО ТЕОРІЇ ПОЕЗІЇ

для

факсоцвихів, педагогічних курсів, проф-технічних шкіл,
техникумів та для самонавчання.

Передне слово Б. Якубського.

Окладинка роботи художн. Г. Дубинського.

ВИДАВНИЦТВО „СПІЛКА“.

КИЇВ—1923.

ПОЕТИКА

ВІДЗНАЧЕННЯ ПОЕТИКИ

під

під редакцією проф. Дмитрия Чирикова, Київського університету

Передне слово В. Губарова

Огляд літератури і мистецтва

КИЇВ

Трест „Київ-Друк“, 7-ма друкарня, В. Житомирська, 20.

Д. У. Д.

1923 р.

З. № 219—5000.

Переднє слово

Наука, відома під назвою „поетики“, в наші часи, після довгої перерви, знову викликає до себе зацікавлення та енергійно розроблюється, шукаючи для себе нових шляхів. Причина цього—ясна. Могутній революційний рух, що поновив усі життєві підпори, викликав великий науковий рух, котрий має своїм завданням переглянути всі здобутки наукової думки минулого, поновити їх і привести до згоди з новим світоглядом та світовідчуттям нової людини. В жодній галузі людської ідеології ми не відчуваємо зараз так міцно й гостро невідповідности старих поглядів новим вимогам, як в галузі мистецтва... Мистецтво перестало бути іграшкою, забавою, розвагою, насолодою в часи відпочинку, перестало належати тільки тим, у кого цього відпочинку було аж занадто; мистецтво стало життєвою потребою, одною з найголовніших та найцінніших форм життєбудови. Поезія перестала служити мрійним паннам та неврастеничним паничам; вона стає, чи стане—життєвою силою, одним зі знаряддів соціальної боротьби, одним з досягнень соціальної праці. Поетика, замість того, щоби вчити підбирати гарні метафори, стане тою для всіх потрібною наукою, що навчає відчувати поезію навколо, що проймає поезією всі наші рухи, всю нашу працю, дає нам засоби до самостійного почування поезії життя. Стара поетика була догматичною і тому непотрібною і шкідливою. Нова повинна бути еволюційною і соціальною.

В середньовічні часи і пізніш—наприклад, в добу неокласицизму XVII—XVIII віків—здавалося, що існують вічні й непорушні ідеали поезії, закони поетики, що їх треба тільки встановити й проголосити, що поетам треба тільки добре засвоїти та додержувати їх—і таким чином буде досягнуто ідеалів вічної краси. Тепер ми давно і добре знаємо, що краси вічної немає, що нема

й вічних законів поезії. Разом зо зміною економічної структури суспільства, продукційних відношень, змінюється ідеологія, а з нею — і поняття краси; кожна доба, кожна класа мають свою естетику. Тому і в поезиці не залишається нічого для естетичного догматизму, тому й канони поезики мають тільки тимчасове значіння; вони еволюціонують разом з життям. Не можна сказати, що драма є найвищий рід поезії (Расін), чи що найкраща рима є найглибша рима (пізні французькі романтики), бо є епохи, що для „стилю“ їх більш властивий епічний спокій чи патос ліризму, бо є психологія цілої класи, цілої доби, що для неї невиразні, тривожні асонанси дорожчі за холодну глибіню рими.

Кожне з'явище мови, кожне стилістичне з'явище, кожний твір поезії є перш за все продукт певних суспільних відносин на певному ступні розвитку суспільних форм. Поетика має справу з факторами соціального характеру (мова, стиль); в цьому розумінні нова поезика повинна бути соціальною. Науково встановити еволюцію поетичних видів та форм можливо тільки через аналіз зв'язку цієї еволюції з еволюцією соціально-ідеологічною. Тут вже, може, лінгвіст-літератор повинен дати місце соціологові: соціологія має витлумачити встановлені поезикою лінгвістичні та літературні факти...

У де-кого може виникнути питання, чого це в такі поважні й трудні часи перебудови всього життя займатися поезикою? Невже-ж зараз є в нас час придивлятися до різниці поміж апіорним та апостеріорним епітетами, невже нам зараз не однаково, якими звуками висловлюється те, що потрібно нам тепер від письменства? Наука на такі питання має одну відповідь: всі з'явища життя однаково важливі для науки; з'явища мови, стилю, літератури, як з'явища соціальні, мають свою особливу вагу; а новий науковий метод, зв'язаний з ім'ям Маркса, аби бути користним і живодайним, вимагає великої підготовчої аналітичної праці по всіх галузях науки, такої чисто наукової праці, що встановила би безтенденційно головні факти, властиві певній науці. Тільки на підставі цього фактичного наукового матеріалу, спіраючись на факти, іноді просто описового аналізу, майбутній соціолог-марксист зробить широкі висновки соціологічного характеру, надавши глибоке соціологічне освітлення конкретним фактам поодиноких наукових дисциплін.

В царині письменства, мистецтва слова, досі найчастіш старі історики письменства та естетики займалися непотрібними й безпідставними балачками. Невмію-

чи зробити науково-морфологічного аналізу матеріалу своєї науки, вони замінювали це широкими розмовами та узагальненнями „з приводу“ випадкових фактів, що особливо кидалися в вічі; ці балачки однаково мало значили так для науки літератури як і для науки соціології; їх літературні спостереження були випадкові й суб'єктивні, їх соціологічні узагальнення були безпідставні й безпринципові. Тільки тепер маємо ми можливість повернути кожному окрему науку до наукового аналізу фактів, а фактичний матеріал цього наукового аналізу передати соціологові для широких соціологічних синтетичних висновків. В цьому зв'язок і взаємовідношення домінуючого й синтезуючого соціологічного методу зі спеціальними методами окремих наукових дисциплін.

Це — підстава для того, аби еволюційна поезика, що подає еволютивні принципи та закони мистецтва слова, була нам зараз дійсно потрібна. Поетика дасть не постійні канони, а тільки еволюційні норми та еволюційну класифікацію поетичних з'явищ; вони уповноважать нас — і уважливих читачів, і наукових дослідників — відноситись до поетичного слова, як власне до поетичного слова...

Доля поезики, не тільки на Україні, але й на Заході і в Росії, була досі надзвичайно сумною. Поетика здавна заповнала в шори quasi — ученої схоластики і від античних часів до наших днів перебувала в стані жахливого догматизму. Те, що Арістотель висловив у своїй першій „Поезиці“, як низку висновків та спостережень уважливого теоретика своєї доби, взято було надовго за абсолютний канон, перейшло через Горація й римлян, через середньовічні численні трактати, набрало надзвичайного мертвого авторитету в кодексах французького класицизму Буало й Батте, а в нас на Україні, через латинські та польські „піїтики“, міцно увійшло в коло шкільних знань, як засохлий, мертвий скарб в наших школах XVII століття, і там назавжди загинуло без жадного впливу на дальший розвиток живого нашого письменства.

І письменники й наші історики письменства не цікавилися поезикою. Вони обходилися без жадної теорії, найбільш покладаючись на романтичну „свободу творчості“. Наслідком цього була надзвичайна бідність та одноманітність поетичних форм нашого письменства наприкінці XIX століття. Тільки приблизно з початку XX віку де-які угруповання молодих наших письменників поставили перед собою кілька проблем поезики та почали розроблювати їх, і цим значно відновили та від-

молодили нашу поетичну атмосферу. Але поетика не може й не повинна залишатися тайною поетів—фахівців своєї справи. Тому дійсно настав час дати поетику до рук українському читачеві, щоб підвищити й поетичні знання й поетичні вимоги широких громадських кол. Першу спробу в цьому напрямкові було зроблено в 1921 році С. Ю. Гаєвским ("Теорія поезії". Видання Кам'янецької філії Державного видавництва, стор. 94). Друга—значно ширша і розміром і планом, і свіжіща поглядами—пропонується оце читачеві в новій праці відомого нашого поета Д. Ю. Загула. Що-ж, співці починають розкривати секрети свого фаху!—Справа цілком своєчасна. Нові в повному розумінні, форми поетики виробить майбутнє; їх сьогодні нам не може дати ще ніхто; їх творить нове життя. Будемо вдячні шановному поетові за вмiлу спробу підвести підсумки нашим сьогоднішнім поетичним знанням.

Київ.
25 вересня 1923 р.

Б. Якубський.

ВСТУП.

Про мистецтво як життєву потребу.

§ 1. **Потяг до мистецтва.** Коли трохи ближче й уважніше приглянемо до життя людини, то помітимо, що крім їжі, пиття, снання, ходіння, балакання й мислення, та інших подібних життєвих потреб, людина має ще одну важливу потребу, яка так само вимагає в житті свого задоволення. Людину примушує щось гарно зодягатись, бавитись, співати, слухати музику, танцювати, ходити в театр, прикрашувати своє помешкання, дивитись на гарні вироби, малюнки, читати або слухати оповідання, вірші, то-що. Ця потреба помітна не тільки в дорослої людини, а й у дітей, що роблять собі ляльки, зодягають їх, граються ними, будують хатки, малюють по стінах різні фігурки, танцюють, співають і т. д. Таку життєву потребу людини ми називаємо нахилом чи потягом до мистецтва¹⁾. Цей нахил присущий людині ще з незапам'ятних часів. Історія не знає людей на такому низькому ступні культурного розвитку, де б мистецького нахилу не було, бо мистецька творчість є настільки загальною людською функцією, що ще далеко до того часу, як витворилось дійсне мистецтво, нахил до нього впливав уже довгий час на творчість людини. Доісторична людина оздоблювала свого лука, прикрашувала стіни своєї печери малюнками оленя, собаки та інших звірят, задовольняючи таким чином свій нахил до мистецтва. Дикуни ще й зараз розмальовують своє тіло „татуіровкою“, втикають в своє волосся пера птиць, навішують на себе різні брязкальця,

¹⁾ Цей потяг до мистецтва називають ще „мистецьким інстинктом“.

вставляють сережки і кільця в губи, в уха, в ніс і т. д. Вся ця діяльність людини викликана згаданою людською потребою, спільною всім расам, зростам і класам людей всіх віків і країн.

§ 2. **Що таке „мистецтво“?** Мистецтво є окрема галузь людської діяльності, направлена на задоволення естетичної потреби людини. Сама ця діяльність і все, що витворено в цьому напрямку, має назву „мистецтво“. Людина задовольняє свою потребу в мистецькій діяльності тим, що споглядає мистецькі твори, слухає, читає їх, то-б-то знайомиться з ними. Знайомство з мистецькими творами справляє нам певну приємність, дає нам, як то кажуть, „мистецьку втіху“ чи то „естетичну насолоду“. Ця насолода чи втіха полягає в тому, що ми відчуваємо красу мистецького твору, його закономірність чи гармонійність. Підчас приймання мистецького твору людина переживає прекрасне почування і в той час різні сторони життя бачить в іншому освітленні. Саме життя, як почування, заналто мінливе і робить предмет переживання прекрасного коротким, хвилимовим, так що він не може стати об'єктом спостереження. Через те людина, не задовольняючись тією естетичною втіхою, що її дає сама природа і життя, взялася ще в доісторичні часи творити мистецькі цінності, знаходячи вже в самій цій творчості прекрасну насолоду. Слово „мистецтво“ значить те саме що й „майстерство“, вмілість. „Мистець“—це майстер, що творить мистецькі твори, котрі підчас нашого знайомства з ними, дають нам втіху прекрасного.

§ 3. **Мистецький смак і його значіння.** Людей, які не мали-б ніякого потягу до мистецтва, немає, але мистецький смак у кожної людини ріжний. Той смак змінюється відповідно до походження, обставин і освіти. Мистецький смак дикуна ріжниться від смаку цивілізованої, культурної людини. Мистецький смак аристократа, капіталіста, буржуя інакший аніж смак робітника—пролетаря чи селянина. Те, що до вподоби одній класі суспільства, зовсім не подобається другій. Відповідно до уподобання змінюється й оцінка мистецьких утворів. Що для буржуазного

митця являється безсумнівною мистецькою цінністю, те для селянина або робітника може здаватись одною нісенітницею, незрозумілою витівкою, і навпаки. Через те й балакають про „мистецтво буржуазне“ й „мистецтво пролетарське“. Є ще так прозване „рідне“ або „національне мистецтво“. Кожна нація, що розвивалась у певних обставинах, за певних економічно-політичних умов, має як колектив свої національні риси, які одбиваються і на утворах мистецтва. По тим признакам, по тим своєрідним характерним рисам ми й відносимо мистецькі твори до мистецтва українського, руського, польського, єврейського і т. д. І тут першорядну роль відіграє мистецький смак.

§ 4. **„Народне мистецтво“.** Крім класового і територіально-національного поділу мистецтва є ще багато інших поділів. Так розрізняємо мистецтво народне і мистецтво окремих митців. Наприклад, народня пісня „Гей на горі там жєниці жнуть“ по своєму змісту, словам і мелодії належить до мистецтва народнього; автор (творець) слів і мелодії цієї пісні нам невідомий, та для нас і не важливо знати його; важливе те, що в цьому творі виразив він не тільки свій власний мистецький смак, а й загальний, народній; не передав у пісні свого власного почування, переживання,—а спільне почування, спільну думку, спільний настрій народнього колективу; народ зміняв і мелодію і самі слова пісні по своїй загальній уподобі, замазував у ній признаки особистого почування і пристосовував таким чином цей, колись особистий мистецький твір до мистецького вжитку чим-раз все ширших і ширших шарів суспільства. Таким чином пісня „Гей на горі там жєниці жнуть“ стала народньою і як таку записано її вченим—етнографом, що збирає й вивчає народню творчість і народній побут. Навпаки-ж, пісня „Рече та стогне Дніпр широкий“—твір не народній. Слова її склав поет Шевченко, а мелодію до неї підібрав музика Лисенко. В словах цієї пісні видно мистецький смак Шевченка, його настрій, його думку, а в мелодії чуємо особистий смак Лисенка, його настрій, а не загально-народній. Але є чимало штучних утворів мистецтва, які пізніше стали народніми; це через те, що вони дуже близько підійшли до мистець-

кого смаку і настрою народу і цей прийняв їх як свої. Так, наприклад, пісня „Інтернаціонал“, створена французьким соціалістом Потье за часів Паризької Комуні (1871 р.), а покладена на ноти французьким соціалістом Дежетером кількадесять років пізніше, стала народним, пролетарським революційним гимном через те, що поет висловив у ній не тільки свій власний особистий настрій, не тільки свої власні думки й почування, але й думку, настрій всього пролетаріату.

§ 5. **Зміна форм і напрямків мистецтва.** Разом зі зміною економічних, політичних і культурних умов і відносин змінюється життя людини, а далі змінюються й життєві потреби та обставини мистецької творчості. Відповідно до цих змін і до зміни мистецького смаку, як творців так і суспільства, змінюються й форми та напрямки мистецтва. Якоїсь одної форми, одного якогось напрямку, що не підлягав-би цим змінам, не може бути. Що здавалось потрібним і прекрасним колись, те пізніше стає поганим, незугарним, і не може вже задоволити естетичних вимог нового покоління. Звідсіля й вічне шукання нових форм мистецтва, нових мистецьких засобів вислову, нових напрямків. Коли-б не так, то мистецтво давно би вже оджило, померло, бо не могло-б уже вражати, промовляти, як то кажуть, „до серця“. Коли, наприклад, грати чи співати дуже довгий час одну і ту-ж саму пісню, то вона тратить для нас свою цінність, набридає нам. Один з поетів молодого покоління так і каже:

„Мені набрида декламація
про співи солов'я чудові,
як оди шкільного Горація
закоханому бурсакові“.

(Павло Савченко).

На слова Шевченка „Ой одна я одна“ музика Лисенко колись написав було мелодію. Ця мелодія сучасного нам слухача вже не задовольняє. Отож сучасний молодий композитор П. Козицький на ці самі слова склав іншу мелодію, яка більше відповідає сучасним мистецьким вимогам і через те здається слухачеві далеко кращою від попередньої.

§ 6. **Мистецтво „вільне“ і мистецтво „тенденційне“.**

Вільним називають таке мистецтво, яке являлось би самоцільним („мистецтво для мистецтва“), без усякої домішки національних, релігійних, класових та інших ідей і мотивів. Поняття такого мистецтва зародилось у Франції, а в українське мистецтво ввів його поет М. Вороний, який, як каже І. Франко, вимагав:

„Пісень давайте нам, поети,
Без тенденційної прикмети...“

(„Semper tiro“).

Інший знову поет, В. Пачовський, писав колись: „Штука есть штука,—я не прую туди жадних ідей“.—Але таке „безтенденційне мистецтво“ неможливе вже через те, що нема такого митця, який стояв би так далеко від всяких громадських інтересів, щоб творчість його була чистою од таких ідей. Сам Вороний, наприклад, пише: „Мій друже, я красу люблю, як рідну Україну“, а Пачовський творить патріотичну драму „Сонце Руїни“, в котрій прославляє „героя нації“ гетьмана Дорошенка. Людина—створіння громадське і через те, хоч би вона того й не бажала, мусить торкатись у своїй мистецькій творчості громадських, суспільних відносин, які на її творчість мають певний вплив. Мистецтво і його цінності творяться для „когось“, а той хтось є завжди певна громада, колектив, певна верства суспільства, класа,—народ, який має свої загальні інтереси і хоче бачити ті інтереси відбитими і в тих мистецьких цінностях, які він споживає; інакше він ці цінності, як чужі для себе, відкине і творцеві ні для кого буде творити. Кожний мистецький увір має два мистецькі періоди: період творіння і період споживання, вжитку. В першому над ним активно працює творець—майстер, якому деколи здається, що призначення його твору одне: дати мистецьку насолоду своєму творцеві—митцю. Шевченко, наприклад, про цей період говорить:

„Не для людей і не для слави
Мережані та кучеряві
Оці вірші віршую я;—
Для себе, братія моя.“

Але для громади важливий другий період, період прийняття, оцінки, вжитку твору. І про цей другий період говорить поет:

„Ну, що-б здавалося—слова?
Слова та голос, більш нічого!
А серце б'ється, ожива,
Як їх почує...“

В цьому мистецька продукція нічим не різниться від продукції інших життєвих засобів. Коли мистецький твір, продукт мистецького виробництва, готовий, він поступає до вжитку суспільства і суспільство оцінює його вартість, його придатність для „споживання“. Це усвідомлено митцями здавна. Вже Гете писав:

„Ні, поет мовчати не буде!
Він з піснями йде між люде.
Певний суд повинен бути!“

Осуд мистецького твору є завжди тенденційним. — „Тенденційне“ мистецтво, тоб-то таке, яке з'умисно підкреслює громадські чи інші мотиви в своїх творах, вважалось і вважається між ширшими колами громадянства (суспільства) дійсним мистецтвом, коли в тих творах є очевидна художність. Коли-ж у творах її переважає „тенденція“, так що поза нею не видно „мистецтва“, то ті твори суспільство не вважає мистецькими, а дивиться на них як на агітаційні відозви, прокламації, реклами.

§ 7. **Поділ мистецтв.** По способам нашого ознайомлення з мистецькими творами ми поділяємо мистецтва на зорові і слухові. Мистецькі твори, з якими знайомимось очима, називаються зоровими. Сюди належать: малюнок і рисунок, різьба, живий образ і в де чому сценична гра. До слухових мистецтв зачисляємо музику, спів, декламацію і в деякій мірі сценичне мистецтво та поезію.

§ 8. **Живе мистецтво і прикладне та чисте мистецтво.** Багато мистецьких творів родиться тільки на одну хвилину, підчас котрої вони й живуть. Творчість і прийняття таких мистецьких утворів одночасні і завжди йдуть з собою в парі. Віртуоз-скрипак, артист-співак, артист-актор, декламатор, танцюрист — це митці, котрі творять

хвилеві мистецькі цінності. Їхнє мистецтво гине разом з ними. Вони мають матеріалом своєї творчості не мертвий камінь, мертву форму, закаменіле слово і барву, не надто абстрактний згук, а „живий матеріал“: своє власне тіло, власний голос, власний рух, і через те такі мистецькі галузі ми називаємо живим мистецтвом. Воно найбільш суб'єктивне, але за те найближче стоїть до життя, бо вкладає в свої твори „живу людину“.

Мистецькі твори, котрих людина вживає в звичайному буденному, практичному житті, як напр. вишивки, мережки і різні сницарські, столярські, малярські та інші художньо-ремісничі вироби, відносять до так званого прикладного мистецтва. Сюди належать всі майстерно виконані технічні роботи, з яких людина крім практичної користі має ще й певну естетичну насолоду. Провести якусь певну межу між мистецтвом чистим і мистецтвом прикладним дуже важко. Архітектурний твір (будинок майстерно побудований, наприклад) можна вважати так само чисто-мистецьким як і прикладним мистецьким утвором. Так само з музикою маршу, з мистецькою промовою, з революційним гімном та подібними мистецькими творами. Гарна писанка непотрібна селянинові завжди, тільки на великдень, але за її мистецьку цінність селянин держить її на видному місці доти, доки вона не розіб'ється, або доки не набридне йому на неї дивитись, то-б то до того часу, поки та писанка не втратить для нього своєї цінності як мистецький утвір.

§ 9. **Сінкретизм у мистецтві.** В сценичному мистецтві бачимо сполучення як зорового так і слухового мистецтва. Таке об'єднання називається сінкретизмом. В первісному своєму стані мистецтва не були так різко розмежовані, як зараз, а в одному якомусь мистецтві сполучувалось по кілька різних галузів мистецтва. Музика, поезія, спів і танок, наприклад, були одним мистецтвом¹⁾.

1) Ще далі в старовину мистецтво йшло в парі з наукою й релігією, а був такий час, що релігія, наука і мистецтво зовсім не були одмежовані від звичайного життя і з тим практичним життям творили одну цілість.

Розмежування йшло віками, поступово. Насамперед мистецтво, наука і релігія одколотись од практичного життя, як релігійний культ, далі од релігії й науки одірвалось синкретичне мистецтво, а це знову в свою чергу розпалося на окремі мистецькі групи і галузі. Отож в сценичному мистецтві залишився слід того первісного синкретичного стану мистецтва, бо в театрі бачимо сполуку декламації, живого образу, співу, поезії, танка і т. д. Єсть митці і вчені, котрі гадають, що людині вдасться колись з'єднати знову до купи розрізнені галузі мистецтва в одну цілість і таким чином досягти первісного синкретичного стану¹⁾.

§ 10. Матеріал мистецьких творів. Галузі мистецтва. Що до матеріалу, з якого мистець виробляє свій художній твір, ми поділяємо мистецтво на багато галузів. Матеріалом музичного мистецтва є звук, матеріалом співу голос; поезія має своїм матеріалом слово, малярство—колір (барву) і т. д. Ці матеріали різняться між собою головно ступнем податливости. Найбільш податливим з усіх згаданих матеріалів являється звук, а найбільш крохким камінь, з якого архітект творить ріжні будівлі. Підчас творчости митцеві доводиться поборювати твердість, неподатливість творчого матеріалу, очищати його од непотрібних елементів, робити його пригідним для творчости. Це праця над матеріалом. Чим твердший матеріал, тим важче його опанувати, тим важче втілити в нього схоплену митцем ідею чи настрій, і тим трудніше оберегти мистецький твір від чужородного (немистецького) елемента, привнесеного в твір вже самим матеріалом.

§ 11. Відношення до мистецтва. Люде по своїй вродженій вдачі, можуть бути що-до мистецтва або активними (діяльними) або пасивними (бездіяльними). Найбільш активними в мистецтві є майстри, митці: музики, по-

¹⁾ Опера наприклад, є штучним синкретичним твором, бо в ній ми знаходимо такі мистецькі галузі як: музика, спів, декламація (речітатив), поезія (лібретто), танок, малярство (декорація), живий образ і ин. Останки первісного синкретизму зустрічаємо і в поезії, де часто образність іде в парі з ліричністю. Через те ми й поділяємо поезію на епічну й ліричну, про що розмова буде далі.

ети, малярі, різьбярі, архітекти, актори, співці, музиканти, декламатори, танцюристи і т. д. Менш активні сприяють розвиткові певних галузів мистецтва, беруть діяльну участь в оцінці мистецьких утворів, влаштовують виставки мистецьких творів то-що. Пасивні що-до мистецтва люде читають, оглядають, слухають, або инакшими словами „споживають мистецькі твори“. Такі люде не мають творчого імпульсу і приймають вже готові мистецькі цінності, знаходячи в них певну мистецьку насолоду.

§ 12. Значіння і завдання мистецтва. Зі всього сказаного виходить, що мистецтво людам потрібне, що воно не є забавкою, грою, а насущною потребою людини. Мистецтво ґрунтується на певних соціально-економічних відносинах, як їх надбудова, як певний їх висновок. Первісне мистецтво допомагало людині в її праці, в її боротьбі за існування, бо організувало ту спільну працю чи спільну боротьбу. Цього свого першорядного значіння мистецтво не втратило й досі і втратити його не може. Инакше мистецтво було-б недоцільним, зайвим—в першу чергу для робітничої класи, котра й несе на собі весь тягар боротьби за поступ, за поліпшення соц.-економічних відносин між людьми. Таким чином мистецтво є одним з засобів, що організують наше життя, поліпшують його, облекшують нашу боротьбу за існування. В цьому мета всякої мистецької (активної чи й пасивної) діяльності.

Суть поетичного мистецтва.

§ 13. Що таке поезія? Колись гадали, що поезія—це розкіш, забавка, без якої людина в своїому житті могла-б і обійтись. Зараз ми вже знаємо, що поезія, як і всяке инше мистецтво, вийшла з життєвої потреби людини і відповідає загальним вимогам життя. Як би не було в поетичній творчості ніякої потреби, то цієї творчости й не існувало-б. Поезія є необхідним доповненням і поглибленням практичного життя, а разом з цим і задоволенням естетичних вимог людини, з якими вона вже родиться. Поетична творчість дає вихід тим творчим силам людини,

які без неї були-б приспані і заниділи-б. Всяка ідея, всяка думка, всякий настрій і кожне почування людини хоче і мусить бути висловленим; цей вислів знаходять вони в мистецтві взагалі і з'окрема в поезії.—Поезія, як уже вище сказано, є таке мистецтво, яке матеріалом для своїх творів бере слово. Вона відтворює в нас мовою, як мистецьким засобом, такі емоції переживання, котрі наше життя збагачують, організують. Не кожна людина має змогу жити в різних умовах і обставинах, переживати силу різних почувань (а це потрібне для загально-людського життєвого досвіду), не кожний може мати вищі ідеї в своїй уяві,—а познайомитись із цим іншим життям може кожний, хто знайомиться з мистецьким твором, котрий це інше життя відтворює. Слово „поезія“ походить з грецької мови і означає „творчість“.

§ 14. **Теорія поетичної творчости.** Теорією поетичної творчости називають науку, що вчить, з яких елементів складається поетичний твір, як ці елементи витворювались, яких форм вживає поет для вислову своєї ідеї чи почування і, нарешті, яким чином впливає поетичний твір на читачів чи слухачів. В середні віки її називали „поетикою“ (піітикою) і гадали, що по ній можна навчитись писати поетичні твори. Така думка була хибною. „Поетика“ є наукою про поезію, а не навчанням поезії. Правда, не знаючи теорії, технічних засобів поетичного вислову,—поетом, творцем бути неможливо, бо-ж поезія є мистецтвом, майстерством, умістю. Але-ж не кожний, хто знає теорію поетичного мистецтва, є мистець—творець. Для чого-ж тоді теорія? Тільки для творців, поетів? Ні. Теорію поетичної творчости потрібно знати всякій освіченій людині, що знайомиться з поетичними творами, з літературою. Зрозуміти, як слід оцінити і пережити поетичний твір можливо тільки знаючи теорію поезії. Хоч мистецький твір сам собою й дає читачеві чи слухачеві певну естетичну втіху, але це задоволення естетичних вимог буде неповним, коли не знати елементів мистецтва. Вивчати історію культури неможливо, не знаючи, що таке культура. Так само не можна вивчати й історію письменства, не знаючи теорії поетичної творчости.

§ 15. **Ідеалізація в поезії.** Звичайне життя людини вивчає наука, котра відтворює його таким, яким воно в дійсності є. Поезія-ж дає нам картину уявленого життя, ідеальну його картину,—відтворює життя таким, як воно малюється в уяві і в почуванні творця. Поетичний твір є витвором мистецького уявлення поета, або втіленням дооколичного світу в мистецьке слово. Такий твір завжди суб'єктивний, бо поет зображує в ньому світ і життя, як він сам їх приймає, відчуває й розуміє. Підчас знайомлення з поетичним твором читач переживає такі самі почування і настрої, які мав творець підчас писання свого твору. Розуміється, що кожний читач переживає той мистецький твір по своєму, також суб'єктивно;—це залежить од психичного¹⁾ складу, життєвого досвіду, стану, походження, освічености, читача і т. п.), але найбільшого враження досягає поетичний твір в того читача, котрого вдача, стан і настрої однакові з вдачою, станом, походженням і настроєм поета підчас творіння. В цьому разі читач відчує цілком те саме, що хотів мистець висловити в своєму творі.

§ 16. **Як родиться поетичний твір?** Вдача творчого індивіда (митця) визначається особливим даром спостереження в дооколичному світі всього цікавого й характеристичного, типового. Спостережені факти збираються в пам'яті і, майже несвідомо для самого митця, складаються в певну систему, впорядковуються. Який небудь, деколи й незначний імпульс („толчок“) викликає все зібране й упорядковане в пам'яті на поверхню свідомости і спонукує митця творити образи, картини із зібраного „сирого“ матеріалу. Уява, якою багатий кожний мистець, допомагає останньому втілювати ці усвідомлені образи в словесну форму. Не кожний поет і не завжди творить свідомо; творчі здібности для багатьох із них являються загадковими. Вони деколи не пам'ятають зібраного принагідно матеріалу, не пам'ятають, де вони спостерегли ті факти, які служать їм сировиною для їхніх творів, не можуть пояснити собі ім-

1) Тепер психологію називають рефлексологією.

пульсу, що спонукує їх творити образи чи висловлювати свої почування і настрої (емоції) і т. п., але мистець завжди свідомий свого власного стилю і форми мистецького вислову.

§ 17. **Слово як матеріал поетичної творчости.** Вже згадано, що слово являється матеріалом поетичного мистецтва. В доісторичні часи, коли людина ще тільки вчилася балакати і мала надто малий запас слів, слово само було мистецьким, поетичним твором. Людина намагалась відтворити природні явища (і свої думки та почування) в іншій формі, ніж вони були в природі, щоби можна було передати їх іншій людині. Для цього людина творила слова із природніх згуків і ці слова були образними, мистецькими. Де-які слова ще й до цього часу не втратили своєї образності. Так, напр., слово „легіт“ можна вважати образним, бо воно передає нам образ „легкого віяння“, а слово „миша“ є для нас зараз безобразним, бо ми втратили його розуміння як образу. („Миша“—було колись образним словом, бо воно передавало нам образ „злодія“). Як образне слово переходить в безобразне, як воно свою первісну образність губить, бачимо на слові „стіл“. Це слово створене з комбінації природніх згуків стл, яку знаходимо в словах „стелити“, „стеля“, „постіль“ і н. Такий складний згук передає нам шелестіння листя, коли на нього наступати, або шелест трави, коли її чимсь застилати. Первісний „стіл“—це обрус (скатертъ) розісланий на землі, на траві¹⁾.

В слові маємо ті-ж самі елементи творчости, що і в поетичному творі: звукову форму зовнішню, внутрішню образну форму і значіння (зміст, ідею). Зовнішня звукова форма („слово звук“) слова викликає в слухача, що чує те слово, по закону асоціації, спогади про його власні такі згуки (акустично-моторові спогади), а ці спогади, як каже Потєбня „за посередництвом внутрішньої форми виклика-

¹⁾ Такий стіл зустрічаємо „на проводи“ на могилках померлих, яким діти, брати, внуки справляють поминки (остаток колишньої славянської „тризни“). Отож слово „стіл“ було первісно образом застеленої трави чи листу, а зараз воно зазначає просто дерев'яну річ з чотирма ніжками і плоскою дошкою на них.

ють в свідомості думку про саму річ“. Внутрішня, образна форма слова („слово образ“, „слово-символ“) є тим знаком, котрий замінює собою зміст слова, як собі його хтось уявляє. Зміст слова може бути об'єктивним, коли вже сама етимологія слова його зазначає, або суб'єктивним, коли кожний, хто чує висказане слово, пригадує собі при цьому ті ознаки речі, які він знає, або які здаються йому найбільш характерними. Так при слові „лямпочка“ селянин, що ще ніколи не бачив електричного освітлення, прийме завжди образ лямпочки гасової, а міщанин, що привик завжди бачити тільки електричні лямпочки, згадає одну з останніх. „Слово-ідея“ змінюється в кожному реченні. Кожна людина вкладає в почуття слово свій власний зміст.

Образні слова стають матеріалом поетичних творів, а безобразні служать для творів наукових.

§ 18. **Походження і початки поезії.** Поетичне мистецтво, або „словесна творчість“, як його деколи називають, почалося ще в ті віки, коли саме слово було поетичним твором, бо не зазначало ще певного логічного поняття, а тільки висловлювало вражіння од природніх явищ. В первісному слові виражалась якась одна тільки спостережена прикмета речі. Такі слова як „батько“, „брат“, „сестра“ зазначають зараз родинний зв'язок і рід окремих членів сем'ї, але етимологія цих слів доводить, що колись вони зазначували тільки заняття згаданих осіб, бо батько—етимологічно—господарь, брат—помішник, сестра—утішниця, дочка—доїльщиця і т. д.

На світі живуть ще й досі народи, що стоять на дуже низькому щаблі цивілізації, в котрих поетична творчість тільки-що починається. Європейські культурні народи знаходились колись на такому самому ступні культурного розвитку і мистецтво наше витворювалось подібно до мистецтва теперішніх дикунів. Досліджуючи поетичну творчість цих диких народів, ми можемо відшукати ті шляхи, якими йшов розвиток поезії і в нас. Мистецтво дикунів сінкретичне, суцільне; в ньому немає ще виразних окремих розгалужень. Пісня, наприклад, зустрічається в них разом з музикою і танком. Це власне

й не пісня, а лише окремі вигуки, що служать тільки для підтримки ритму праці чи обрядового танцю, котрий в суті речі є копією трудового процесу, підготовкою до праці або згадкою про неї. Вони не дають собою ніякого змісту. Пізніше поруч з цими вигуками появляються окремі слова, які несуть ту саму ритмичну службу. Всяка праця підчас певного такту, ритму, робиться лекшою, а тим більше праця колективна, масова, спільна багатьом одиницям. (Так само й гуртовий танок). Слова первісної пісні служать для дотримання ритмичної правильності праці, як зараз маршова пісня для додержання кроку підчас маршу. На трохи вищому ступні культурного розвитку, коли праця стає більш ріжноманітною, ритм її часто міняється, стає багатшим. Щоби запам'ятати ці переходи ритму, (а кожна праця має свій власний ритм), потрібно тексту, бо текст пісні лекше запам'ятати ніж ритм праці. Отож дальший розвиток пісні пішов у напрямку витворення певного тексту чи змісту. (Сільські дівчата ще й зараз не можуть згадати голої мелодії пісні без її тексту, а коли пригадають собі слова тексту, то зараз же згадають і мелодію). Далеко пізніше зміст пісні заокруглився настільки, що став окремим мистецьким утвором, одділився від праці чи то танка. Нарешті пісня увільнилась і від мелодії, і затримавши тільки один ритм, стала твором поетичним, створила окрему галузь мистецтва, мистецтво слова.

З того часу, як слово набуло в пісні самостійного значіння і стало першорядним, найбільш важливим, появились і окремі митці—поети, що стали витворювати пісні для народнього вжитку, а народ їх тільки переймав і змінював по своїй потребі й уподобі. Це сталось через те, що текст пісні,—збагачений описами подій (війна, полювання), згадками про минуле народу і про колишніх героїв та звеличанням обоготворених таємничих сил і явищ природи,—став занадто складним і запам'ятати його всім було неможливо. Пісня стала професією кількох співців—поетів, котрі затримують в своїй пам'яті тексти готових уже пісень і складають на різні випадки в житті народу нові тексти. Первісний сінкретизм розпадається: з обрядової містерії витворюється кілька галузів мистецтва: танок, театр, музика, пісня-поезія, спів.

§ 19. **Образність мови.** В поетичній творчості головну роль відіграє образність мови. Вона полягає в живому з'ображенні предметів, так що вони представляються нашій уяві в такому вигляді, наче ми їх дійсно бачимо перед собою. Без цієї здібности мови, викликати в нашій уяві потрібні предмети, поезія існувати не могла-б. Митцеві треба мати певний, вроджений уже хист, щоби вміти і могли користуватись образністю мови для викликання в читача чи слухача повного уявлення того, що хоче мистець передати в творі поезії. Звідкіля-ж у мови ця образність? Вже раніше згадувалось, що в живій мові є велика кількість образних слів. Люде доісторичних віків приймали з'явища оточуючої їх природи більше почуттям ніж розумом, бо їх розум був у ті часи ще надто нерозвинутий. Вони намагались відбити в звуковій формі ті явища, які вражали їх почуття, і через те творили не поняття, а образи (відбитки) предметів і з'явищ. Звідсіля й походить образність мови, як одна з її важніших особливостей.

Дикун чув, наприклад, гуркіт грому, як природній звук, і передавав його подібним звуком: грр! Таким чином, створене нашими предками слово „грм“ характером своєї звукової форми відповідало тому природньому з'явищу, яке хотіли вони виразити. Такі слова як: буря, шум, свист, тушіт, гомін, гамір і т. д. називаємо звуконаслідочними, бо вони наслідують звуки природніх з'явищ, а не передають нам самої суті тих з'явищ.

Слово „воля“, наприклад, викликає в нас певний настрій, певні почування, які ми переживаємо, уже користуючись волею або ще тільки сподіваючись її:

„Воля? Воля?! Сниться може?

Друже! Брате! говори!

Що? народ? солдати? Боже!

Бій... червоні прапори.

Марселезу! Швидче-б ранок!

Чом так тихо на селі?!

На дзвіницю! вже світанок!

Люде! Воля на землі! (Олесь).

Читаючи чи слухаючи цей вірш ви почуваєте, який бадьорий, великий, радісний настрій викликало воно в са-

мого поета, і тим настроєм проймається і самі, бо і в вас це слово викликає захоплення, екстаз. Воно зворушує, хвилює серця, збуджує певні емоції. З цього прикладу бачимо, що мова не тільки збуджує нашу уяву, але й дає ще певний настрій, виводить нас з рівноваги почування, хвилює нас. Цю останню особливість мови ми називаємо „емоціональністю“ її (зворушення—emotion). Певний підбір слів, які викликають наші уявні й емоціональні спромоги, робить твір поета мистецьким, вражаючим. Отже талановитість чи вдачність поетичного твору залежить здебільше від того, як з'уміє поет використати для свого твору ті мистецькі елементи, ті можливості, які дає йому мова, слово, як матеріал його творчості.

§ 20. **Поетичний стиль.** Кожний мистецький твір є твором поетичної уяви, твором ідеалізуючим життя—то-бто таким, що з індивідуального робить типове. Ідеалізація ця вимагає певного стилю, часової концентрації (стягнення), вибору теми, мотиву і т. п. Під стилем (з грецького: стилос—писальце, різець) розуміємо суму мистецьких засобів, вжитих в якомусь творі на те, щоби той твір зробив на читача вражіння мистецької суцільності. Тому кожний мистецький твір мусить мати свій стиль. Читаючи твори різних авторів ми знаходимо, що в кожного письменника його власний, особливий стиль. Стиль оповідань Левицького-Нечуя зовсім відмінний від стилю Коцюбинського, стиль Франка у всьому різниться від стилю Стефаніка, стиль Винниченка зовсім неподібний до стилю Хвильового і т. д. Безстильного мистецького твору не може бути, бо де нема стилю, там нема й мистецтва. Поетичний твір, в якому прикмети художности не з'єднані поміж собою, не зібрані в одну суцільність, не може зробити на читача ніякого естетичного вражіння; такий твір безстильний, нехудожній і не відповідає вимогам мистецького нахилу людини, не дає нікому мистецької насолоди і не служить для організації життя.

Розглянемо головні чинники мистецької стилізації. Найважливішим з них є особистість автора, яка помітна в кожному поетичному творі і творить різницю між стилем одного письменника і стилем сучасного йому дру-

гого. Кожний твір зраджує свого творця, бо цей надає йому своїх інтелектуальних прикмет, свій темперамент, освіту, походження і ще багато дечого. Цей чинник, що виходить з особистости творця, називають індивідуальним стилем або стилем поета. Твір, що не має ніяких прикмет індивідуального стилю,—не оригінальний, а підробка або наслідування, і тим самим тратить мистецьку цінність. Другим важливим чинником стилю треба вважати ті стилеві якості, які випливають із самої природи вибраного предмету, з теми. Кожний об'єкт мистецької опрацювання, раз він уже автором вибраний, вносить з собою певні умови, за яких він може бути обробленим у мистецькому творі. (Предмет героїчний, наприклад, не можна опрацювати так само, як комічний). Ці стилеві моменти, що лежать уже в самому об'єкті, ми називаємо стилем предметовим. Далі треба взяти на увагу спосіб зображення, який так само вимагає певних форм. Бо воно не все одно, чи твір призначається для читання з книжки чи для прилюдного виголошування (декламації), чи може для сценічної вистави. Цей чинник стилю називаємо стилем зображення. Нарешті, сам матеріал поетичної творчости, мова як звукове так і значуче явище, робить можливими в творі поезії одні якісь певні форми і виключає інші. Кожна мова допускає певну диференціацію значіння, відтінків, нюансів. Всі ці властивості стилю, що випливають з мови як матеріалу поетичної творчости, називаємо стилем мови. Останній цей чинник справляє ті труднощі, які дуже важко подолати підчас перекладу поетичного твору на іншу, чужу мову.

Всі тільки що згадані чинники стилю, а з ними ще чимала кількість другорядних, повинні бути скеровані в одному напрямку, а саме на викликання в читача сильного вражіння. Цей творчий акт поета мусить бути цілком свідомим, бо він вирахований на ефект. Кожний мистець має перед собою мету—здивувати читачів, вразити їх уяву й емоцію. Для цього він користується і актуальністю теми і пристосуванням до своєї публіки і стильністю. Публіка вирішує долю мистецького твору, але мистець все таки не повинен знизитись до смаку читачів некультурних, неосві-

чених, бо він завжди бажає, щоби його твір пережив сучасників і став „вічним“. Для цього й предмет чи тему вибирає він таку, яка мала-б значіння і вагу не тільки для сучасного йому суспільства але й для наступних поколінь. Через те майже у всіх формах стилю зустрічаються два елементи: елемент, що виникає з самої стилевої форми, з її зародження, і елемент, викликаний задуманим вражінням. Обі ці складові частини стилевої форми зливаються в поетичному творі в одну цілість і не завжди можна пізнати, що в певній стилевій формі треба приписати походженню форми, а що задуманому вражінню.

Коли придивимось ближче до стилю творів української літератури 19-го віку, чи навіть 900-их років, і порівняємо його зі стилем сучасних літературних творів, то знайдемо між ними величезну різницю. Кожний період, кожна епоха, взагалі кожний протяг часу має свій власний стиль; твори одної якоїсь епохи мають в своєму стилі багато подібностей. Такі спільні стильові прикмети в творах мистецтва певного часу ми й називаємо стилем часу. Так само можемо підкреслити спільні прикмети стилю в творах письменників одної якоїсь класи і назвати його класовим стилем. Крім цього може бути ще на такій самій піставі національний стиль, народний стиль, локальний стиль і т. п. терміни.

§ 21. **Поділ поезії на образну і ліричну.** В розділі „про образність мови“ вже сказано, що в мові спостерігаємо образність і емоціональність. Відповідно до цього поетична творчість має два головні види: поезію образну і поезію ліричну. До *образної* поетичної творчості належать ті поетичні твори, в котрих поет знайомить нас з доколишнім світом через утворені ним образи. Так, напр. Марко Вовчок в своєму оповіданні „Сестра“ дає нам картину людського життя, не звертаючись до читачів просто від себе, а показує нам його в образі життя створеного ним образу „сестри“. Настрої, переживання і думки автора заховані в переживаннях, настроях і думках героїні оповідання. Описане в цьому оповіданні життя „сестри“ не відповідає достотно життю реальному, дійсному, а є лише одним уявленням автора. Це не відбитка, не

фотографія, не опис життя людини. Герої і події повістив, оповідань, поем, романів, новель і т. д. не завжди бувають особами реальними, взятими з дійсного життя, а тільки уявленими митцем. Зі своїх попередніх спостережень над людським життям творець витворює нове, уявлене життя, з його скомбінованими відносинами, з його так званою „поетичною правдою“, котра полягає не в реальності, а тільки в можливості, ймовірності.

Прочитаймо вірш Шевченка „Мені однаково, чи буду я жить в Україні, чи ні“, то побачимо, що в цьому віршові майже немає образів, немає постатів героїв, немає картин, описів природи, як нема й самого образного мислення, нема уявленого життя, котре нагадувало-б нам дійсність. В цьому віршові поет говорить до читача сам од себе і про самого себе, про свої почування, свої переживання, передає нам свій настрій, свої емоції. Таку поетичну творчість, в якій головну роль грає емоція (настрій, зворушення) творця, називаємо *ліричною*. І в ліричному творі можуть бути образи, але вони вміщені автором в ліричний твір не для того, щоби показати нам уявлені митцем світ і життя, а тільки для передачі читачам авторового відношення до них, для передачі свого настрою.

Є ще один вид поетичної творчості, який уявляє з себе суміш обох згаданих. Так, наприклад, в Шевченкових „Гайдамаках“, в його „Кавказі“ і и., в народніх історичних думках і в де-яких повістях, оповіданнях, новелах подибуємо обидва види поезії, як образну так і ліричну поруч. Такі поетичні твори ми називаємо „*образно-ліричними*“.

§ 22. **Поезія і проза.** Поезією в ширшому розумінні називають всю образну, ліричну чи лірично-образну поетичну творчість в відміню до прози, якою пишуть наукові, публіцистичні та інші словесні твори людської думки.

В прозі не може бути ні образів ні ліричних настроїв, а тільки одна думка, яка має промовляти до нашого розуміння, а не до нашого почуття. Поезія, як уже сказано, має призначення будити нашу уяву і викликати в нас

настрої (емоції) а проза служить цілям знання (науки, філософії, то-що), то-б-то, вона служить потребам нашого буденного практичного життя. Прийоми прози зовсім відмінні від прийомів поезії. Проза не користується зверхньою згуковою і внутрішньою образною формою слова, як це робить поезія, а вибирає з словника мови такі слова, які зазначають певні, усталені поняття. В прозі слово не є матеріалом творчості, а тільки засобом для вислову логічного ходу думки; через те проза не сміє одхилитись од граматичних правил і законів мови. Вона найбільше змагає до ясности викладу, до точного формулювання думок.

Поезією в вузкому розумінні називають і віршовий твір, твір написаний певним віршовим розміром, в відміну до прози — поетичного твору, написаного невіршовою формою. Де-хто з теоретиків поезії називає твори віршові ритмованою, а невіршові — неритмованою поезією. Таке зазначення не зовсім влучне, бо кожний, хоч і невіршований, поетичний твір має певний ритм¹).

Форми образної та образно ліричної поезії.

Епічна поезія.

§ 23. **Епос, лірика і драма.** Як образна й образно-лірична так і чисто-лірична словесна творчість має кожна свої власні форми, що розвивались на протязі довшого часу. Ці ріжноманітні форми ми можемо звести до трьох головніших типів: епічного, ліричного і драматичного типу форм, хоч в багатьох поетичних творах можна зустріти переходи від одного типу форм до другого. Так, наприклад, в поемі Франка „Мойсей“ маємо всі три типи форм:

¹ Слово „проза“ походить від латинського слова „prosa“, котре є скороченням і із „proversa“; „proversa oratio“ — це „суцільна мова“, що заповнює всю сторінку і не пишеться короткими рядками, як мова віршова.

епічний („Сорок літ проблукавши Мойсей по арабській пустині“ і т. д.), драматичний (розмова з Азазелем, змагання з Датаном і Авіроном і и.) і ліричний („Обгорнула мене самота“... і далі). В „Гайдамаках“ Шевченка зустрічається форма лірична й епічна з драматичною (остання в розмові козацької старшини між собою, розмові гайдамаки й запорожця з кобзарем — Волохом...).

Як назва лірики так і назви епоса і драми походять з грецької мови. Грецьке слово 'επος має значіння: слово, пророчий висказ, вірш, оракул. Колишні українські епічні твори так і називались „словами“, „сказаннями“ (напр. „Слово о полку Ігоревім“). Слово „драма“ означає по нашому „дійство“ Драми українські 17-го і 18-го віку називались також дійствами („Ростовское дійствие“ Дмитра Туптала і и.); пізніше звали їх „лицедійствами“.

§ 24. **Зміст і характер епічної творчості.** Обидва ці типи форм мають своїм змістом факти, події (чи то дійсні, історичні чи тільки створені уявою, фантазією творця). Епічний поет оповідає і описує дійсні чи уявлені події і майже не згадує про себе. Він з'осередковує увагу читача на фактах, з якими він хоче його познайомити, і рідко коли висловлює свої погляди на них або своє відношення до них. Оповідання його ми через те називаємо об'єктивним (предметним), а не суб'єктивним; — твори епічні визначаються здебільшого „епічним супокієм“. Розуміється, що й епічний поет не може бути цілком об'єктивним, бо-ж ті факти, про які він оповідає або які описує, відтворив він сам і його відношення до них змальовано в відносинах героїв поміж собою. „Епічний спокій“ таких поетичних творів тільки вдаваний, а не дійсний, бо автор хвилюється разом зі своїми героями і передає свою симпатію чи антипатію до них і читачам. Але в епічних творах, витриманих в строгому епічному стилі, заінтересованість поета і його хвилювання приховані. Таких строго-епічних творів мало, та й ті ритмом оповідання чи опису зраджують авторське хвилювання, неспокій.

§ 25. **Народний і штучний епос.** До народнього епосу зачисляють ті епічні твори, котрі склались, збіра-

лись і перероблялись невідомими авторами і жили довгі віки в устах народу¹⁾.

Установити певний час, коли витворився чи закінчився цей або інший епічний народний твір, майже неможливо. В народньому епосі бачимо нашарування цілих століть; він складався віками з розрізнених дрібніших епічних творів, доки якийсь один мистець не склав їх у одну цілість, в один епічний цикл (коло). Але є ще й не зібрані до купи епічні народні твори, як, напр., думи і колядки²⁾.

Штучним епосом називаються епічні твори окремих поетів. До епічної поезії належать: епопея, байка, оповідання, повість роман, новела, поема, ідилія, балада і, нарешті, казка. Всі ці форми подибуємо як у народній так і в штучній епічній творчості. В народньому епосі темою бувають мітологічні та космогонично-теогоничні вірування, події з давно-минулого народу (як мандрівки, війни), вчинки колишніх напів-історичних напів-мітичних героїв-лицарів, боротьба з ворожими людині природними стихіями, нові досягнення з обсягу культурних здобутків і т. п. Колись, та ще по-де-куди й зараз, цей народній епос заміняв собою науку, релігію, філософію і служив практичним цілям. Співець, напр., заохочував військо до битви співанням чи виголошуванням епічних творів про лицарські подвиги давніх героїв. Жрець, проказуючи епічний твір з мітологічно-теогоничним змістом, навчав народ своєї релігії і т. д.

В цілому ряді епопей мітичні елементи перемішано з історичними, історичні особи зрослися з мітичними. Такий характер народнього епосу, що мав певні традиційні прийоми, викликав пізніше штучні наслідування, а з цих підроблених „народніх“ епічних творів виріс далі окремий штучний епос.

¹⁾ Все, що сказано у вступному розділі про народне поетичне мистецтво, відноситься і до епічної народньої творчості.

²⁾ П. Куліш зробив було спробу зібрати українські історичні думи в одну козацьку епопею, але спроба не вдалась, бо він вмістив в „Україні“ і свої власні „думи“, які багато де-в-чому одріжнялись від невідоблених, дійсних народніх дум).

Штучний епос в своїй творчості не зв'язаний ні вибором тем, ні народньою традицією, ані часом, в який відбувається дійство. Тому його можуть зацікавити всі можливі, хоч і як од сучасного віддалені, предмети і особи. Штучний епос вибирає собі тему або з історії, або з народніх переказів, або з казки чи байки, або з сучасних йому подій, політично-суспільних чи інших для загалу цікавих громадських відносин своєї доби. Його твір може бути реалістичним або романтичним, в залежності від того, яку подію чи факт і з якого часу він для свого твору вибере.

По темам і напрямкам епічну поезію поділяємо на такі види:

§ 26. **Епос мітологічний**, Він найдавніший по походженню.

Зміст мітологічного епосу складається зі старовинних мітів, поганських вірувань, переказів про богів і їх дітей героїв та про сотворення світу, а зокрема про походження людини,—одним словом, з мітологічного пояснювання таємничих сил природи. Героями цього епосу являються боги і полу-боги, мітичні особи, які де-коли носять історичне ім'я. Мітологічний епос буває народнім і штучним. В українській епічній творчості мітологічний епос не викристалізувався так як в інших, не-славянських народів. Причиною цього—християнство. Святий Юрій, святий Дмитро, Іван Христитель, богородиця, бог і сатана—замінили, ще до створення суцільного мітологічного епосу, мітичних осіб і тим мітологічну творчість припинено. Нагінка церкви і монастиря на світську поетичну творчість зробила своє діло і досягнула своєї мети. Дрібні окрушини мітологічних переказів, з яких мав повстати мітологічний український епос, в переробленому вигляді перейшли в народні колядки та казки. „Вітер-вітрило“, „Ярь-ярило“, „Хорош—ясне сонечко“, „Дажбог“, „Стрибог“, „Перун“, „Сварог“, „Ладо“, „Лель“ і сила інших богів і полубогів загинула раніше, ніж народ зміг створити їм вічну пам'ятку в епічній поезії. Тільки одне „Слово о полку Ігоревім“ та літописи згадують їх, та ще може колядки в своїх приспівках: „Ой Дайбоже“ і „Ладо-боже“.

§ 27. **Героїчний епос** описує подвиги напівмітичних, напівісторичних героїв, оповідає про доісторичні змагання народу за свою чи чужу територію, про битви з сусідніми народами, про мандрівки народу то-що. Склався він з окремих народніх переказів про важливіші події в житті народу. В українській старовинній літературі маємо чимало таких переказів, які частинно увійшли в колядки та літописні оповідання. Вони через ті самі причини, що й мітологічні перекази, не зібрані в одну суцільність і не сформувались в народній героїчний епос. „Михайлик“, що поніс Київські золоті ворота за море, „Кирило Кожум'яка“, „Віщий Олег“, „Всеслав-вовкулака“ та інші полумітичні герої не дочекались свого співця, котрий оспівав би їх так, як оспівано германських героїв у „Пісні про Нібелюнгів“, в „Пісні про гудрун“ і в „Пісні про Гільдубранда“, грецьких в „Ліяді“ та в „Одисеї“, латинських в „Енеїді“, перських в „Шах наме“, індуських в „Магабгараті“ й „Рамаїні“ і т. д. „Слово о полку Ігоревім“—лицарський епічний твір 12-го віку показує нам, яким прекрасним міг бути в нас героїчний епос, як би насильно введене християнство не вбило його в самому вже зародку. Великоруський епос „Біліни“ має два циклі, з якого один „Київський цикл“ описує наших героїв, що гуртуються біля могутньої постаті Володимира Великого. Але великоруський народ зробив тих героїв своїми, надавши їм великоруських національних рис. „Добринюшка“, „Вольга Всеславлевич“, „Альоша Попович“ і інші герої „білін“ крім походження й імен нічого спільного з українським народом не мають. Через княжі „усобиці“, свари і війни за волості й наділи та через часті наїзди на Україну диких кочових орд: печенігів, половців, татар,—ці герої помандрували на північ і там знайшли своїх співців, що могли в супокою складати про них свої пісні.

§ 28. **Дружинний-лицарський епос** повстав при дворах князів та королів. В ньому мітологія служить тільки поетичним прийомом і не займає такого видатного місця, як в мітологічному чи старовинному героїчному епосі. Герої дружинного епосу здебільшого з'ідеалізовані історичні осо-

би, яким приписується надлюдську силу, відвагу, розум, спритність та інші добродієності лицарства. Із окремих пісень, що прославляли різних героїв-лицарів, складалась пізніше ціла епопея лицарська з суцільним змістом і одною формою. Такі окремі лицарські пісні називались у греків рапсодіями („кантіленами“ в романських мовах). Вчені гадають, що в цих піснях спочатку переважав ліричний елемент, бо в них висловлювано захоплення вчинками лицаря в бою, радощі сприводу його перемоги, скорбота над переможеним, плач за поляглим у борні. Чим далі відходили дійсні події в минуле, тим більше втрачували ці кантілени свій первісний ліризм, і нарешті, елемент чисто епічний у них запанував цілком.

Українські народні думи—зразки таких рапсодій. Дружинна українська поезія не склалась в епопею, а живе в кобзарських думах розрізнено. В цих думах описано лицарські подвиги козаків у їх боротьбі з татарами й турками та ляхами (за часів Хмельниччини). З дружинної поетичної поезії XII-го віку до нас дійшло тільки одне „Слово о полку Ігоревім“, але й воно вже свідчить про тогочасний розквіт української епічної творчості. В дружинній поезії великого значіння набуває лицарське братство-товариство. Зрада товариства—це найгірший проступок лицаря. „Олексій Попович“, наприклад, що погрішив перед батьком-матір'ю, перед святом і церквою, просить „опрощення“ в товариства і благає його, щоби воно вкинуло його в море підчас бурі, бо тільки він один виною тієї бурі за свої гріхи і не може допустити, щоби через нього хто-небудь із чесного товариства загинув. Лицарський одяг і зброя в лицарському епосі змальовані виразно і до найменших подробиць, а хід битви передається з точністю учасника-самовидця.

§ 29. **Звірний епос**—це епопея, що склалась із окремих байок. Байки в старовину не мали такого певчаючого характеру, якого набрали пізніше. Сюжети байок мандрували по всьому світі; отож одна й та-ж сама байка зустрічається в різних народів. Такі сюжети називають через те „мандрівними“. В німецькій літературі маємо звірний епос, складений поетом Гете п. заг. „Райнеке-Лис“. В

українській літературі той самий епос переробив Франко („Лис Микита“).

§ 30. **Національний епос** є назвою лицарського чи історичного епосу, складеного в такому дусі, що в ньому прославлено вчинки нації і дано картину національного побуту, при чому такий епос просякнутий патріотизмом. Найкращими зразками національного епосу можна вважати „Енеїду“ Вергілія, „Звільнений Єрусалим“ Торквата Тасса, „Божевільного Орлянда“ Аріоста, „Лузіяди“ Камоенса, „Араукану“ Ерцїлли, „Россіяду“ Хераскова та інші. Обидва циклі українських дум, як „невольницькі плачі“ так і козацько-лицарські думи, могли колись витворити національну епопею, але цього не сталося через те, що від татарського погрому над Україною і аж до кінця 18-го віку інтереси українського народу і його поетів скупчувались на ідеї оборони віри від бісурмен і ляхів, а далі на свіжій соціяльній боротьбі проти польського панства.

§ 31. **Комичний і сатиричний епос** появився ще в старовину як реакція на односторонню ідеалізацію в лицарському і національному епосі. У греків подибуємо „Жабо-мишодраківку“—пародію на троянську війну „Іліади“—і „Гігантомахію“ Гегемона Тазійського. В Італії сатиричний епос представлений твором Касті „Розмовляючі тварини“, де критикується суспільні відносини, а найкращим зразком комично-сатиричного епосу вважається твір іспанського поета Сервантеса „Дон Кіхот“. До цього роду епічної творчости треба вписати ще „травестовані Енеїди“ на різних мовах, з яких по літературній вартості перше місце займає „перелицьована Енеїда“ Котляревського.

§ 32. **Епопея**. Епопеями називаємо збірні або й індивідуальні епічні твори ширшого розміру. Це великі поеми, або віршовані повісті з різних напрямків епічної творчости, так що в поняття „епопея“ входять і твори лицарського і комичного епосу, (наколи вони закінчені і заокруглені), національного епосу, епосу історичного й мітичного, народнього і штучного.

Перелічимо нижче найважливі епопеї окремих народів:

Індуси мають дві епопеї: „Рамаяну“ й „Магабгарату“.

Перський епос має також дві епопеї; одна з них зладжена поетом Фірдузі около 1010 р. по Хр. і називається

„*Шах-Намэ*“, а друга „*Іскандер-Намэ*“ (книга про Олександра Македонського).

Грецькі епопеї „Іліяду“ й „Одисею“ приписували довгий час поетові Гомерові, але наука доводить, що обидві ці поеми складені з окремих рапсодій і тільки зібрані в одну цілість якимсь геніяльним поетом, котрий надав їм однакову форму. („Іліяду“ маємо в українськїм перекладі В. Самійленка і С. Руданського, а „Одисею“ в перекладі П. Ніщинського).

Римсько-латинська література має тільки одну епопею, Вергілієву „Енеїду“. Це твір штучний—наслідування „Іліади“ й „Одисеї“. Зміст його трактує про мандрівку троянця Енея морем спершу до Картагїни (в Африці) а потім до Італії, далі про боротьбу троянців з латинцями (тубольцями Італії), і про заснування римської держави. „Енеїду“ перелицьовували поети всіх європейських народів. Найбільш відомі травестії: французька Скаррона „*Virgile travesti*“, німецька Блюмауера, великоруська Осипова і наша І. Котляревського „Вергілієва Енеїда, на малоросійський язик перелицьована“.

Італійська література має кілька епопей. Найважлива з них Дантова „*Божественна комедія*“, що складається з трьох великих частин („Рай“, „Чистилище“ і „Пекло“). (На укр. мові переклад І. Франка), Торквата Тасса „*Звільнений Єрусалим*“ і Аріоста „*Божевільний Орлянд*“.

Португальські „*Лузіяди*“ Камоенса оповідають про морську мандрівку навколо Африки і відкриття морського шляху до Індії.

Іспанія має «*Поему про Цїда*», яка повстала з народніх „романсів“, у 12-му віці (після 1135 р.). В ній розказані подвиги героя Цїда, що помер при кінці 11-го віку. Найбільш відомою великою поемою іспанської літератури є комична епопея Сервантеса „*Дон Кіхот*“, в котрій автор висміює захоплення лицарськими подвигами в ті часи, коли доба лицарства вже давно минула. („Дон Кіхот“ маєтьс я і в українськїм перекладі Франка).

У Франції є епічно-лірична „*пісня про Ролянда*“; це найкраща і найстарша епічна французька поема.

З численних **англійських** епічних творів, як епопею, треба насамперед згадати „*Утрачений Рай*“ Дж. Мільтона,—твір, що належить до релігійного епосу,— а далі Спенсера „*Королеву Фей*“ (Глоріану), що складається з 12-ти книжок і межує з романом пригод.

В Скандинавії маємо т. зв. старшу „*Едду*“, початки якої сягають ще в доісторичні часи. Ця епопея—суміш мі-

тологічного і героїчного епосу. (Вже в революцію вийшов її російський переклад).

Германський епос склався ще до прийняття християнства і тільки пізніше, під впливом християнської релігії, припинилося даліше формування народніх епопей, яке дало вже кілька великих циклів. Найважливіше місце займають тут дві поеми: „Нібелюнгенлід“ і „Гудрунлід“.

З **славянських** народів ні один не створив суцільної народньої епопеї. Народній епос залишився тут тільки в окремих „словах“, „сказаннях“, „думах“ „билінах“ і т. п. округинах. В українській літературі ні колядки ні думи не згуртувались біля якоїсь центральної історичної чи мітичної особи або події, щоби витворити національну, лицарську чи мітологічну епопею. Великоруські биліни хоч і мають таку центральну фігуру в особі князя київського Володимира Великого, „красного сонечка“, але, позбавлені території, (яка дала творчий задум самим билінам), і рідної первісним творцям обстановки, не могли розвинути в напрямку створення одної цілості.¹⁾ В сербському епосі такою центральною фігурою був Марко Вукошич, але й тут епопеї суцільної немає, хіба що велика поема „Про битву на Косовім полі“.

Спеціально в українському епосі козацьких часів такою необхідною історичною особою був Хмельницький і хто знає, чи коло нього не сконцентрувалась була-б епічна творчість, як би не короткий час існування самої Хмельниччини, не політичне об'єднання України з московським царством та не розділ її між Москвою і Варшавою після Андрусівського миру. Хмельницький втратив хутко свою популярність, а бажаного супокою, який сприяв би розвиткові епічної творчості, не було. Зрештою, формування епопеї потребує довшого часу, а нові кроваві події на Україні („гайдамачина“ і „колівщина“) затерли вражіння од колишніх лицарських подвигів у боротьбі з панською Польщею.

Фінська епопея „Калевала“ складена з окремих устних народніх пісень, з яких вдалося створити велику поему, і які існують також і як окремі поетичні твори. Остаточну форму надав „Калевалі“ письменник Ленрот, але окремі частини її вже були готові і зрілі для певного об'єднання в одну цілість.

¹⁾ Биліни в своєму сучасному вигляді не є чимсь цілостним, не являються продуктом 11-го і 12-го віку, але витвором цілого ряду віків і поколінь. Майков ставить їх початок в 11 і 12 століття після введення християнства, але можна з певністю сказати, що вони почались раніше, бо вже „Слово о полку Ігоревім“ згадує їх як відомі витвори з давніх часів.

§ 33. **Епічна поема.** Поемою називають такий епічний утвір, який складено певним автором для описання героїчних подвигів людини. Особливість такого твору та, що він є утвором штучним а не народнім і оповідає не про вчинки і долю багатьох людей (народу), а тільки одного героя, представника народу. Крім того, в поемі ми завжди зустрічаємо ліричні відхилення від епічного тону оповідання. Поема малює нам образ сильної й ідеальної особистості, тоді як в епопеї особистість героя не виступає на перше місце. Таким чином, до поем ми зачисляємо „Пісню про Ролянда“ „Слово о полку Ігоревім“ і інші твори епічної поезії“.

Поеми бувають легендарні, історичні і романтичні. До легендарних поем належать ті поеми, що для них темою послужила якась легенда (переказ). В українській епічній поезії маємо, напр., легендарну поему Вороного „Ешан-зілля“. Історичні поеми беруть собі за тему життя якогось історичного героя або історичну подію, на тлі якої й малюють життя людини. Так Шевченко взяв темою для своїх „Гайдамаків“ селянське повстання проти польського кріпацтва і на його фоні оповідає про Ярему - Галайду; Іван Франко в „Панських жартах“ оповідає про події в одному селі за часів панщини, описуючи при тому-ж боротьбу дідича-поміщика з селом. Шевченко, Франко, Руданський, Старицький, Федькович та ин. дали нам прекрасні зразки історичних поем: „Іван Гус“, „Марія“, „Неофіти“, „Наймичка“, „Катерина“, „Відьма“, „Сотник“, „Москалева криниця“, „Чернець“, „Варнак“;— у Франка: „Мойсей“, „Іван Вишенський“, „Наймит“, „На Святоюрській горі“, „Похорон“ і т. д.; у Федьковича: „Дезертир“, „Довбуш“, та ин.; у Руданського: „Мазепа“ „Іван Скоропада“, „Павло Полуботок“ і ин.

Під кінець XIX століття поема, після спроб Гайне у „Віцлінуцлі“ її відновити, занепадала. Революція, з її героїзмом, знову викликала цю форму епічної творчості до життя, але в зовсім іншому вигляді. Колишні поеми (крім Шевченкових і Федьковичових) мали одноставний для кожної з них метр і не міняли його від початку до кінця. Зараз метр поеми непостійний, мінливий. З найновіших

революційних поем маємо в Росії „Дванадцять“ А. Блока і кілька поем Маяковського, а в українській літературі, після вибуху лірики в перші роки революції, майже всі поети, що пишуть віршом, звернулись до поеми. Найкращі з них Тичини „В космічному оркестрі“ і „Сковорода“, В. Поліщука „Ярина Курнатовська“; „Ленін“. З соціальних поем згадаємо у світовій літературі твори Гільбб, як найновіші.

§ 34. **Балада.** Назва її—з романських мов і означає „пісню до танцю“. Це невеличкий епічний або лірично-епічний твір, котрий оповідає про боротьбу людини з могутнішими од неї силами природи. Змістом своїм балада нагадує нам поему, бо теми бере з подій історичних, легендарних або побутових і, як і поема, належить до лірично-епічної творчості. Почалась вона в середні віки у Франції, де нею займались „трубадури“ (мандрівні співці); балада мала колись певну усталену форму, (бо співалась до танцю), як зараз сонет, але романтики 18-го і 19-го віку закинули ту стару форму, переробили внутрішню конструкцію балади і ввели в неї історично-легендарний або фантастичний елемент. Такою балада дійшла до середини 19-го віку, до часів свого другого розцвіту. Зараз вона зовсім закинута. Останньою по часу появилась була в українській літературі балада Грінченка „Лесь, преславний гайдамака“. До нас балада прийшла з Німеччини, де культивували її Віргер („Ленора“), Гете („Лісовий царь“, „Рибалка“ і б. и.), Шіллер („Перстінь Полікрата“, „Журавлі Ібіка“, „Геро і Леандер“ і и.), Гайне („Лорелей“, „Гренадирі“ і и.), Уланд („Замок на морі“, „Проклін співця“ і т. д.) та інші. В російську літературу баладу ввів Жуковський („Светлана“, „Людмила“), а в українську Боровиковський („Маруся“) і Артемовський-Гулак („Рибалка“). Шевченко написав цілу низку прекрасних балад: „Причинна“, „Утоплена“, „Русалка“, „Лілея“, а після нього згадаємо ще Старицького, Кузьменка, Федьковича, Франка і и.

§ 35. **Роман і повість.** Епопея, поема і балада мали здебільшого віршову форму і призначались для виголошення перед народом. Роман і повість прийшли на зміну вір-

шованих епічних творів і призначаються майже виключно для читання. Потреба в прилюдному виголошенні минула, бо його замінила книжка, що в останні часи набула широкого розповсюдження. Роман і повість не потребують віршової форми, бо увагу читача звертається тут тільки на одні образи, а розмір епопей і поем мусів милувати вухо слухача, щоби воно не втомлювалось підчас слухання довгого уривку з епосу.

Вже в старовину були повісті, котрі описували різні пригоди мітичних або історичних осіб і не мали віршової форми. Візантійська, латинська й перська література мали багато таких повістів і передали їх сусіднім народам. Важніші з цих повістів-романів „Троянські діяння“ „Про Олександра Македонського“, „Про Девгенія“, „Римські діяння“ („Gesta Romanorum“) і и. В перекладній українській літературі старої доби ці повісті займали досить поважне місце. В середні віки перероблювано старовинні легенди „круглого стола“ і про чашу „грааль“. Всі ці повісті переходили з одної країни в другу, од одного народу до другого, і набірали все більше і більше фантастичного змісту. Вони не були історичними, хоч імення героїв взято було з історії, і не малювали вони ніякого побуту. На заході прибрали вони назву романів, бо виникли як нові повісті, написані мовами романськими, живими, в протилежність до творів церковних, класичних і наукових, складених латинською мовою.

Лицарські подвиги і пригоди героя-мандрівника описував т. зв. лицарський роман. Коли епопея виводила на сцену представників найвищої верстви народу і їх діла, то лицарський роман описує побут військової касті, не виходить поза межі лицарського стану, який в ті часи, разом з клиром, займав превіліюване становище в суспільстві. „Лицарський роман“ з часом утратив свою поетичну одіж і став прозовим романом пригод, в якому головну роль не відіграє лицарь, а обставини. Цілковите знищення епічного героя, в його чим-раз більше жалкій постаті, описує сатирично-комічний твір світової літератури, перший і zarazом найкращий комічний роман Сервантеса „Пригоди шляхетного лицаря ламанського Дон

Кіхота“. В ньому висміяно шаблонів, повні всяких страхить і неймовірностей, описи пригод, яких герої, лицарі, втратили в житті своє колишнє значіння і не представляли вже ніякого, ні побутового ні психологічного інтересу. Сервантес не обмежився лицарськими пригодами, а ввів у свій твір сучасний йому побут, вивів роман поза межі лицарського стану і захопив різні шари суспільства, не виключаючи й селянства.

Комічний роман дав героїчному елементу в лицарському романі протилежний, комічний елемент, як у драмі комедія—трагедія. Поетичний герой, якого подвиги описує епос, стає комічною фігурою, яка од непеетичного світу, од плоскої дійсної буденщини вимагає таких дій, які в звичайному житті являються зайвими. Дійсне життя в комічному романі перекручене і героїчні вчинки виходять тим смішнішими, чим більше поваги автор їм надає.

На зміну лицарського роману прийшов роман пригод, який в формі подорожувань і пригод якого-небудь паливоди описував побут і звичаї різних шарів суспільства. Таким романом є, напр., твір французького романіста Лесажа „*Жиль-Бляз*“, в якому виведено середовище авантюристів, дурисвітів і мошенників. Герой роману попадає в цю атмосферу, але після різних пригод йому вдається врятуватись і знову зажити життям чесною порядною людини.

Крім цього типу романів маємо ще роман сентиментальний-родинний, як в укр. літературі повість Квітки „*Маруся*“ і роман сентиментальний-ідейний, як в німецькому письменстві „*Страждання молодого Вертера*“ Гете. Сентиментальні романи визначаються надмірною чутливістю героїв.

Історичний роман та історична повість описують яку-небудь епоху з її видатнішими подіями, в яких герої роману чи повісті приймають активну чи пасивну участь. В них малюється тодішній побут і звичаї. Історичний роман і повість переносять читача в обставини минулого, знайомлять його „з духом часу“. Сюди належать ще й так звані романи-хроніки, з яких в укр. літературі маємо зразки в Кулішевій „*Чорній Раді*“ і

„*Люборацьких*“ Свидницького. Повісті, в яких малюється переважно народній побут якої небудь верстви суспільства, називають побутовими повістями, як, напр., Левицького-Нечуя „*Хмари*“, „*Над Чорним морем*“, „*Старосвітські батюшки та матушки*“. У всесвітній літературі до найкращих історичних романів треба зарахувати твори англійського письменника Вальтера Скотта, котрий являється основоположником роману такого типу („*Айвенго*“), французького—Віктора Гюго („*Собор Паризької Богоматері*“), Пушкіна „*Капітанську дочку*“, Толстого „*Війну і мир*“, Гоголя „*Тараса Бульбу*“ та інші.

Дальший ступінь розвитку роману і повісті показують так звані соціально-романи й повісті, що описують протилежність інтересів різних шарів і класів суспільства і боротьбу між ними. В укр. письменстві цей тип повістей введено вже здавна. Кращими творами цього типу являються в нас повісті Нечуя-Левицького „*Кайдашева сім'я*“, „*Микола Джеря*“, „*Бурлачка*“ і п., Мирного „*Пропаща сила*“, Франка „*Перехресні стежки*“, Кобилянської „*Земля*“ і чимало інших.

Більшість наведених творів належить до реалістичного напрямку, себ-то такого, який змальовує життя згідно з реальною дійсністю. До письменників-повістярів і романістів реалістичного напрямку належать у Франції: Жорж Занд („*Індіяна*“, „*Жак*“ і ин.), який вводив уже й романтизм у своїх творах, Бальзак („*Сільський лікар*“, „*Евгенія Гранде*“ і ин.), Флобер („*Саламбо*“), Золя („*Жерміналь*“ і ин.), Мопасан („*Зустріч*“, „*Сестри Рондолі*“ і ин.), брати Гонкури, Альфонс Доде і інші. Найміцніше коріння пустив реалізм в Англії, де він дав таких представників, як Дікенс („*Давид Куперфільд*“, „*Домбі і син*“ і п.) Теккерей („*Базар життєвої суєти*“), Джордж Еліот („*Адам Біт*“, „*Млин на Флосі*“ і інші). В російській літературі реалізм мав своїх представників у Гоголі („*Мертві душі*“). Гончарові („*Обломов*“ і „*Обрив*“), Тургеневі („*Батьки й діти*“, „*Дворянське гніздо*“, „*Напередодні*“ і п.), Достоевському („*Братя Карамазови*“, „*Ідіот*“, „*Вина і кара*“ і п.). Л. Толстому („*Анна Кареніна*“ і п.), далі Короленко і інші. Пізніше на зміну

реалізму прийшов натуралізм, який в укр. літературі виявився в творах Яцкова („Блискивиці“, „Огні горять“, „Танець тіней“), Винниченка („Хочу“, „Записки кирпатого Мефістофеля“, „Рівновага“ і и.).

Під кінець 19-го віку появився романтичний напрям, який найбільше привився в Німеччині (Новалис, Тік і и.). Романтизм звернув особливу увагу на народні повір'я і перекази, а через те вибрав собі фантастичні сюжети з минулого. Найвиразнішими представниками романтизму в Німеччині, крім Новалиса і Тіка, були ще Ауербах („Шварцвальдські сільські історії і и.) і Шпільгаген („Проблематичні натури“, „Між молотом і кувалдою“ і т. д.). В Франції в цьому напрямку писали В. Гюґо і Жорж Занд. З заходу романтизм поширився і на літературу слав'янських народів, де він найбільше привився був у Польщі (Міцкевич, Словацький, Мальчевський і и.). В російській літературі до цього напрямку належать ранні повісті Гоголя („Вечорі на хуторі“ і „Миргород“). На Україні романтизм панував до Шевченка, але й пізніше подибуються романтичні повісті: в Кобилянської („В неділю рано“, „Через кладку“ і и.), в Хоткевича („Камінна Душа“), Франка („Петрії і Добушуки“, „Захар Беркут“)...

§ 36. **Оповідання, новела, повістка і нарис.** Між романом і повістю з одного боку і оповіданням та новелою з другого боку різниця невелика, аналогічна до різниці між епопеєю й поемою. В оповіданнях і новелах подибуємо ті самі зміни напрямків, що й у романах та повістях. Оповідання й новела містять у собі тільки уривок життя й діяльності людини чи якогось гурту людей. Оповідання або повістка—це скорочена повість, а новела й нарис—це маленький роман. Життя стало вимагати від людей більше практичної праці, так що їм ніколи читати повісті та багатотомові романи, і от, на зміну одживших великих утворів появляються менші. Але новела зародилась далеко раніше; так маємо новели Бокачіо в його „Декамероні“ (Десятиденнику).

Кращі оповідання в укр. літературі належать Маркові Вовчку („Народні оповідання“), Федьковичеві

(„Побратим“, „Три як рілні брати“ і и.), Франкові („В поті чола“, „До світла“, „Бориславські оповідання“ і и.), Грінченкові („Соняшний промінь“, „На распутті“ та інші), Бордулякові („Бідний жидок Ратиця“, „Для хорого Федя“ і и.), Ковальову („Нечитальник“, „В останній лавці“ і и.), Коцюбинському („Фата Моргана“, „На камені“, „Під мінаретами“, „В путах шайтана“ і и.), Мод. Левицькому („Щастя Пейсаха Лейдермана“, „Злочинниця“), Винниченкові („Краса і сила“, „Голод“, „Голота“, Біля машини“ і и.), Васильченкові („Чорні маки“, „Роман“, „Свекор“, „У панів“ і и.). В найновішій, революційній укр. літературі треба згадати оповідання Івченка „Зелений шум“, „Місто вмерло“, Хвильового („Сині етюди“), Косинку („На золотих богів“) і т. д.

Найкращими українськими новелістами вважаються: Стефаник („Кленові листки“, „Камінний хрест“ і и.), Яцків („В царстві сатани“, „Казка про перстін“, „Боротьба з головою“ і и.), Коцюбинський („Він іде“, „Persona grata“, „Intermezzo“, „Цвіт яблуні“ і и.). З нарисів—зразкові Кримського „Повістки й ескізи і деякі з утворів Лепкого. В сучасній укр. літературі прекрасні соціально побутові новели пише Микола Хвильовий („Синій листопад“, „Заулок“ і інші).

§ 37. **Ідилія** (з грецького *εἰδύλιον*-образок, картинка)—це оповідання чи нарис побутового змісту, що передає картину супокійного, щасливого життя простих людей „на лоні природи“. Ідилія може бути віршована, або й прозова. Вже в де-яких місцях „Одисеї“ подибуються ідилічні картинки. Крім цього, в Греції своїми ідиліями визначився Теокрит, а в римлян Віргілій („Буколіки“). В Німеччині славляться ідилії Фосса і Гете („Герман і Доротея“). В російській літературі є ідилія Гнедича „Рибак“, Тургенева „Деревня“ і т. д. В нас ідилія подибується в Шевченка: „Вечір“ („Садок вишневий коло хати“) і и., Куліша „Орися“, Франка „Ідилія“, „Лісова ідилія“. Зараз у нас ідилії пише М. Рильський.

§ 38. **Казка.** Казки—це рештки народньої мітології. Як героїчний епос виродився в лицарський роман, так мітологічний—в казку. В казці знаходимо ідеалізацію переказів з мітології. В казці—місце чудесної, фантастичної події не зазначається: „За далекими горами, за широкими морями, в далекому царстві жив-був собі чоловік“. Так само й ім'я героя часто не згадується, як і час подій: „Давно воно було“, „Було колись...“ Герой казки перемагає не силою, не сміливістю, а користується щастям і підмогою ріжних істот (звуків, птахів, риб, насікомих, духів і т. д.). В казці поважність відходить чим-раз то все більше на задній план. Оповідач переплітає її жартом, а де-коли й починає з жарту: „За царя гороха, як людей було троха“... „За царя Тимка, як земля була тонка, а горобці в шпорах ходили...“ і жартом кінчає: „І я там був, мед-вино дув, по бороді текло, а в роті не було“.

Мітологічний елемент заховався в надприродних ествах, як „Змій“, „Баба-яга“ і т. п., але він уступає місце чарівництву і фантастиці. В де-яких казках зустрічається елемент побутовий, так що казка виглядає оповіданням з народнього життя, як, напр., в казці про брата і сестру, про мачуху й невістку, про брата багача і брата—бідалаху, про сиріток братчика і сестричку і т. п. Одночасно з побутовим в казку увійшов і моральний елемент, який заставляє вигравати щастя наймолодшого і найпростішого, широго брата, якого старші вважають дурнем. Правда завжди перемагає кривду. Сюжети більшости фантастичних казок примандрували зі Сходу (з Індії), де вже в старовину були цілі збірники казок „*Панчатантра*“ і „*Гітопадеша*“. В нашій літературі маємо збірники народніх казок А. Бодяньського і Рудченка. Крім цього збирали укр. казки ще: Куліш, Драгоманів, Грінченко та инш.

§ 39. **Байка.** Байка виникла з казки, в якій головну роль грали звірини. Як і инші казки, казки про звірин вважались колись правдивими оповіданнями з життя звірят. В них помітні ще сліди колишнього боготворіння животин і останки тваринних мітів. Звірятам припису-

ється дар мови („Коли ще звірі говорили“) і розум, де-коли більший од людського. Причини цього треба шукати в низькому рівні розвитку самої людини, котра остроту звірячого чуття (зору, нюху, слуху) і вірність інстинкту вважала за розум. Байки—це часточки, з яких складається звірина епопея.

Пізніше, коли було спостережено подібність характерів звірят до людських характерів (хитрий лис, вірний пес, мудрий слон, розумний кінь, працьовита бджола, відважний лев і т. д.), повстала думка, пристосовувати звірину казку до людей з метою навчання чи сатири. Таким чином виникла мораль, яка зараз подибується майже в кожній байці. Цей навчальний, дидактичний елемент подибуємо вже в звіриних казках Індії та в байках, що їх приписують грецькому байкареві Езопові. Байки Езона вбогі образами й емоціями, бо тут всю увагу скупчено на байковій моралі, і деї. Найкращі байки писав у Франції Ляфонтен, в Росії Крилов. Українська література має кількох байкарів; найвидатніші між ними Гребінка („Приказки“) і Глібів („Байки“). Багато дитячих байок написав Франко, далі Грінченко, Загірня і н.

Сучасне укр. письменство має поки-що одного пролетарського байкаря С. Пилипенка, а російська Дем'яна Бедного.

Драматична поезія.

§ 40. **Ріжниця між епічною і драматичною формою.** Епики, створюючи образи і втілюючи їх в певні особи (як напр. Демид і Гордій в повісті Грінченка „Нароспутті“, Чішка в повісті Мирного „Пропаша сила“, „Мойсей“ в поемі Франка і т. д.), оповідають нам про цих осіб, описують їх життя і характер, обставини й умови, серед яких ці особи живуть, говорять про їх виховання, вчинки і т. д. Перед читачем стоїть автор, котрий знайомить читача з героями своїх творів. Де-коли автор заставляє своїх героїв, щоби вони самі за себе балакали, розмовляли з иншими людьми—особами в творі, але ці-

сля того поет знову починає описувати, оповідати. Через те найважливіші види епічної творчості називаються повістями, оповіданнями, нарисами, казками... Отже така форма поезії, де про героя говорить автор, називається повістярською формою викладу.

Драма, так само, як і епос, передає події і вчинки людей, але робить це в особливий спосіб. Драматург не оповідає і не описує, але примушує балакати безпосередньо самих дієвих осіб твору. Такий спосіб являється більш об'єктивним, ніж епічний. Автора, посередника між героями твору і читачем, у драматичній поезії зовсім немає, так що читач знайомиться з особами і подіями, введеними в творі, безпосередньо і може сам судити про їх характер і вчинки. Перед ним уже не автор, а самі герої і їх вчинки. Але розмовами дієвих осіб, їх суперечками, не можна передати в писаному творі події як слід. Через те драматичний твір вимагає, для повноти з'ображення уявленого автором життя, ще й акторів і сценичного виконання; тоді, коли дієвих осіб твору бачимо на сцені, ми користуємось краще наочністю образного мистецтва, бо сценична вистава економить нам працю уяви. Крім того, ми чуємо слова дієвих осіб і можемо уявити себе самовидцями події, описаної в творі, чого при читанні драматичного твору досягти трудно... Треба розрізняти внутрішню драматичну форму од зверхньої, бо остання може бути тільки облудною. Бувають епічні твори, написані драматичною формою, а в них ніякої драматичності (дійства) нема. Особи балакають поміж собою про те, що автор міг би висказати й од себе. Такою зверхньою драматичною формою—характеру героїв не можна ніяк виявити; автор користується нею тільки для короткої передачі різних, протилежних собі думок, а не для з'ображення осіб і подій. Важніша—внутрішня драматична форма, котра подибується і в творах, які не мають зверхньої форми драми (як, напр., в „Гайдамаках“ Шевченка в III розділі „Конфедерати“). Епічні твори з внутрішнім драматизмом легко можна „інсценізувати“, то-б-то переробляти в зверхню драматичну форму і виставляти на сцені.

В драмі головним стилістичним засобом являється не переказування, не оповідання і не опис, а—розмова. Розмова може бути або з самим собою (мислення в голос) монолог (монос=сам, логос=слово; грецьк.), або розмовою між двома особами—діалог, або розмовою гуртовою—хор. Не кожна розмова є драматичною. Драматичний діалог мусить бути коротким і стислим, а далі живим і доцільним. В ньому мусить бути переданий живий обмін думок і почувань. Кожне речення промовляючої особи мусить викликати в другій особи бажання, висловити свою думку, своє почування. Розмовляючі особи повинні бути зацікавлені в тому, щоби переконати одне одного, вплинути на волю співпромовця і спонукати його до певних вирішень і вчинків. Текст драматичного твору повинен бути сценичним, він повинен вимагати собі доповнення в сценичній грі (міміки, то єсть виразів на обличчі; жести, рухів відповідними членами тіла в певному напрямку і в певний спосіб; руху, постави всього тіла актора; хода, сидання, вставання, вихід і т. д., інтонації голоса, як здивування, обурення, жалкування, страх і т. д.).

§ 41. **Зміст драми.** Змістом драми може бути тільки подія, чи то історична, реальна (яка дійсно відбулась), чи видумана, уявлена митцем, поетом-драматургом. Для свого твору драматург бере собі предметом (сюжетом) лише таку діяльність людини, яка являється боротьбою з перешкодами, яка вимагає од людини певного напруження енергії для перемоги над тими перешкодами і в якій шанси на успіх непевні. Діяльність людини, яка має бути з'ображеною в драматичному творі, мусить бути вся скерована на досягнення певної мети і наприкінці п'єси приводити до певного результату, бажаного чи небажаного для героя твору. Змагання з перешкодами (перепонами) вносить в драматичний твір різноманітність становищ і зміну обставин. Герой драми то наближається то віддаляється від своєї мети, а глядач, слідкуючи за його боротьбою з противенствами, несамохіль входить в його інтереси, співчуває або не співчуває йому, цікавиться дальшим ходом боротьби і нетерпляче очікує її висліду роз-

в'язки. Драма, що не має певної розв'язки (в якій герой не виграє і не програє), викликає в глядача чи читача невдоволення.

Отож драматична боротьба і є душею драматичного твору. Події, котрі не мають в собі такої боротьби, не є драматичні і не можуть служити сюжетом для драматичного твору.

Боротьба в драмі мусить бути зовнішньою і внутрішньою. Зовнішня - звернена проти несприятливих обставин, ворогів і суперників, що стоять на перешкоді до мети героя, а внутрішня—це боротьба з самим собою: з своїми звичками і нахилами, які не дозволяють йому швидче доходити до цілі, з сумнівами що-до можливості досягнення мети, з ваганнями, що роблять героя в боротьбі нерішучим. У внутрішній, „душевній“ боротьбі важливим моментом являється конфлікт (суперечність) між розумом і серцем, між думками і почуваннями, сумлінням і пристрастю, слабкістю духа і повинністю. Ще складнішим моментом „душевної“ боротьби є колізія (збіг двох майже рівнозначних) обов'язків, коли герой не знає, який з них важніший і який з них йому треба вибрати, щоб і не „скривити душею“ і не віддалитись від своєї мети. Внутрішня боротьба частіше виражена в драмі монологами (думками в слух, розмовами героя з самим собою).

§ 42. **Склад (схема) драматичного твору.** Драматична форма зображення має певний план, певну схему. Ми вже знаємо, що головну увагу в драматичному творі треба звернути на мету, яку поставив перед собою герой твору, і на ті перепони, з якими героєві доводиться боротись для досягнення своєї мети. Та боротьба мусить десь початись і скінчитись. Звичайно, в драм. творі зображується тільки той період життя героя, в якому проходить згадана драматична боротьба, тільки ті місцевості, де та боротьба провадиться, і тільки ті події й особи, що з тією боротьбою зв'язані. Але-ж драматичний твір призначається для сцени, для одної вистави, а підчас одного вечора важко зобразити цілий ряд років і подій. Далі: сцена стоїть на одному місці і глядачі сидять підчас вистави на одному-ж місці так само. Через те французька поетика

Буало вимагала від драматичного твору т. зв. „триєдності“ то б-то, щоби в драмі дія відбувалася на одному місці, протягом одного часу і тільки вона одна. Ці вимоги вже закинуто від часів Лесінга (німецького драматурга і критика драматургії). Але в українській літературі маємо такі драм. твори, в яких цих єдностей додержано (напр. „Наталка Полтавка“ і „Москаль Чарівник“ Котляревського).—В кожному драм. творі повинна бути зав'язка дійства, хід його і розв'язка.

Зав'язкою називаємо те місце в творі, де обставини сплітаються так, що виникає між дієвими особами твору суперечність інтересів; на підставі і в наслідок цієї суперечности мусить зав'язатись драматична боротьба.

В „Наталці-Полтавці“, напр., обставини складались так, що Наталка мусіла вийти заміж, а її любого Петра немає; вже чотири роки як від нього ніякої звістки. Возню крайня пора женитись і він кинув уже оком на Наталку. Випалок дає йому нагоду заявити Наталці своє бажання, одружитись з нею. Вона не може за нього вийти заміж, бо любить Петра, але Возний не одстає і буде домогатись її руки в матері Терпелихи. Інтереси їх протилежні. Тут починається драм. боротьба, зав'язка п'єси.

Зав'язка мусить корінитись в самих характерах і переконаннях дієвих осіб, бо коли вона заснована тільки на випадковому збігу обставин, то боротьба не буде внутрішньою і п'єса вийде невдалою. Драматург мусить ввести глядача в коло інтересів дієвих осіб, познайомити його зі взаїмними відносинами між ними і з тими обставинами, за яких починається п'єса. Для цього драматург дає т. зв. експозицію—виклад тих обставин, відносин, інтересів. Він заставляє дієвих осіб оповідати одне одному про обставини, в яких вони зараз знаходяться, про свої інтереси, які зараз вони мають, і в яких відносинах поміж собою живуть. Чим швидче драматург познайомить глядача з історією до зав'язки драми, тим краще.

(В „Нат. Полт.“ експозиція поділена поміж всіма дієвими особами. Наталка в пісні висловлює свою любов до Петра і згадує його відсутність. Терпелиха—про свою з дочкою бідність і про необхідність видати Наталку заміж. Возний

про вирішення женитись. Виборний про життя Терпелихи й дочки в Полтаві. Петро про свої блукання по наймах і т. д. Диспозиція тут не цілком вдала, бо тягнеться майже через увесь хід дійства.

Далі йде експозиція характерів, ознайомлення глядача з характерами дієвих осіб. Де-коли для цього одна особа описує характер другої (Виборний—Наталку, Возний сам себе), але краще зробити цю експозицію так, щоби глядач бачив сам, який характер має кожна з дієвих осіб, тоб-то, щоби дієві особи самі виказували на сцені свій характер відповідними вчинками.

(Возний зрікається Наталки, побуджений до того прикладом Петра, котрий зрікся її на користь Возного. Значить: Возний, по суті, добра людина і зла нікому не бажає; він здатний йти за добрим прикладом).

Од зав'язки починається хід дійства, який повинен розвиватися поступово. Дійство мусить наростати і бути безперервним, щоб був зв'язок між одною сценою і другою за нею, і щоби хід дійства не був в'ялим.

Перерив дійства в „Нат. Полт.“ підчас виведення на сцену Миколи, котрий розказує довго тільки про себе і як дієва особа—слабо зв'язаний з ходом п'єси,—являється найслабшим місцем п'єси).

Наростання дійства йде до своєї кульмінаційної точки, яку називають періпетією або переломом дійства. Періпетія вводить в хід дії таку нову обставину, (або особу, або подію), яка повертає дійство в інший бік, ніж воно йшло до перелому. Коли весь дотеперішній хід дійства вів до сумної розв'язки, то періпетія повертає його до щасливої, і навпаки.

В „Нат. Полт.“ перелом настає підчас появи Петра і його побачення з Наталкою. Перед тим Наталка вирішила, що коли вийде заміж за Возного, то втопить. Поява Петра додає їй рішучості боротись далі.

Після періпетії дійство спадає і йде до розв'язки. Розв'язка може бути для героя нещасливою, закінчитися його смертю тоб-то катастрофою, або—щасливою розв'язкою. Розв'язка може бути поступовою, до якої глядачів підготовляє хід дійства, або раптовою, несподіваною ні для героїв п'єси, ні для глядачів.

Щоби бути доладною, розв'язка мусить природньо випливати із самого ходу п'єси і задовольняти почуття справедливості у глядачів.

§ 43. **Види драматичних творів. Трагедія.** В драматичних творах є сюжети, що мають героїчний характер, як в епосі поеми: вони зображують діла героїчних натур, особистостей, що стоять вище від середнього рівня людських характерів і змагають до цілів, які людині важко досягнути, борючись де-коли з такими перепонами, яких і вони самі не в стані подолати. Драматичний твір може зображувати їх перемогу, куплену ціною як найважчої велетенської боротьби; але частіше драма показує їх загибель: в боротьбі з перепонами, що стоять вище їх сил, з ворожою їм долею, судьбою і т. и., або в наслідок злочинності їх мети або вчинків. В останньому разі на героя паде кара за те, що він переступив межі дозволеного природними, громадськими, моральними чи іншими законами.

Драматичні твори, з сюжетом, подібним до останнього, себ-то такі що мають нещасливий кінець, викликають у глядачів почуття трагічного, або почуття трагізму. Такі твори називають *трагедіями*. (Ця назва походить від грецького слова *τραγος*—козел, якого приносили в жертву богам Бакхусові). Трагедія в греків була дійством релігійного культу і не означала драматичного дійства з сумним кінцем, але вже грецький філософ Арістотель зазначив, що значіння і завдання трагедії в тому, що вона через співчування героєві і страх перед карою, подібною до тої, яку поніс герой, очищає людину від подібних пристрастів. Чому людина знаходить естетичну насолоду, дивлячись на нещасну долю трагічного героя, являється в дечому загадкою ще й досі.

Трагічний герой страждає, і страждає незаслужено, власне, в змислі вищої людяности. Судьба, що тяжить на нього, викликає всю його владу на боротьбу з собою, і де проста людина, завдяки своїм обходам і своїй податливості, виплутається, герой гине через незломність своєї волі. Антична (дохристиянська) драма загострювала ці відносини в душі чисто фаталістичного розуміння і прийняття світу тим, що вона потверджувала: з одного боку деспотичну перевагу сліпої судьби, яка виявляла себе в пророкуваннях (ораку-

лах, свах), а з другого боку—повне безсилля людського самовизначення, що проти тієї сліпої судьби надаремне змагалось. Це видно в творах Софокля („Царь Едіп“) і в новітніх „драмах судьби“ (Шіллер: „Наречена з Мессини“). Отже, супроти світськості поганського способу мишлення трагедія виступала тут дійсно як момент релігійний, вказуючи поганству, яке схилилось до самообожнення, на присутність всемогучого надприроднього принципу в „Немезиді“ (неминучій карі). Християнський дух, звернений в потойбічність (Шекспір), навпаки, задержує значіння людської волі, що самовизначається трансцендентально. Як там, так і тут незломність людської волі є тією трагічною виною, яка (в Отелло, Лірі, Оресті, Клітемнестрі, Антігоні, Корделії, Дездемоні) може ґрунтуватись на природньо моральних предпосилках. Але навіть і в таких характерах вона не повинна втрачати тієї основної риси—бунту проти могутніших сил. Святий, мученик, Христос (в пасійній драмі, язичеській трагедії в церковній формі) не є трагічними характерами. Їх добровільна самопожертва виключає всякий активний бунт, а тільки цей останній є трагічним, а разом і драматичним (в змислі дійства!). Тим менше трагічною може бути історія страждання і хворування наскрізь пасивних нуждарів-калік. Трагедія впливає на нас тим, що ставить нас понад стражданнями життя, показує їх нам збоку, робить нас судьями їх. Страх і співчуття, найтвердші зі всіх афектів, жах перед загально-спільною нищителькою смертю і співчуття до страждання всього людства—ми перемагаємо тим, що в трагедії стаємо свідомими себе, як людей. Цей процес називають катарзісом (розладунком, розрядженням) або „очищенням“.

Трагічне почування дуже складне. В ньому найголовнішу роль грають: 1) глибоке співчуття стражданням героя (нам жаль його, ми переживаємо разом з ним його страждання, его помилки засмучують нас, ми турбуємось за його дальшу судьбу і т. д.); 2) подив (ми дивуємось, як він не бачить того, що йому загрожує, як він може робити такі недоцільні і для нього самого шкідливі вчинки, як він може довірятись скритим ворогам і т. д. Але при всьому нашому співчутті до нього він не стає для нас жалким; навпаки, ми весь час чуємо могутність і величність його особистости, навіть тоді, коли він страждає і гине; нарешті: 3) вчинки такої особи, помилки її, ба навіть і злочинні проступки, а разом з тим і ті уроки, котрі дає йому судьба: страждання, упадок і заги-

біль—викликають в нас—жах. Ці три головніші почування: співчуття, подив і жах зливаються до купи і підтримують себе взаємно. Чим більше подивляємо величність характеру трагічної особи, його енергію, талановитість, шляхетність, тим більше жалкуємо, що така людина страждає і помиляється і тим більше жахаємось, бачучи, як низько можуть упасти і найміцніші, найздібніші натури, якою грізною і жорстокою може бути доля людини, як то „ніщо не проходить даремне“, як людина може сама собі готувати загибель і т. д.

§ 44. **Поважна драма.** Крім трагедії, яка з'ображує життя героїв, є ще й інші драматичні твори, котрі черпають сюжети із реального життя: це поважна драма і комедія. Драма, або драма в тісному розумінні, з'ображує людину середнього або й нижчого рівня різних суспільних верств у таких становищах, в яких вона викликає співчуття до його „духовної“ особистости й його долі. Для цього драма показує нам характер такого героя так подрібно, щоби ми могли оцінити його внутрішню висоту, малює нам його страждання, його душевну боротьбу, од висліді якої залежить щастя чи нещастя його життя, (розуміється, щастя не грубо матеріяльне, а з певним ідеальним відтінком). Розв'язка такої драми може бути й нещаслива (навіть смерть, як у „Безталанній“ Карпенка Карого), і щаслива, але куплена ціною поважної драматичної боротьби і страждання.

В таких драмах є моменти, що близько підходять до того вражіння, яке дає трагедія, але тільки що-до спочуття стражданням героя. Тут нема подиву величі і жаху перед невідомим неминучим. Але з'ображуючи нам серйозні сторони життя таких як і ми, близьких нам по силі і талантам, людей, звичайна драма впливає більш інтимно на нашу уяву і сильніше збуджує в нас гуманне почування ніж трагедія, бо ми легше відносимо її до нашого власного життя, до нашої власної долі.

Драма буває побутовою, історичною, психологічною, соціальною,—в залежності від того, що служить змістом боротьби героя: яку мету має він перед собою і які перешкоди мусить переборювати.—В україн-

ській літературі побутові драми писали: Старицький („Не судилось“ і ин.), Кропивницький „Глитай абож паук“ і ин.), Карпенко-Карий „Наймичка“, „Безталанна“ і ин.), Франко („Украдене щастя“, Грінченко („Нахмарило“) і багато інших.

Драми історичного змісту маємо в Костомарова („Сава Чалий“), Грінченка („Серед Бурі“), Пачовського („Сонце руїни“), Кропивницького, Старицького, Старицької-Черняхівської („Гетьман Дорошенко“, „Богдан Хмельницький“), Черкасенка („Чорна Рада“) і инш.

Психологічні драми появились на Україні пізніше від історичних і побутових. Зразками їх в українській літературі можуть бути драми Винниченка („Брехня“, „Гріх“ і и.), Черкасенка („Казка старого млина“), Олеся („По дорозі в казку“ і б. и.).

Драму соціального змісту ввів в українську літературу Карпенко-Карий („Понад Дніпром“, „Бурлака“ і ин.). Наколи в побутовій драмі головну увагу звернуто на змалювання народнього побуту, для чого в п'єсу вставлялось побутові народні сценки (весілля, сватання, забави, танці, повір'я і т. д.), а в історичній зображувано певну історичну подію та її героїв, то в психологічній драмі на перше місце виступають внутрішні конфлікти людини, деколи ненормальної, схибленої. Розуміється, що всяка драма мусить бути психологічною, бо инакше не було-б у ній внутрішньої боротьби, без якої вона й не була-б драмою, але спеціальна психологічна драма змальовує ту боротьбу більш виразно. Цей напрямок зайшов до нас із заходу, де він мав своїх кращих представників у французькій, скандинавській і німецькій літературі (Ібсен, Гауптман, Зудерман, Метерлінк, Гальбе і и.). Соціальна драма зображує соціальну боротьбу окремих класів суспільства, здебільшого боротьбу пролетаріату з капіталістами, селянства з поміщиками. На сцену виводиться маса, а не тільки окремі герої. В соціальній п'єсі головний герой—класа суспільства, не окрема людина: тут коли й є головний герой, то все таки він являється таким тільки як представник своєї класи. Кращі соціальні драми дала до революції Німеччина, де про-

летаріат раніше став свідомою класою суспільства. (Гауптман „Ткачі“ і и., а в останні часи Кайзер („Газ“), Толлер („Чоловік—машина“, „Людина—маса“ і и.). У Франції соціальні драми писали Мартіне („Ніч“), Верхарн („Зорі“) і и.

Українська література соціальну драму знає слабо (Винниченко, Хоткевич, Черкасенко), але в останні часи, дякуючи пролетарській революції, українські драматурги звертають на цей напрямок більше уваги. В психологічній драмі видатну роль грала символіка, якої в соціальній драмі не може бути, бо вона чисто реалістична.

§ 45. **Комедія.** (від гр. κῶμος—веселий бенкет, або κῶμη — село), виставляє людину в таких становищах, в яких вона викликає сміх, являється в комічному світлі. Комічна п'єса вибірає собі сюжети з обсягу буденного практичного життя і торкається не її ідеальних, а здебільшого матеріальних, звичайних, навіть низьких сторін характеру і життя. Комедія всякі скрутні становища, нещасливі випадки і неприємности життя відсуває в обсяг смішного, вивисується над ними, і тим самим дає глядачеві пізнати, що він, як людина, стоїть вище од всього цього низького, слабого, і що смішно бути таким, як отой безпорадний герой п'єси. Наколи в трагедії і драмі глядач мусить пережити страждання і прикрощі героя, щоби стати понад ними, відчутти себе вищим од них, то в комедії глядач впевнюється в своїй вищості тим, що висміює і самого себе з героєм п'єси. Трагічний герой розбивається об дрібничковість, вузькість і заплутаність життєвих відносин. Комічна фігура, з другого боку, показує, що й мізерність, нікчемність і простота не можуть так само добитись до своєї мети. В цьому, як сказав Арістотель, те „звеселяюче“, нешкідливо—смішне комедії.

Цілком природньо, що комедія вже з самого початку свого існування (вполітичних карикатурах Арістофана) зайнялась тим, щоби комічним фігурам (надмірним дурням і блазням, суєтним горланям, трусливим чванькам, вітрогонам, пройдохам, марнотратникам, паразитам, закоханим старцям, скупцям, продажним жінкам і т. д.) протиставити справжніх людей як протилежність до тамтих.

Ці справжні люде, в повній свідомості своєї переваги над „людцями“, вживають своєї зброї—дотепу, хитрощів та іронії—проти дурного оточення. Нещаслива для героя комедії розв'язка—невдача в його замірах—не повинна робити його нещасним в дійсному розумінні слова, се-б-то, не повинна викликати наше співчування йому, бо й самі заміри, і мета його боротьби (досягнення низьких вигод), і практична спритність та хитрість, які могли-б йому допомогти в цій боротьбі, не викликали в нас ніякого співчуття. Ми частіше навіть бажаємо, власне, невдачі для героя комедії, бо відносимось критично до його замірів, його характеру і вчинків. Наше критичне відношення до героя комедії ми висловлюємо сміхом. Отже й розв'язка комедії повинна бути згідною з почуттям справедливості в людини („Котюзі по заслугі“).

В комедії де-коли з'єднується комичне з трагічним. Причина цього вже в протиставленні „справжніх людей“ комичним особам. Вбіраючи в себе трагічні протилежні фігури, комедія підходить ближче до трагедії. Так, напр., Шекспіровські п'єси „Венеціанський купець“ і „Міра за міру“, стоячи цілком на ґрунті комедії, досягають майже трагічних ефектів. Найбільший творець комичних п'єс, Мо́лієр в своїм „Мізантропі“ зобразив комичний, зрештою, характер яко трагічну протилежну фігуру так різко, що їй до трагічного героя далі нічого більше не бракує, як лише трагедії.

Комедії рійняться між собою шириною замислу (сюжету). Комедія, що рисує просто епізод з приватного життя людини і заснована головним чином на зовнішній зав'язці (на збігові обставин) називається комедією інтриги (Котляревського „Москаль чарівник“). Коли комична п'єса зображує якусь моральну якість особи, її хибу, порок, і показує вплив цих негарних рис характеру на життя і вчинки особи, то її називають комедією характерів або психологічною комедією (Молієра „Скупарь“). На Україні найбільш розвивалась комедія, що виводила дієвих осіб як представників певного середовища—стану, суспільної класи, корпорації, місцевості і т. д. такі п'єси називались побутовими комедіями, або

комедіями звичаїв. (Квітки „Сватання на Ганчарівці“, Тобілевича „Мартин Боруля“, Цеглинського „Торгівля жемчугами“ і т. д.). Нарешті, комедія поширилась і на громадські чи суспільні відносини. Зразком такої комедії побутово-соціальної може бути „Ревізор“ Гоголя, в якому зображено цілий город з його інтересами і відносинами між начальством і підвладними йому міщанами та дрібними урядовцями.—Комична п'єса без замислуватого сюжету, заснована тільки на непорозуміннях, помилках, обдурюваннях і т. п., як напр. „Собака-вівця“ (В. Гоголя), „Сатана в бочці“ і т. п., називається водевілем. Драматичне зображення смішних подій і осіб для викликання тільки одного сміху називають фарсом. Як у фарсі так і в водевілі не може бути ніякої моралі. Крім цих двох маємо ще шарж, се-б-то карикатурне (пересадне чи відворотне) зображення дійсности, та оперетку, в котрій дієві особи співають і танцюють, як напр. в „Наталці-Полтавці“ Котляревського та в „Сватанні на Ганчарівці“ Квітки-Основ'яненка.

В 17 і 18 віці в українській літературі подибуються ще й інші комично-драматичні твори поезії, що називаються інтермедіями й інтерлюдіями. Це початкові форми сучасної комедії. Про них читач довідається з історії літератури і зокрема з історії драми.

§ 46. **Зразкові драматичні твори поезії.** Зразки класичної або античної (грецької і римської) драматичної творчости маємо в грецьких драматургів: Есхіля („Перси“ і и.), Евріпіда („Медея“ і и.), Софокля („Царь Едіп“, „Антигона“ і и.), Арістофана („Хмари“, „Оси“ і и.) і римських: Сенеки, Плавта, Теренція й інших. В Франції в 17-му віці розцвіла псевдо-(ложно)-класична драма, що знайшла своїх найкращих представників в Корнелі („Горацій“, „Цінна“, „Поліевкт“ і и.), Расіні „Андромаха“, „Британік“ і и.) і Молієрі („Тартюф“, „Мізантроп“ і б. и.). В Німеччині, Англії й Іспанії розвивалась національна драма. Найбільшим драматургом Англії і всього світу вважається Шекспір, глибокий мистець—психолог, що створив цілий ряд всеохоплюючих драматич-

них типів. Його твори перекладено на всі культурні мови. (З українських письменників його перекладали Куліш, Федькович та інші). Найзнаменитші з його творів „Гамлет“, „Отелло“, „Король Лір“, „Макбет“, „Буря“, „Коріолян“, „Юлій Цезарь“ і б. и. В Німеччині нова національна драма відродилась за Лесінга („Емілія Галотті“, „Мінна з Барнгельму“, „Натан мудрець“ і и.), що перший закинув наслідування французької псевдокласичної драми. Його слідами пішов Гете, один з найбільших поетів і мислителів усіх часів, котрого лірика займає перше місце у всіх європейських літературах. Найвидатнішим його драматичним твором є „Фауст“, що ввійшов у все-світню літературу і мається в перекладі на всіх мовах. (Між іншим, на українську мову перекладено цей твір кілька разів: Франком, Старицьким (не все), мною і и.). З інших його драм. творів треба знати „Геца з Берліхінген“, „Іфігенію“, „Егмонта“ і и. Шіллер, приятель і товариш Гете, великий німецький поет, написав цілу низку трагедій, що після Шекспірових і Гетівських вважаються кращими у всесвітній літературі. („Розбійники“, „Вільгельм Тель“, „Дон Карлос“, „Орлеанська дівчина“, „Марія Стюарт“ і б. и., з яких багато є і в укр. перекладах). З інших німецьких драматургів пізнішого часу варто згадати Грільпарцера („Хвилі моря і любови“, „Горе брехунові“, „Сапфо“ і и.), Кляйста („Розбитий глечик“ і и.), Зудермана („Огні Іванової ночі“ і и.), Гауптмана („Перед сходом сонця“, „Ткачі“, „Гануся“, „Затоплений дзвін“ і и.). Зараз в Німеччині спостерігається народження нової драми, про яку ми вже вище згадували (Кайзер, Толлер, Унруге, Герінг, Фішер і б. и.). В Іспанії нову національну драму введено поетом Лопе де-Вега ще на початку 17-го віку („Овеча кушіль“ і и.), а за ним пішов Кальдерон де-ля Барка („Заламейський суддя“ і и.), Нагарро та інші.

В Росії кращими драматургами являються Грібєдов („Горе от ума“), Пушкін („Боріс Годунов“), Гоголь („Женихання“ і „Ревізор“), Островський („Гроза“ і п.), Чехов в комедіях („Вишневий сад“, „Три сестри і и.), Андрєєв („Чорні маски“, „Дні на-

шого життя“ і и.), Найдьонов („Діти Ванюшина), А. Толстой („Царь Фьодор Іванович“), Л. Толстой („Влада тьми“, „Живий труп“), Горький („На дні“, „Міщане“ і и.).

В скандинавській літературі визначився норвежець Ібсен („Нора“, „Брандт“, „Примари“, „Дика качка“, „Доктор Штокман“ і и.).

Лірика.

§ 47. Ріжниця між ліричною й іншими формами поетичного з'ображення. Лірика — це поезія емоцій: настрою, почування, зворушення. Мета ліричної творчости і значіння її—подвійні. Це значіння висловлене, між іншим, і нашим найбільшим ліриком—Шевченком в його ліричних віршах, про котрі він і каже: „Мені лекшає в неволі, коли їх складаю“. Отож, перше значіння ліричної творчости в тому, що вона звільняє людину від напливу почувань, „душевних“ турбот і хвилювань (емоцій). Друге її значіння в тому, що вона впливає і на інших людей, зворушує певні почування і настрої в іншій особі: „А серце б'ється, ожива, як їх почує“; тому то поет і посилав їх у світ, що „може найдуться... очі, що заплачуть на ці думи,—я більше не хочу: одну сльозу з очей карих, і—пан над панамі!“ Поет мусить дати вихід своїм почуванням, настроям і думкам, щоби звільнитись од них, мусить виразити їх в слові, а разом і поділитись ними з іншими людьми, бо „поділене горе — половина горя, поділена втіха—подвійна втіха“.

Через те ліричний поет хоче в інших людей викликати своїм твором настрої, почування, думки і бажання подібні до своїх.

„Чи заплаче серце одно на всім світі,
Як я з вами плакав?...“

З цього видно, що лірик завжди говорить од себе, що його твір мусить бути наскрізь суб'єктивним, а не об'єктивним як твір епічний або драматичний. Думка має для лірики значіння лише тоді, коли вона викликає

якесь почування в поета, або коли вона сама підказана почуванням, настроєм. Через те: холодне, логичне мислення, розумування, міркування не надається для ліричного твору. Воно сковане законом певних логичних правил і тому чуже вільному вислову почуття, де дозволені швидкі переходи від одного предмету до другого. Поет в ліриці являється сам героєм твору. Предметом з'ображення в ліричному творі є авторова любов і ненависть, авторові втіхи й страждання, його пізнання й бажання. Найбільший лірик світу, німецький поет Гете так описує зміст своєї збірки пісень:

„Чим я жив і з чим змагався,
Що терпів і сподівався,
Я сплету в один букет;
Сни і мрії молодечі,
Хиби й спогади старечі—
В пісні висловить поет“.

Немає ніодного такого становища, ніякого такого стану людського почування, ніякого такого ступня людської пристрасті, яка в ліриці не могла-б бути виражена.

Супроти епіки і драми—об'єктивного й обмеженого з'ображення тільки певних, деяких сторін людського життя—лірика являється найбільш вільним висловом як зовнішніх становищ і відносин, так і всіх внутрішніх, „душевних“ станів людини. Вона звертається до читача безпосередньо від автора, без допомоги образів і сценічних дієвих осіб.

§ 48. **Типи ліризму.** Вище ми вже сказали, що ліричний твір родиться з почування, з настроєм, зі зворушення, і що завдання його — викликати в інших людей почування, настрої і думки, подібні до авторових. Відповідно до цього ми можемо встановити три типи ліризму, а саме: I. лірику безпосереднього почуття; II. лірику зворушення і настроєм і III. лірику думки.

I. Безпосередній ліризм—це ліризм в найчистішому вигляді: це живий і щирий вилив почування—так як воно виникло в поета сприводу чогось, що торкається його життя. Безпосередність цього чистого ліризму в тому й полягає, що він родиться раптово, без обміркованого

з'адуму, і так само зразу і просто передається. До цього безпосереднього ліризму відноситься поезія менту, першого вражіння,—хвиливого, перебіжного переживання, викликаного якоюсь подією чи картиною, напр.:

„Гей, які простори! Всюди розляглося
Поле в переливах ранкової мли.
Широко, надійно! Вилється колосся...
Хмари може страшно? чи страшні вітри“?...
і т. д.

(Чумак)

„Воля?! Воля?! Снитися, може?
Друже! Брате! Говори!
Що? народ? салдати? Боже!
Бій! червоні прапори?!
З тюрем в'язнів випускають?
Прилучаються міста?...
Далі? далі! Хай співають
Золоті твої уста“!

і т. д.

(Олесь).

Цей безпосередній ліризм приймає часто найвний відтінок і охоче наслідує форму народніх пісень (у Шевченка, Федьковича, Руданського, Франка й інших). В ньому музичальність, гармонійність відіграє першорядну роль. В різних темах він вільно з'єднується з передачею тілесного самопочуття:

„Гетьте, думи, ви хмари осінні!
Та-ж тепера весна золота!
Чи то так у плачу, в голосінні
Проминуть що-найкращі літа“?

(Українка).

II. Лірика сильного „душевного“ зворушення, яке переходить в захоплення, екстаз, і виражається часто патосом, трохи відмінна від лірики настроєм. Об'єднує їх те, що обидві вони являються часто як наслідок поетичної задуми, як висновки логичного міркування, зробленого поетичним, то-б то таким, що захоплює не тільки ум, але й уяву та почуття людини. В першій, в ліриці „душевного“ зворушення, зображується сильний внутрішній п'ї д'ї ом, який не часто люде переживають. Коли причина захоплення автора не досить

значна в очах читачів, то вони не тільки не зможуть поділити його настрою, але можуть, навпаки, знайти його смішним, нещирим. Отож в цьому відділі лірики поет менш суб'єктивний, ніж в безпосередній ліриці; тут він оспівує „об'єктивно важливі“ предмети: боротьбу за волю, перемогу в ній чи поразку, далі: великих людей, їх діла, їх смерть, великі твори мистецтва, величні з'явища природи і т. п., що важливе й велике для багатьох людей. Пошана, подив, вдячність—це головніші почування, які ця лірика захоплення висловлює:

„Ми гімни тобі заплели,
Червоний тероре!“
(Чумак).

„Блажен, блажен, благословен,
Хто в ці страшні, байдужні дні
Ішов невтомно як Овен
В ню—гармоні“.
(Тичина)

„Земле, моя всеплюдоющая мати!
Сили, що в твоїй живе глибині,
.....
Дай і мені!
(Франко).

Кругом неправда і неволя!
Народ замучений мовчить“...
(Шевченко).

„Ударом зрушив комунар
Бетонно світові підпори.
І—над розвіяністю хмар—
Червоні зорі...
Зорі...
(Еллан).

Лірика настрою—найширший відділ ліричної творчості. Смуток, жаль, надія, горе, радість, розпач і тому подібні почування—це ті почування, які поет в ліричному творі висловлює:

„Ой, не крийся, природо, не крийся,
Що ти в тузі, за літом у тузі.
У туманах ти сниш, а чогось так сичі
Розридалися в лузі“.
(Тичина).

„Вулицям міста—печаль моя.
Припала до грудей буркованих...
Серце болі стисли, одчайно як...,
Ну й чого вони“?...
(Еллан).

„Чого мені тяжко, чого мені сумно?
Чого серце плаче, ридає, квилить“?
(Шевченко).

III. Третій відділ лірики—це лірика думки. Від лірики першого роду вона одрізняється відсутністю безпосередності, значною участю думок в образах і емоціях, а далі ще й тим, що тут поет аналізує (розбірає, розкладає на складові частини) навіть своє власне почування. Цей процес називають рефлексією, а тому й лірику цього роду називають рефлексивною. Від другого відділу лірики, від лірики захоплення й настрою, лірика думки одрізняється тим, що висловлює незадоволення розладом між ідеалом і дійсністю, а не захоплення предметом, якого поет оспівує. У всесвітній літературі найкращі зразки цієї лірики дали Гете, Шіллер і Гайне, в Росії Тютчев, Пушкін, Жуковський, а на Україні Франко, Шевченко, Українка. В цій ліриці важливе не так почуття і настрої, як глибока філософська задумка, помітна, напр., в такій поезії:

„І день іде, і ніч іде,
І голову схопивши в руки,
Дивується, чому не йде
Апостол правди і науки“.
(Шевченко).

„Не в людях зло, а в путах тих,
Котрі незримими вузлами
Скрутили сильних і слабих
З їх мукою і їх ділами“.
(Франко).

В останні часи лірика думки займає в укр. ліричній поезії видатне місце в творах П. Тичини, В. Кобилянського, І. Кулика, М. Йогансена і и.

§ 49. **Форми ліричної творчості.** Ліричний настрої виникає на підставі різних вражень од життя. Він охоплює лю-

дину, наприклад, підчас праці, підчас врочистої маніфестації, під впливом кохання, втіхи, горя, жалкування, патріотичного екстазу, обурення, гніву, підчас споглядання картин природи або творів мистецтва і т. д. Далі, його може викликати роздумування над життям людини, над її гарними і злими вчинками, над характерами різних осіб, над історичними подіями і т. п. Відповідно до того, яка причина викликала ліричний настрій і для якої мети поет взявся виляти своє переживання в ліричному творі, ці твори приймають ріжну форму.

Найбільш поширеною і найбільш відомою формою ліричного твору є пісня—народня чи штучна.

Народня пісня поділяється на пісню обрядову, побутову, історичну, жартовливу й індивідуальну.

а) Обрядова пісня з усіх найстарша. Вона завжди зв'язана з обрядом, культом, виходить із первісного мистецького і загального сінкретизму. До обрядових пісень в українській народній поезії належать насамперед колядки, складені в старовину для прославлення зимового повороту сонця (21-го грудня¹).

Щедрівки, гагілки (гаївки, веснянки), купальські пісні—прославляють так само різні зміни в природі в зв'язку зі змінами шір року. Крім цих пісень—до обрядових треба ще залічити пісні весільні, оскільки вони зв'язані з весільним обрядом, і голосіння, що належать до похоронного обряду.

б) Другий відділ народніх пісень становлять побутові пісні—це ліричні твори народу, що повстали на ґрунті народнього побуту. До них належать пісні родинні, що осцівають сімейне життя людини: розлад між чоловіком і жінкою, життя за нелюбом, відношення матері і батька до дітей, мачухи і вітчима до пасинків, брата до сестри, взаємні відносини між братами й сестрами, сирітську долю

¹ Колядки пізніше, (після заведення в нас християнства), змінились, бо в них увійшов християнський елемент. Назва колядок нев'яснана. Одні гадають, що вона походить від латинського слова kalendae (15-ий день кожного місяця) а другі приймають її назву як коляда (пісня в честь богині землі Лади).

і т. и.), звичаєві пісні (храмові, клечальні і т. и.), робітницькі (фабрично-заводські), чабанські, чумацькі, козацькі, бурлацькі, вояцькі, рекрутські, і т. д., зажнивні, царинні, товариські, цехові, пісні за чаркою, далі—колискові, частина весільних (що не зв'язані з обрядом) і інші.

в) До третього відділу народніх пісень зачисляємо пісні особистого змісту, що дають вислів індивідуальним почуванням і настроям людини, наколи обрядові й побутові висловлюють настрої певної групи людей. До цього роду—пісень з особистим змістом—належать пісні любовні і пісні елегійні (туга за рідним краєм, нещасна доля і т. п.).

г) В історичних піснях осцівані вражіння від історичних подій, як вони заховалися в народній пам'яті. До історичних пісень такого роду треба зарахувати пісні лінейні, пісні про панщину, гайдамаччину і їм подібні.

ґ) В жартовливих піснях відбився влучний народній гумор, тонке спостереження смішної сторони людського життя. До них можна додати ще сороміцькі пісні, які ще й досі ніким не збирались і не досліджувались, хоч вони своєю дивною мелодійністю визначаються споміж усіх інших видів нар. пісень.

Народня пісня музикальна і проста. Багато видатніших поетів різних народів у своїй ліричній творчості наслідували їй (Гете, Гайне, Пушкін). На Україні найкращі наслідування народньої пісні належать Шевченкові, Федьковичу, Франкові і Глібову¹).

§ 50. Гімн, молитва, кант і псальма. Старовинні гімни, молитви, канти і псальми належать до другої форми ліричної творчости, яку так само

¹ В першого з них маємо такі пісні, що їх майже неможливо одрізнити від народніх. Найкращі з тих пісень: „Як би мені черевики“, „І багата я і вродлива я“, „Полюбилася я, одружилася я“, „Ой я свого чоловіка в дорогу послала“, „Ой сяду я під хатю“, „Закувала зозуленька“, „Ой не п'ються пива, меду“, „Ой пішла я у яр за водою“, „Ой люлі, люлі, моя дитино“, „У перетнику ходила“, „Утоптала стежечку“, „Як би мені, мамо, намисто“, „Не хочу я женитися“ і багато інших).

можна поділити на народню і штучну. Це лірика релігійна, яка грала головну ролу в культурі. Сюди належать старо-індійські гімни, що зібрані в збірниках „*Ведах*“, гімни іранські в „*Зенд-Авесті*“, біблійні старо-єврейські „*псалми*“, візантійські молитви і пісні церковні Івана Золотоуста, Ефрема Сиріна і и., наші середньовічні псалми і канти 17—18-го віку, народні поду-поганські молитви (як напр. „На морі, на морі, на білому камені“ і т. д.),—Штучна поезія знає так само псалми, молитви і гімни, але ці різняться від попередніх тим, що не звертаються ні до яких божищ. Поет вживає тільки форм молитви, псалма чи гімну, в яких краще йому висловити своє почування, бажання, настрої. Деколи в цих, власне з релігії взятих, формах висловлена антирелігійна, безбожна думка, яку церква засуджує „анатемою“: напр. у Шевченковому „Гімні чернечому“:

„Ударь, Боже, над тим домом,
Над тим Божим, де мремо ми,
Де мремо ми, пропадаем,
Тебе, Боже, вихваляем:
Алилуя“.

і в його-ж „Молитвах“:

„Роботящим рукам,
Роботящим умам—
Перелогі орать,
Думать, сіять, не ждять
І посіяне жать—
Роботящим рукам“.

В українській літературі лірика цього роду має такі зразки, як „Заповіт“ Шевченка, „Гімн“ Франка („Вічний революціонер“) і йогож „Земле моя!“ та інші. До неї належить і „Інтернаціонал“—гімн революційної робітничої класи.

§ 51. **Ода.** Трохи іншою формою ліричного твору є ода, дитирамб і панеґерик. Одою називають святкову, врочисту хвалебну пісню (грецьк. *ὕμνη*—пісня), в котрій прославляли колись діла богів і подвиги героїв, переможців на війні, чи на грецьких олімпійських ігрищах і т. д. Відповідно до того, кого прославляла ода і для кого її

було призначено, вона називалась: релігійною, військовою, патріотичною одою і т. д. В грецькій античній літературі славились оди Піндара, а в римській оди Горація, що прославляв Августа і Мецената. В німецькій класичній письменності оди писав Клопшток, в російській Ломоносов і Державін. Зараз од не пишуть, а коли хто й називає свій ліричний твір одою, то не розуміє під цією назвою старої оди, а щось зовсім іншого. Так в Росії поет Маяковський написав „*Оду до революції*“. В українській літературі справжніх од немає. („Ода до князя Куракіна“ Котляревського мало чим подібна до справжньої оди, а „Оди до Пархома“—Артемовського-Гулака і „На смерть Григорія, митрополита Петербургського“—Шевченка є тільки сатирами).—Близько до оди стоїть дитирамб (грецьк.), пісня нестримного вибуху почування (в чийсь славу). В Греції співав її за чашою вина співець, „сповнений богом“, підчас врочистого вшанування бога вина і забави, Бакхуса. Пізніше дитирамб став хоровою піснею в честь Бакхуса. В новій літературі дитирамбом називають поезію в пошану якоїсь знаменитої, можновладної особи. В Німеччині зразки дитирамбу знаходимо в творах Клопштока, Гете і Шіллера. Українська література дитирамбу не знає; за те в 17—18 в.в. в ній буйно розвивалась панеґерична форма лірики. Великого мистецького значіння панеґерик не мав. В часи козаччини студенти Київ-Могиллянської Колегії склали в честь своїх патронів панеґеричні вірші, котрі літературної вартости майже не мають, але цікаві тим, що показують нам тодішні відносини між вельможами й інтелігенцією.

§ 52. **Патріотична і воєнна лірика.** Військові марші, бойові пісні, що мають завдання підогріти відвагу вояків і висловити патріотичне почування поета, належать до воєнної і патріотичної лірики. В античній грецькій літературі зразками такої лірики були воєнні пісні поета Тіртея, в німецькій поезії—Кернера і т. д. В українській літературі маємо військові марші: „Гей на горі там жінці жнуть“, „Ми робітники“ і т. д. Зараз цією формою складаються нові сучасні революційні пісні, як напр. „Шалійте, шалійте, скажені кати“, росій-

ська „Дубінушка“ і и. В російській ліричній поезії зразком сучасного військово-революційного маршу може бути „Лівий марш“ і „Наш марш“ Маяковського.

§ 53. **Елегія**—це форма ліричного твору, що висловлює смуток і скорботу, знесилля і зневіру. Елегія відома була ще старовинним грекам і римлянам, хоч там вона не завжди була сумною. Розвилась вона вже в нових літературах, де виражала почування розпачу, так званого „вельтшмерцу“, (світової скорботи), введеного в літературу Байроном і через те прозваного „байронізмом“. В Італії елегії писав Леонарді, в Англії Шеллі, в Німеччині Гайне, Ленау і Шіллер, в Росії Лермонтов, у Польщі Словацький і Міцкевич. Зразком елегії в укр. літературі може бути „Елегія“ Франка („Весно ти мучиш мене“ і Глібова „Стоїть гора високая“). З інших письменників, що писали елегії, згадаємо Українку, Вороного („Мандрівні елегії“), Карманського, Грабовського і в останні часи Еллана та В. Кобилянського.

§ 54. **Сатира**. Сатира, як ліричний утвір, висловлює „вибух обурення“, „поклик до поправи і карі“. Вона просякнута ідеєю „провини“ й ідеєю „оновлення“, „відродження“. Ідея провини висказується просто, а ідею оновлення треба в ній вгадувати. Сатирична творчість мусить висловлювати „віру в можливість кращого“. Дякуючи тому, що сатира близько підходить до практичного життя, а далі, ще й тому, що сатирик дуже легко може перейти до „дидактизму“ (морального навчання),—вона може стати прозою. Добрий сатиричний вірш—це цілий рій „колючих слів“, що зі всіх боків, як оси, нападають на вибраний поетом предмет. Він, щоби бути ліричним, мусить бути викликаний т. зв. „сатиричним мівом“¹⁾.

Надто пристрасна сатира, викликана ворожнечою до особи чи установи, сатира, що має на меті не поправу тієї особи чи установи, а їх очорнення, називається пашквілем. Дотепний, невеличкий, влучний і дуже гостроколючий (їдкий) сатиричний віршовий утвір має назву

¹⁾ Назва сатири походить від лат. слова *satura lanx*—повна миска або від божків лісу і поля—сатирів.

епіграми. Це найбільше стягнутий (сконцентрований) продукт лірики і поезії. Під цією назвою „епіграма“ (напис) антична поетика розуміла не тільки твір сатиричний, що має певне „жало“ гніву, гумору і дотепу, а всякий коротенький вірш, що складався з двох рядків (дістихон). Невеличкий сатиричний утвір поезії на політичну чи громадську „злобу дня“, який має ущільний, запальний, зачіпний характер, називається памфлетом.

Найбільшим сатириком ще й досі вважають Ювенала, римського поета, що писав сатири на кепський моральний стан зіпсутого Риму за часів Доміціана. Злісну, найбільш гостру сатиру і до нині називають „ювеналівською“. Крім нього вславився в римській поезії своїми сатирами ще Горацій. Представниками нової сатири вважаються франц. поети: Барб'є („Ямби“, збірник сатиричних творів) і В. Гюб, в Англії Байрон, в Німеччині Гайне і Шіллер („Ксенії“). В Росії є сатиричні вірші в Пушкіна, Лермонтова і Некрасова, а на Україні, крім Шевченка („Царі“, „На смерть митрополита“ і и.), сатиричні вірші писали ще Франко, Самійленко, Руданський і и., а в останні часи Олесь (дивись „Емігрантська перезва“ Валентина). Сатирою можна назвати й „Енеїду“ Котляревського.

Є ще один вид сатиричної поезії—т. зв. пародія (грецьк.—переспів).—Це висміювання поетичних творів через їх наслідування і підкреслювання їх найслабших місць. Наведу пародію на вірш Кл. Поліщука:

„Кустарний Робесп'єр
Підняв угору дрюк;—
І сходить з світлих сфер
Легендний Поліщук“

(О. Хомик).

Зараз у нас пародія занепадає, але ще не зовсім оджила. Найбільш талановитим пародистом наших часів треба вважати поета В. Еллана (Маркіз Попелястий).

§ 55. **Еротика**. В індивідуальній ліриці окреме місце займають ті ліричні твори, що висловлюють різні відтінки в почуванні кохання: радощі побачення, туга розлуки, горе підчас працання, страждання даремного кохання, ревності, розпач

після зради і невірності, насолода щастя і т. п. Ці твори від'окремлюються в еротичну¹⁾ лірику, лірику кохання. У старовинній грецькій ліриці найкращі еротичні пісні склали—поетеса Сапфо і поет Анакреон (відомий як поет вина і п'яного товариства). В римлян оди кохання писав Гораций і Катуль. В Італії любовними сонетами прославились Данте (що оспівував свою коханку Беатріче) і Петрарка (що описував своє кохання до Лаури). Лірика кохання походить з дуже давніх часів. В біблій, напр., маємо цілу „Пісню Пісень“, яку ніби-то склав царь Соломон, закоханий в просту дівчину Суламіту. В нових літературах цей рід лірики займає дуже видне місце. Найкращі еротичні поезії писали: в Франції Віктор Гюго й Ад. Мюсе, в Німеччині: Гете („Пісні“), Шіллер і Гайне („Книга Пісень“), в Росії: Пушкін, Лермонтов, Кольцов, Фет, в Польщі Міцкевич, а в нас: Франко („Зів'яле листя“), Олесь, Вороний, Пачовський („Розсипані перли“ і и.). Революційна укр. поезія мало уваги звертає зараз на еротичну лірику, але мотиви її де-не-де все таки пробиваються крізь товщу соціально-революційних мотивів (у Тичини, Григорука, В. Поліщука, І. Кулика і и.).

Засоби до зміцнення образности й емоціональності мови.

Образи і символи.

§ 56. **Образи, їх значіння і сила.** Поет, як уже раніше сказано, любить мислити образами (картинами). Ці образи походять ще з тих перед'історичних часів, коли всі люде мислили тільки образами, а не поняттями. Ми і в звичайній розмові дуже часто переходимо до образного змаювання фактів і подій, для того, щоби яскравіше передати їх иншим, бо уява людини працює легше, ніж розсудок. Дитина мислить здебільшого так само образами, бо

¹⁾ Ерос—бог кохання.

їй легше щось собі уявити ніж зрозуміти. Зрозуміння приходить тільки після уявлення, поняття тільки після образу. Отже образне мислення поета залежить від його живої уяви, котра більш вразлива й гнучка ніж у людей, що мають практичний внутрішній уклад. Але поет творить образи не тому, що инакше не може мислити, а для того, щоби своїми яскравими образами збудити уяву читача чи слухача, щоби примусити й їх до образного мислення, котре краще передасть їм поетову емоцію, настрій. Силу образу можна зрозуміти з такого природнього явища:

Коли людина чогось дуже прагне, то образи бажаного, викликані до життя збудженою уявою, не дають їй супокую, доки вона свого бажання не задовольнить. Так, напр., голодному ввижається гарна їжа, він навіть чує запах її, спраглому в пустині чується журчання води, ввижається річка і т. д. Ці образи виникають в уяві навіть проти волі людини. Поет, творючи образи, має на меті суггестувати, вціпити їх иншим людям. Сильний образ довго залишається в пам'яті і разом з собою затримує в нашій свідомості й те, що хотів поет своїм образом сказати. В цьому значіння і змісл образної творчости.

Образи бувають *широкі* і *стислі*. Стислий образ глибше врізається в пам'ять ніж широкий, бо він вдаряє в нашу уяву так, як гострий предмет в тіло. Єсть різні види образів—відповідно до того, на який центр в нашому мозку вони розраховані.

Так, маємо образ зоровий, котрий подразнює центр зорового зміслу, напр.:

„Закучерявилися хмари,
Лягла в глибінь блакить“.

(Тичина).

Приймаючи цей образ, ми наче своїми очима бачимо ті хмари і глибоке небо, малюємо собі їх в нашій уяві.

Образ слуховий подразнює центр слуху, так що ми наче власними ушима чуємо те, що автор за його допомогою нам передає, напр.:

„Ген дзвін гуде із далеку,
Думки пряде над нивами...“

(Тичина).

„То пробують на флейту цвіркуни
 Рапсодію веселу:
 Тюр-р... тюр-р...
 Цюркочуть“.

(В. Поліщук).

Образ руху передає нам саме почування руху. Нам здається, що й ми рухаємось в такому самому такті й ритмі, який передає нам поет своїм образом, ми наче бачимо той рух, наче чуємо його на собі самих:

„День біжить, дзвенить, сміється,
 Перегулюється“.

(Тичина).

Динамічний образ—наче підхоплює нас, піднімає в нас настрій, додає нам якоїсь внутрішньої міці. Ми почуваємо на собі його силу, вагу, масивність:

„Став чоловік над чорною рілею,
 Як небо гордий, сильний як земля“.

(П. Филипович).

„Вітер.
 Не вітер,—буря!
 Трощить, ламає,
 З землі вириває,
 За чорними хмарами—
 З блиском, ударами,
 За чорними хмарами мільйон мільйонів мускулятих
 рук.“

Котить, у землю врізає.
 Чи то місто, дорога, чи луг—
 В землю плуг!“

(Тичина).

„Ударом зрушив комунар
 Бетонно світові підпори.
 І над розвіяністю хмар—
 Червоні зорі...
 зорі.“

(Еллан).

Образи запаху, смаку, дотику і т. п. зустрічаються рідше:

„Ах, серце, пий!
 Повітря мов прив'ялий трунок“.

(Тичина).

„І пахне вохкістю,
 Дощами, осінню“...

(Загул).

Поет, звичайно, користується різними образами і часто творить складні образи, щоби одразу вразити кілька центрів чуття. Таких складних образів, і при тому великої сили, створив чимало сучасний поет П. Тичина. Нескладний образ називають простим. Образ завжди мусить бути яскравим, (бо инакше не зможе збудити уяви читача чи слухача), викінченим і цільним.

§ 57. **Образ сінекдохичний.** Образи, котрими орудує поетичне мислення, різняться поміж собою як по своїй характеру так і по їх значінню в процесі мислення. Один і той-же образ можна використати ріжно, в залежності від того, для якої мети він призначається. Всяка переміна в значінні чи призначенні образу, (або в ролі, яку він одіграє), неминуче відбивається і на характері його. Через те, вивчаючи поетичне мислення, треба завжди мати на увазі не самі образи, як такі, взяті окремо від процесу мислення, в котрому вони беруть участь, а власне і передовсім—сам процес. Теорія поезії розбірається в масі ріжноманітних прийомів поетичного мислення, поділяє їх на окремі розряди і установлює характер чи природу кожного з них.

Поет, коли хоче описати якусь місцевість, не вичисляє всіх важніших її признаков і особливостей, як це робить географ. Він вибирає лише такі риси або такий куточок даної місцевости, з'ображення котрих зразу викликає в уяві читача її виразну картину. Образ, як уже сказано, мусить будити уяву читача, спонукувати її до самодіяльності. Він являється тільки стимулом для творчости уяви, тільки натяком на щось, що читач мусить сам собі в своїй уяві домалювати. Так, напр. у „Причинній“ Шевченко тільки кількома важнішими рисами описує ніч; Вовчок у „Сестрі“ малює кількома словами весну і т. д. Поет, замість того, щоби описувати всі весняні вечори на Україні і все, чим ті вечори одріжняються од інших вечорів, згадує тільки кілька більш характерних: Садок вишневий, хрущі гудуть, плугатирі йдуть з плугами, дівчата співають, матері з ве-

черою дожидаються домашніх і т. д. („Вечір“). Тут повної картини вечора нема, а тільки частина її. Такий поетичний прийом вживається й при описах чи то зверхнього вигляду людини, чи то її характеру. Федькович не дає (в „Побратимі“) цілої картини родинних відносин героя, а згадує тільки її, тільки натякає на неї словами: „Я був один у свого батька, а батько багатир був і т. д.“. Далі читач мусить сам собі уявити, в яких гарних обставинах герой живе, коли він у свого батька один, а батько багатій. Такий мистецький прийом називається сінекдохю, до якої ми ще повернемо, коли буде мова про тропи.

§ 58. **Типичність. Типи „психологічні“.** Коли поетові потрібно зобразити певну групу людей, яка має чимало спільних характерних рис, він вибирає зі всієї групи тільки одну з тих осіб, рисує нам виразного представника їх, але в цьому образі збирає найважливіші риси, що характерні (типичні) для всієї групи. Через те такий образ називають типичним або типом. Вживання типичних образів—прийом однородний з сінекдохюю. Відповідно тому, які загальні риси характерів цілої групи вкладає поет в утворений ним типичний образ, останні поділяємо на психологічні, побутові, національні і поступові.

Людей можна групувати в уяві по чисто-психологічним ознакам (напр., по рискам ума, характеру, по пристрастям) і для кожного характеру, для кожної пристрасти (честолюбства, ревности, скупости, жорстокости) скласти окремий типичний образ, яким буде схарактеризовано відповідну групу. Можна, далі розрізняти натури чоловічі й жіночі, вдачі героїчні і боязькі, шляхетні і низькі, щедрі і скупі і т. д. Такі типичні образи, складені на підставі однакових психологічних рисок у цілої групи, ми й називаємо „психологічними типами“. Найсильніші психологічні типові образи (в котрих головним чином відтворено різні пристрасти людей), створив Шекспір. Його „Отелло“ — представник (виразник) всіх ревнивців, „Макбет“ — всіх честолюбців і т. д. Сервантес створив широкі типові образи „Дон-Кіхота“ і „Санчо-Панзи“, з котрих перший — тип фанатика, що носиться з шляхетними, високими ідеями, але не має критичного ума, котрого необхідно для

перетворення тих ідей в дійсність,—другий—тип простого селянина, реаліста, з практичним розумом, тип, просто протилежний першому. „Гамлет“ Шекспіра—це в світовій літературі найскладніший психологічний тип. Він—натура вищого порядку, людина з філософським умом і як-найкращими моральними задатками, що переживає велику „душевну“ драму-боротьбу почування і моральних сумнівів з повинністю. Ці широкі психологічні типи ми ще й тепер пристосовуємо до людей різної вдачі і прозиваємо—кого „гамлетом“, кого „донкіхотом“, кого „отелло“ і т. д., бо вони тиши загальнолюдські.

§ 59. **Типи побутово-соціальні національні і прогресистські.** Різні форми суспільного життя, різні життєві умови накладають на людей свій відтиск, який затримується на них довгі часи, переходючи навіть з одного покоління на друге, як спадкові риси характеру. Поезія схоплює ці риси і утворює з них типичні образи, що характеризують побутовий уклад різних верств (шарів) населення,—типи робітників, міщан, селян, купців, учителів, поїв, поміщиків і т. п. Такі типичні образи називаються побутовими типами. В українській літературі побутовий тип зустрічається найчастіше. Краї побутові типи створив у нас Левицький-Нечуй („Балабуха“ в „Старосвітських батюшках та матушках“, „Баба Параска та баба Палажка“ і н.). Нова, революційна українська поезія не витворила ще „радянських типів“, але новий побут складається і вже знаходить своїх поетів. (М. Хвильовий в „Синіх етюдах“).

Типи національні можуть бути психологічними й побутовими, але в них підкреслено ті особливості психічного складу, які одріжняють представників одної нації від представників другої. Знайомлючись із такими типичними образами, нам приходить на думку: „ось типичний німець, або поляк або єврей і т. д.“. Творити національні типи не так легко. Такі типи в літературі часто невиразні, неточні, з різними помилками й непорозуміннями. Ці помилки залежать від заповзятої думки, що якісь нації видаються між іншими своїм егоїзмом (англичане), педантизмом (німці), лехковажністю (французи), нахабством

(евреї), чванливістю (поляки) і т. д. Все це до національної психології не має й найменшого відношення, бо у всіх націй знайдуться всякі добрі і злі люде, чесні й нечесні, розумні і дурні. Психологія нації складається з прикмет, про які не можна сказати, чи вони гарні чи негарні (хоч вони й можуть нам подобатись або не подобатись). Ця типичність виражена в типових представниках нації, в її передових людях. Так у Сковороді, Шевченкові й Франкові—бачимо типових українців, в Дарвіні, Байроні, Спенсерові—типових англійців, в Декарті, Конті, Гюґо—типових французів, в Канті, Гете і Шіллері—типових німців, в Толстому, Горькому—типових великоросів і т. д. Висліди і зміст думки й творчості—не національні; національним являється тільки сам спосіб мислення і сама творчість, як психологічний процес. Мистець уловлює фізіономію нації і відтворює її натяками, окремими рисками, мовою зображеної особи.

Типи прогресистські. Часто поет хоче зобразити психологічне відношення передових людей нації чи віку до народнього побуту. Для цього вибирає він людей освічених, що стоять понад середнім рівнем обивательщини, захоплених тими ідеями й ідеалами, котрі в даний час є черговими, прогресивними, і творить з тих передових людей типові образи. В цих образах втілює поет певний момент з історії суспільства і знайомить нас через них з напрямками умів, з громадськими змаганнями і настроями передових людей певних епох. В нашій літературі такі образи маємо в „Хмарах“ Левицького-Нечуя, в „На роспутті“ і „Соняшному проміні Грінченка, в „Чорній Раді“ Куліша і н. тв.

§ 60. **Метонімічний образ.** Другим важливим прийомом поетичної творчості є заміна одного уявлення іншим, коли між ними є якийсь внутрішній чи зовнішній зв'язок. Поет, маючи, напр., на меті, зобразити характер якоїсь особи, описує раніше те середовище, в якому живе та особа, і обставини, оточення, серед яких вона знаходиться (дім, помешкання, обстанову кімнати і т. д.); або він балакає нам про професію, заняття особи, про ролю, яку вона грає в суспільстві; або ж поет описує її одяг, маніри, звички і т. п.; або, на-

решті, ні слова не кажучи про саму особу (характер, ум вдачу), поет відтворює тільки вчинки „героя“, з яких читач складе сам собі виразне уявлення характеру особи, що її хотів автор зобразити. Такий прийом називається метонімією, до якої ми ще вернемося в „трюпах“.

§ 61. **Порівняння двох типів на підставі подібності або контрасту між ними.** Цього, вельми поширеного, прийому вживається для того, щоби створювані поетом образи пояснювали себе взаємно. Найчастіше зустрічаються в поезії такі головніші способи вживання цього прийому:

а) Задумавши певний тип, поет втілює його не в один, а в два образи, що складають пару майже однакових фігур. Цей подвійний тип виграє на повноті і виразності тим, що обидва образи доповнюють (повторюють і копіюють), підкреслюють один одного. Такий подвійний образ маємо в „Бабі Парасці та бабі Палажці“ Левицького-Нечуя, в „Добчинському“ та „Бобчинському“ Гоголя („Ревізор“) і т. п. Тут супоставлено дві рівнозначні величини, що відбиваються одна в другій як у дзеркалі, чим викликане ними вражіння значно зміцнено. Чим більше дві фігури цього прийому до себе подібні, тим більш мерзотним, тим більш пошлим виглядає тип, а тим краще, розуміється, цей прийом поетом використано.

б) Задумавши два різних типи, поет втілює їх в два образи і порівнює ті образи, так що риси одного образу пояснюються протилежними рисами другого. Це пара протилежних собі фігур, не однакових, не споріднених, а різнородних. В першому прийомі обидві фігури подібні одне до одного як пара чобіт (спарування мистецьких синонімів), а в другому одна фігура різниться від другої, як чорне від білого (спарування контрастів). Чорне підкреслює біле, а біле—чорне, і таким чином обидві фігури, обидва типи стають більш виразними. Зразками таких пар можуть служити „Дон-Кіхот“ і „Санчо-Панза“ Сервантеса, „Манілов“ і „Собакевич“ у Гоголя („Мертві душі“), „Воздвиженський“ і „Радюк“ в Нечуя-Левицького („Хмари“) і т. п. Поети супоставляючи таку різнородну

пару типів-образів, порівнюють їх, описують нам різницю поміж ними. Але часто буває, що поет обмежується тільки тим, що просто ставить їх один поруч другого, залишаючи самому читачеві порівнювати їх і одтінати риси одного—протилежними рисами другого.

§ 62. Узагальнююча сила і поділ широких образів.

Образ може бути мистецьким тільки тоді, коли він має змогу узагальнювати, т. є. вбірати в свої рямці багато окремих явищ, подібних до себе. Образ, що відтворює тільки одне „певне“ з'явище, один випадок, і не може бути пристосованим до інших з'явищ і випадків,—не має узагальнюючої сили і, як такий, загаломі непотрібний. Такий окремих образ цікавий тільки для читача, особисто зацікавленого в тому випадку, що його зображено в образі. Це „конкретний“, „фотографічний“, „анекдотичний“ образ, що появляється і зараз же зникає з уяви читача. „Конкретні образи“ цікаві для історика, психолога, археолога;— вони мистецького значіння не мають. Але коли поет переробить цей образ, надасть йому узагальнюючої сили, введе його за межі окремого конкретного випадку і покритим певну кількість подібних випадків, тоді образ може стати мистецьким. Щоби це сталось, поет мусить викинути з конкретного образу, по можливості, все, що свідчить в ньому про окремих факт, час і місце, і затримати або внести в нього риси, властиві всім аналогічним (подібним) фактам в різні часи і в різних місцях. Такі абстраговані, узагальнені образи, що захоплюють собою багато аналогічних фактів і з'явищ, називають схематичними.

§ 63. Образ символічний. Коли поет візьме конкретний (фотографічний) образ і переробить його не в схему аналогічних з'явищ, а так, ще цей образ буде направляти нашу уяву в бік якихось з'явищ зовсім іншого роду, то такий новоутворений образ вже не буде схематичним. Він не спонукує нас, малювати в своїй уяві більшу кількість таких-же самих з'явищ, а наводить нас на міркування, котрі далеко лежать від тих фактів, які спочатку були відтворені „фотографічно“ в конкретному образі. Наприклад, було втворено образ вулкану; але поет не переробив

його в схему, під яку підійдуть всі вулкани, а замість того створив картину, котра заставляє нас думати не лише про вулкани, а й про багато де-чого іншого, напр. про стихійні сили природи взагалі, про безсилля людини супроти цієї стихійної сили, а далі й про інше: про стихійні сили в самому людстві, про боротьбу з тими силами і т. д. В таких разі образ вулкана став символом цих думок і зв'язаних з ними почувань і настроїв. Такий образ називаємо символічним. (Тичина „Плуг“).

§ 64. Різниця між схематичним, типичним і символічним образом.

Щоби зрозуміти різницю між типичним, схематичним і символічним образом, треба запам'ятати, що типичний образ—це образ індивідуальний, наділений узагальнюючою силою, але він не абстракція, не узагальнення: він наділений рисами, якими характеризується дійсне з'явище (живе). З символом він має ту спільну прикмету, що служить так само представником для цілої групи з'явищ, але виразно одрізняється від символу тим, що й сам належить до цієї групи, яку він представляє; а символ завжди береться з іншого обсягу, з іншого порядку з'явищ, при чому зв'язок між символом і тим, що той символ символізує, є здебільшого штучний, умовний. Зв'язок типичного образу з тим колом з'явищ, на які поширюється його узагальнююча сила, не умовний, не штучний, а впливає із самої суті тих з'явищ. І типичні і схематичні образи можуть перетворюватись в символічні, але типичний образ не може стати схематичним, а схематичний типичним.

Людський скелет—це схема. Коли-ж додамо до нього косу, він стане символом смерті і тих почувань, що з нею зв'язані. Так, напр., типичний образ „Марка Проклятого“ (в Стороженка) став символічним в драматичному творі „Сон української ночі“ (Пачовського) і т. д.

§ 66. Символіка в поезії. Всякий знак (чи він нарисований, чи сказаний, чи зроблений рухом: згук, жест, слово, образ, науковий термін і т. д.), що викликає в нас якесь уявлення, розуміння чи поняття, почування, настрій, ідею і т. д.) називають символом. Такий знак впливає на нашу психіку, дякуючи асоціації між ним і тим, що він означає. Символом у мові називають постійний образ предмету (або його прикмети), виражений стисло, одним словом. Так, в народніх піснях голуб і со-

кіл—символи юнака, калина і малина—символи дівчини, зозуля—символ нудьгуючої, тужливої чи зажуреної жінки і т. д. Статуя жінки з зав'язаними очима, з вагою і мечем у руках—це символ ідеї правосуддя і справедливості; ліра—символ ліричної поезії, співу, музики, мистецтва взагалі; хрест—символ покори і страждання, символ Христа і його релігії, символ віри взагалі; серп і молот—символ єднання робітника й селянина і т. д. і т. д. Венера—символ краси і кохання, Марс—символ вояцтва і війни, і т. д.

Між символом-знаком і символом-образом велика різниця. Символ-знак покриває тільки одно певне поняття, а символ-образ об'єднує, збирає в одну цілість багато відомих уявлень, поняттів та ідей, разом з відповідними їм настроями й почуваннями. Символ-образ має сумірюючу й узагальнюючу силу, чого не має символ-знак.

В поезії може бути мова тільки про символ як образ.

Читає, що зазнайомився з теорією поезії й історією літератури тільки поверховно, гадає, що символізм у поезії існує дякуючи тому, що сам матеріал поетичного мистецтва—мова—наскрізь символічна, Але це не так. Хоч кожне слово в мові й має внутрішню символічну форму, то все-ж таки в багатьох словах та символічність затратила свою виразність. Нові символи образи витворюються свідомо і свідомо вживаються поетами в їх творах¹⁾.

Тропи і фігури.

§ 67. Порівняння. Крім образів і символів дальшим засобом, зміцнити виразність поетичної мови, являються тропи (звороти, з грецьк. *τροπός*), які вживаються і в звичайній мові²⁾ і яких ми вже торкалися в розділі про образи.

¹⁾ Тут я балакаю не про „символізм“ як мистецький напрямок в поетичній творчості, а про „символізм“, символіку в поезії взагалі. „Символісти“ називаються так не тому, що вживають символів,—це роблять і всі інші поети різних напрямків,—а тому, що вони всі з'явища природи вважають тільки символами, натяками на предмети і з'явища іншого, потойбічного, трансцендентального світу, як це висловили відомі символісти Метерлінк і Бодлер, що сказав:

„Природа—це той храм, де зміж колон живих
Невиразні часом лунають голоси,
Людина бродить там крізь символів ліси,
Під поглядом очей, по-дружньому ясних.“

(Бодлер: „Correspondences“).

²⁾ Між мовою поетичною й звичайною різниці майже ніякої немає, а тільки між поетичним і логичним мисленням.

Тропи виникли на порівнанні одного з'явища з другим.

Поетова уява не застановлюється на одному тільки природньому з'явищі, до якого приводить поета зовнішнє спостереження. Вона завжди готова перескочити од одного з'явища до другого, спорідненого або подібного першому.

Цей процес ми називаємо поетичним порівнянням.

Для зміцнення образности й емоціональності виразу вже сама мова витворила чимало слів, що ховають в собі порівняння, як: хвилястий, попілястий, оранжевий (оранжа—помаранча, апельсин). Поет користується ним для того, щоби краще освітити своєрідність явища, бо порівняння має на меті пояснювати його найбільш характерні риси. Образне ділання порівняння полягає в тому, „що предмет, притягнутий для порівняння, кидає ясне світло на перший предмет і наче б то передає йому свої барви“^{*}):

„Село на нашій Україні,
Неначе писанка“.

(Шевченко).

„Надійшла весна прекрасна,
Многоцвітна, тепла, ясна,
Мов дівчина у вінку“.

(Франко).

Такі порівняння називаємо образними. Крім образних порівнянь є ще й такі, що переносять з одного предмета на другий емоціональні риси; таким чином порівняння може бути пестливим, величним, або зневажливим, комічним. Цей рід порівняння називаємо емоціональним:

„Як та галич поле вкрила—
Ченці повалили
До Констанцу; шляхи, степи,
Мов сарана вкрили“.

(Шевченко).

²⁾ Шалыгинь „Теория словесности“ ст. 72.

Ті порівняння кращі, котрі не тільки пояснюють предмет, але й збагачують його—дають сприводу нього новий настрій, викликають нові образи, почування і думки, як напр. в порівнанні: „Ой там зірка десь впала як згадка“ (Тичина).

Порівнювати поет може предмет матеріальний з матеріальним:

„Кругом хвилі як ті гори“.
(Шевченко).

„Не спалося, а ніч—як море“.
(Шевченко).

подуманий, абстрактний—з матеріальним:

„Мов блискавка мигнула думка“
(І. М.)

„А наша мрія—маків цвіт“
(Б. Т.)

матеріальний предмет—з абстрактним:

„Ой там зірка десь впала як згадка“
(Тичина).

Комічні порівняння завжди перебільшені, пересадні (гіперболичні): „шаравари шириною, наче Чорне Море“. Порівняння двох мало подібних (чи далеко споріднених) предметів називають сміливим.

Досі ми балакали про пряме порівняння, в котрому беруться два близькі до себе в чому-небудь предмети і та близькість їх підкреслюється. Але існує особлива форма порівняння, де зазначається подібність двох предметів до себе і одночасно заперечується тотожність їх. Ця форма можлива тільки в де-яких мовах. Перша частина такого порівняння починається звичайно з *не* або *то не* (в народній поезії Ой та то-ж бо то, ой то не), а друга з *то* (в нар. поезії *що, як, то*). Таке порівняння називається негативним, перечним. В ньому ніби-то допускається можливість, прийняти один предмет за другий через їх велику до себе подібність. Таке порівняння більш безпосереднє ніж пряме. Воно зародилось в народній поезії, де зустрічається дуже часто, а з неї перейшло і в штучну.

„Не зазулька в лузі затужила,
Не пташинка голосила,
То сестричка лист писала,
На сторону посилала
Та й до брата слізно промовляла“.

(Федькович).

„Ой, що на чорному морі, та на білому камені,
Ой та того ж то не сиві орли заклекотали,
Як бідні невольники в турецькій неволі пропадали,
Плакали-ридали...“

(Дума про невольників).

„А не сороки вѣстрокоташа;
По слѣду Игоревѣ ѣздить Гзак с Коньчаком“.
(Слово о полку Игоревѣ).

„Скриплять їх арби опівночі,
Мов лебеді розпуджені“.

(Слово о полку Игоревѣ).

Народня поезія знає ще багато інших форм порівняння, з яких тут згадаємо найбільш стисло форму: „дівчино-рибко“, „золото-серце“ і т. п.

§ 68. **Антітеза.** До порівняння близько (по суті мистецького прийому) стоїть антітеза (протиставлення), яка з'умисне порівнює крайні протилежності, щоби таким чином сильніше їх підкреслити. Контраст між двома, згаданими поруч, протилежними до себе предметами, може бути більш зовнішнього або більш внутрішнього характеру; в першому з них переважає картинність, у другому-ж—емоціональність.

„Для всіх ти мертва і смішна,
Для всіх ти бідна і нещасна,
Моя Україно прекрасна,
Пісень і волі сторона!“ (Олесь).

„І бога в небі вже не стало,
І чорт у пеклі вже подох“ (Гайне).

„Ти смієшся, а я плачу“ (Шевченко)

„Дери та дай!—і прямо в рай“... (,)

„І од глибокої тюрми
Та до високого престола—
Усі ми в золоті і голі“ (,)

У нас... чого то ми не вмієм?
І зорі лічим... гречку сієм“ (,)

Чим різниця між частинами контрасту глибша, тим сильніше вражіння викликає вона в читача (через швидку зміну протилежних собі образів і почувань). Деколи обидві половини антитези поет розробляє в цілі картини і тим ще більше поглиблює вражіння од неї.

Своєю внутрішньою конструкцією—до антитези подібний парадокс: „Хочеш миру—готуй війну!“ „Ще одна така перемога (яка, властиво, не була ніякою перемогою), і я пропав“.

§ 69. **Гіпербола** (пересада, прибільшення), так само як і антитеза, зміцнює вражіння від мистецького образу. Вона надає йому риси незвичайної грандіозности, особливої могутности, величності, велитенських розмірів у просторі й часі. Гіперболичний образ не дуже легко збуджує уяву читача, але за те передає емоції самого поета: захоплення, екстаз, подив, обурення. Ми розрізняємо гіперболу простору, кількості, часу, напруження, міці і т. д. В гіперболі—значіння предмету, або його чинности чи прикмет, може бути й надмірно понижене, напр.:

„Вийду на вулицю, від вітру валюся“.
(Нар. пісня).

Влучний гіперболичний образ подибується в новій укр. поезії частіш, ніж у дореволюційній:

„За чорними хмарами мільйон-мільйонів
мускулястих рук“ (Тичина).

„І кожен м'яз мов пуд“ (Терещенко).

В Шевченка є чимало гіперболичних образів і зворотів, напр.:

„Нема сім'ї, немає хати,
Немає брата ні сестри,
Щоб не заплакані ходили,
Не побивалися в тюрмі...“

„Раби, підніжки, грязь Москви,
Варшавське сміття ваші пани,
Ясновельможнії гетьмани“

„І потече сто ріками
Кров у синє море
Дітей ваших“...

Є гарні гіперболи в „Слові о полку Ігоревім“:

„Ти-ж бо можеш і Волгу веслами розбризкати, а Дон-
шеломами виляти“.

„Гори угорські підпер своїми полками з заліза“...

„Грози твої по країнах течуть“...

„Стріляєш з престолу батькового султанів за землями“...

і т. д.

§ 70. **Епітет**. Це один з найбільше вживаних способів зміцнення образности й емоціональности поетичної мови. В штучну поетичну творчість епітет перейшов з народньої, де вживався від найдавніших часів, бо первісні назви предметів, первісні слова, були здебільшого епітетами: бик—„ревун“, вовк—„роздираючий“, річка—„текуча“ і т. д. В народній поезії епітет і зараз займає перше місце з усіх інших способів підсилення виразности мови; напр. у „Думах невольницьких“:

„На ясні зорі,
На тихі води,
У край веселий,
У мир хрещений“...

Епітет—це простий (з одного слова) або складний (з кількох слів) додаток до предмету; завдання епітету: зобразити предмет більш яскраво через наведення одної з його найбільш характерних рис.—Між епітетами розрізняємо, насамперед, такі, що вже здавна предметові надані („білий сніг“, „синє море“, „блакитне небо“ і т. п.) і такі, що виникли в наслідок довшого споглядання предмету (напр.: „самітні поля“, „осиротіле гніздо“, „пахуче поле“, „зажурений гай“ і т. п.). Перший вид називається епітетом априорним, другий—апостеріорним. Априорний епітет звертає увагу читача чи слухача на відому вже йому прикмету з'явища, а це для того, щоби викликати в його уяві, за допомогою цієї спеціальної ознаки, образ самого предмету, свіжий і більш виразний. Напр., в пісні „Забіліли сніги, забіліли білі...“ епітет „білі“ надає образу більш яскравости, свіжости, слішучої ясности. Це епітет образний, картинний. Сніг завжди білий.

„Холодним вітром од надії
Уже повіяло“ (Шевченко).

Вітер буває усяким: теплим, гарячим, холодним. В цьому прикладі головну роль грає емоціональність, і епітет „холодний“ являється контрастом до надії, котра завжди „тепла“; він—епітет апостеріорний і емоціональний. Подаю кілька прикладів такого емоціонального епітету з І. Кулика: „остогидлий стогін“, „гурт необорний“ і т. д.

Найбільш улюблений в народній поезії епітет оздоблюючий (épitheton ornans), хвалебний, що приростає до предмету на довший час: „буйний тур“ („Ревуть вітри, мов буйні тури“ в Тичини і „ярий тур“ в „Слові о полку Ігоревім“), „сизий орел“, „красна дівчина“. Відомі такого роду епітети в Гомера: „прудконогий Ахиль“, „волоока Гера“, „громовержець Зевес“, і в думках: „голова козацька—молодецька“, „запорожці—славні молодці“.

Як це ми вже бачили в поета Кулика, нові епітети бувають завжди більш скомпліковані, виведені з порівнянь, метафор, сінекдох і метонімії; через те їх і називають метафоричними („небо кам'яне“—бездушне, мовчазне і сіре мов камінь); „буйне зілля“—зілля, що заливає, як буйна повінь; „чорногрекий“—смуглявий мов грек; „гарячий фіолет“, метонімічними („стрункі морози“, „потоптаний піт“), сінекдохичними („бовець блакитноокий“, „сріблясті береги“) і т. п.

Крім згаданих уже епітетів маємо ліричні, які не дають ніякого образу, а тільки висловлюють відношення людини до предмету, зазначають почування і настрої, зв'язані з предметом: „люба дівчина“, „коханий край“, „сердешний друг“, „вірний товариш“ і т. п.

Деколи предмет, до котрого додано епітет, не згадується, так що про нього треба тільки догадуватись; тоді епітет стає перифразою, або до неї наближається: „Не задушить мене кістлявій!“ (смерті), „пливіть до синього (моря), струмки!“...

§ 71. Походження і види тропів. Більшість слів у мові має по кілька значінь. Крім первісного, етимологічного значіння, в кожному слові маєтся ціла низка вторичних, переносних значінь, яких воно набрало згодом. Деколи переносне значіння в слові набирає більшої сили ніж первісне; воно затемнює етимологічний бік слова,

при чому первісне його значіння може, нарешті, зовсім зтратитись, загубитись і забутись. Така зміна в слові не випадкова. Є три певні способи, якими відбувається цей перехід слів до інших значінь. Ці три способи засновані на властивостях нашої пам'яті, котра при згадці якогось одного предмету або факту, мимохіть переходить до згадки другого предмету, котрий має з першим який небудь зв'язок, або якусь до нього подібність.

а) Перший з тих способів, які переносять слова до іншого значіння, називається сінекдоха, яку ми вже згадували при обговоренні типів. Сінекдоха полягає в тому, що цілому предмету дається назва по одній якійсь його частині, котра найбільш притягнула до себе увагу людини. Так, напр., стріха, вогнище набули значіння дому („під рідною стріхою“, „для домашнього вогнища“), хоч вони зазначають тільки частину дому. Сінекдоха буває й така, що назва, яка має загальне значіння, починає вживатись в окремому, спеціальному розумінні,—напр. слова „пити“, „ховати“ і т. п. вживаються в вузькому начінні: „він п'є“ (він п'янюга), „ховають вояка“ (закопують в землю мертвого вояка) і т. д. Таку сінекдоху називають відвортною, в протилежність до першого виду—сінекдохи прямої. Отже, сінекдоха переносить слово від вузшого розуміння до ширшого, або навпаки.

б) Другим способом перенесення слова до невластивого значіння є метонімія, котра користується різними зв'язками між двома предметами чи поняттями. Так, деколи назву струменту (знаряддя) переносять на працю, яку тим знаряддям роблять, або на самий виріб („заробляю пером“, „його перо прославилось“),—далі ім'я автора переноситься на його твори (читати Хвильового) і т. п. Метонімія вживається в мові на кожному кроці („золото підскочило“=гроші золоті стали дорожчі, „вона в шовках“=ходить в шовковім одягу, „заховай срібло“=срібні речі і т. п.).

в) Третій спосіб перенесення—метафора—заснована на подібності двох предметів до себе, вживається найчастіше з усіх інших тропів. Ми дуже легко спостерігаємо спільні риси двох з'явищ чи предметів і, коли не знаємо

назви одного з них, то переносимо на нього назву другого, більш відомого. Так, напр., клямку в дверях називаємо „ручкою“. Для прикладу наведу тут кілька значінь назви „ручка“, що являється здрібнілою формою назви рука: „ручка“ в дверях, „ручка“ для пера, „ручка“ покосу і т. д.

Цими засобами користується й поет. Сінекдоха, метонімія і метафора—витворені народом, називаються тропами мови. Ці тропи вже втратили свою колишню поетичність і вживаються лише як прості слова, як вирази, що зазначають певні поняття; вони перестали бути образами. Тропи нові, витворені митцями, називаються стилістичними тропами.

§ 72. Мистецькі тропи. Сінекдоха. Коли одна частина, одна подробиця предмету зверне на себе особливу увагу митця, коли вона сильніше впливає на почування, або яскравіше затримується в пам'яті, тоді мистець може цілий предмет назвати по тій частині. Такий зворот буде називатись так само сінекдохом, як і в мові, напр. у Кобилянського:

„Як тільки поверну з далеких доріг, (зам. країн далеких)
Мене привітає забутий поріг...“ (зам. забута хата).

Кобилянський вжив сінекдоху в першому випадку через те, що особливу його увагу на чужині звернули на себе, власне, дороги і вони найбільше вбилися йому в тямку. В другому випадку „поріг“ замінив йому „хату“ через те, що до нього, як до пристані, має він причалити після довгої мандрівки і впасти на нього знесилений довгою ходом. З цієї пристані він колись і пустився в світ.

Окрема особа чи предмет можуть деколи бути представниками цілої групи подібних, як це ми вже бачили в типах. На цьому засновані загальні ймення, що повстали з власних імен, напр.: „Воздвигне Україна свого Мойсея“ (Тичина), „Коли ми діждемося Вашингтона?“ (Шевченко), „меценати“, „пезарі“ і т. п.

Сінекдоха зустрічається в таких випадках:

а) Перенесення слова од значіння частини до значіння цілого і навпаки:

Моя нога не буде на твоїм порозі. „На скелі пам'ятник стоїть“ (зам. на камені з скелі).

б) Перенесення слова од значіння однини до значіння множини:

„Швед, татарин, лях здрігнувся“.

(Котляревський).

γ) Перенесення значіння роду до значіння виду:

„Тільки смертний умірає не хоче“ (чоловік, людина).

§ 73. Метонімія (перейменування) дуже близька до сінекдоху. Це—перенесення слова від первісного до невласного значіння на підставі якого-небудь взаємного відношення між двома поняттями. Маємо кілька випадків метонімічного виразу:

α) Перенесення значіння від зміщаючого до змістимого: „с у сід горить“ (зам. його дім); „капшук брязчить“ (зам. гроші в капшуку) і т. д.

β) Од ознаки предмету, чи дійства його, до самого предмету:

„Не схиляйте прапорів!“ (Зам. не піддавайтесь воюрогам!).

γ) Од матеріалу до предмету, котрий з того матеріалу зроблено:

„Брязчить залізо на полях“ (замість—зброя, зроблена з заліза).

δ) Од приладдя—до праці, яку тим приладдям виконують:

„Робітнику, тебе годують молот“ (замість праця).

ε) Од автора до його твору:

„І Колляра читає... і Шафарика і Ганку“.

(Шевченко).

ξ) Од наслідку до причини:

„Він в грудях носить смерть“ (зам. „кулю“ або „хворобу“).

§ 74. Метафора (перенесення)—найважливіший стилістичний троп. Метафорою в ширшому значінні називають всі тропи разом. Метафоричний вираз—це вираз поетичний, невласливий, небуденний. Ріжниця між метафорою й метонімією тільки в тому, що метонімія переносить слово від властивого до невласного значіння на підставі певного зв'язку між двома предметами (поняттями), а мета-

фора переносить значіння слова на підставі подібности предметів або подібности їх прикмет чи дійств. (Сінеклоха-ж робить це на підставі кількостного відношення предметів). Метафора, як видно, вийшла з порівняння. Ріжниця між метафорою і звичайним порівнянням в тому, що метафора не становить двох предметів поруч себе і не зв'язує їх частками: як, мов, наче, неначе, ніби і т. д., як це робить порівняння. Вона просто додає спостережену подібність другого предмету до першого, або, на підставі близької подібности, ставить замість першого предмету другий. Так, напр., метафора називає око—„сонцем обличча“, а сонце—„оком неба“. В залежності від того, які слова переносить метафора до невластивого їм значіння, вона може мати кілька видів; отже метафора полягає:

а) В перенесенні слів, що означають прикмети живих істот, до неживих предметів:

„Великодній дощ
Тротуаром 'шов.
(Тичина).

„Було колись, в Україні
Ревіли гармати“.
(Шевченко).

„Чорнії хмари з моря ідуть,
Хочуть прикрити чотирі сонця“.
(Слово о полку Ігоревім).

б) Перенесення слів, що означають прикмети й чинність розумних істот, до нерозумних істот, мертвих предметів і до абстрактних понять:

„Квіти торішні, зернятка ніжні
Сипали там в осени,
То-ж їх приховують килими сніжні,
Щоб не померзли вони“.
(Чупринка).

„Заплітає білі коси
тиша“.
(Слісаренко).

„І небо плакало дощем і Бескиди журились“.
(Вороний).

в) Перенесення слів, що означають прикмети й з'явища природи, до морального стану і абстрактних понять: „Ка-

мінна душа“, „На крилах звістка прилетіла“, „Розмова далі попливла“...

„Ой, не крийся, природо, не крийся,
Що ти в тузі, за літом у тузі“...
(Тичина).

„Примружились гаї, замислились оселі“.
(Тичина).

г) Взагалі, в перенесенні слів, що означають один предмет чи його дійство, до другого предмету, в якому небудь відношенні подібного, для більш образного змалювання цього останнього предмету чи дійства.

§ 75. Поділ метафоричних виразів. Метафоричні вирази поділяють іще на: індуктивні, дедуктивні, компаративні й аналогічні; таким чином охоплюють поняттям метафори всі відомі тропи.

1) Індуктивною метафорою називають перенесення слова від особливого (властивого) значіння на загальне: „Кораблі на якорях стояли“. Тут корінь алегорії, (иномовности): „Кроплять хмари благодать“ (зам. дощ.), „Кара біжить за злочинцем“ (зам. местник) і антономазії (замість імення, з грецьк.), а далі епітету (Пелід—Ахиль, Меонід—Гомер, „переможець Полтави“—Петро І) і почитного призвища (pater patriae—(батько отчизни) Ціцерон, „Залізний Канцлер“—Бісмарк, „вождь революції“—Ленін).

2) Дедуктивною метафорою називають перенесення слова від загального значіння на особливе, напр.:

„Розколихалась колиска хвиль
На сотні тисяч миль“ (замість: на просторі безмежному).

До дедуктивної метафори залічують метонімію, яка на місце загального поняття ставить образний знак („потоптаний піт мужика“). Сюди належить також символічна (грецьк.-означуюча) метафора, яка в поезії має першорядне значіння: „Лаври збірає“—зам. заслуговує слави, „Пальмова гілка“—перемога, „Оливковий лист“—мир. Крім цього, до такої метафори зараховують зразковий тип: Ксантіпа—сварлива жінка, Нерон—деспот, Вавилон—морально зіпсує місто, Кайн—великий грішник, Юда—зрадник і т. д. З дедуктивної метафори вийшла й персоніфікація (уособлення, до якого ми ще вернемося) як мітична, алегорична так і загальна.

3. **Компаративна метафора** — це перенесення слова від одного особливого значіння до другого, також особливого: Приклади: „Крицею думки крешеться кремінь майбутнього“ [замість: Зусиллями людства, в якого інтелект гострий як криця (меч), здобувається (як вогонь з кресала) непохитливе (мов кремінь) майбутнє]. Компаративна метафора — це і не к-до х а. Що „око“ не бачило й „ucho“ не чуло (зам. „чого ніхто не чув і не бачив“); „Скільки літ, скільки зім?“ (зам. „скільки років“); „мільйон мускулястих рук“ (зам. робітників і селян); „Червоний Жовтень“ (зам. революції); „905-ий рік“ (зам. перша революція в Росії)...

4) **Аналогічною метафорою** називають перенесення значіння слова по аналогії від одного відношення до другого. Наприклад, старість відноситься до життя так як вечір до дня: „Старіє день і вже вмірає“, „вечірній час життя“. До цієї метафори зачисляють і порівняння.

Буває такий випадок в мистецьких поетичних творах, що дві, вжиті поруч себе метафори суперечать одна другій тим, що образи, викликані ними, не погоджуються в нашій уяві, напр.: „Засипав потопою слів“, „Намітив собі широку мету“, „Глибоко поставити питання“ і т. п. Такі випадки називають катахрезою. Вони зменшують образність твору і роблять вражіння чогось заплутаного, безсмачного.

§ 76. **Алегорія.** На метафоричному зближенні понять, як ми вже згадували, ґрунтується й алегорія (*ἀλληγορία* — мова про інше, иномовність). Коли метафора дає короткий і стислий образ, то алегорія малює нам цілу картину, в якій висловлена якась не пряма, а иномовна думка, здебільшого морально повчаюча. Алегорія має на меті, зробити ту думку більш зрозумілою, приступною, наочною, і тому малює картину (цілу низку образів, помистецьки між собою звязаних), картину, яка пояснює зміст думки, ідеї. В алегорії мова йде про одне, а розуміти під тим треба щось інше, до цього подібне. В метафорі образ цілком зливається з ідеєю, разом з нею родиться, а в алегорії картина придумана для готової вже ідеї. Деколи й саму картину треба пояснювати (тлумачити), щоби вкладену в неї ідею зрозуміти; але і в цьому разі ідея в алегоричній картині стає яснішою, більш зрозумілою, ніж висказана цілком абстрактно, бо людина краще „мислить“ образами ніж поняттями.

Алегорія має два головні види: притчу й аполог. Притча висловлює ідею алегорично в оповіданні про людей. Найкращі притчі в укр. літературі належать Франкові („Притча про нерозум“, „Притча про красу“, „Притча про життя“ і т. д. — в збірці „Мій Ізмарagd“). Загально відомі притчі євангельські „Про блудного сина“, „Про сіяча“ і т. д. — Аполог пояснює думку чи ідею оповіданням про рослини і звірята, або й природні стихії. Відомий увір Горького „Пісня про сокола“, як і другий, „Буревісник“ — є апологами. У Франка в його „Мойсеї“ є прекрасний аполог про те, як дерева короля вибирали з між себе, взятий з біблії. (Старовинна література алогоричними творами далеко багатша од сучасної). — Алегорія має свою мистецьку вартість і без переносного значіння. Алегорично можна приймати й такі мистецькі утвори як „Пан та собака“ Гулака-Артемовського, де в Рябкові виставлено долю безправного кріпака на Україні. Поезія Руданського „Нехай гнеться лоза“ („До дуба“) ховає в собі такий самий алегоричний прийом.

В поемі Франка „На Святоюрській горі“ знаходимо мистецьку алегорію (автор називає її то байкою то казкою) про господаря і вужа, яка пояснює відносини польської шляхти до українського народу за часів козаччини. Ця алегорія — народня.

З апологу витворилась байка; в ній спосіб вислову ідеї наближається більше до чисто-поетичного. На алегорії заснована й загадка, котра замість одного предмету говорить про інший, що має до першого якусь (часто аж надто віддалену) подібність. Ріжниця між загадкою й алегорією в тому, що загадка не має на меті вияснювання абстрактних ідей.

§ 77. **Уособлення** (персоніфікація) ґрунтується так само на метафорі як і алегорія. Це, мабуть, найголовніший із мистецьких прийомів. Тут властивості живих істот переносяться на природні стихії або мертві предмети, на підставі певної якоїсь подібности між ними, як і в деяких метафорах. (Ці метафори існують вже в самій мові, де вони вже втратили свою метафоричність: схід сонця, „сонце сіло за горою“, вітер виве і т. п.).

В цих виразах заховане колишнє вірування людини в те, що сонце — жива істота, яка має свої власні бажання, свою волю, свій розум і т. и., але те вірування зникло вже давно, разом з мітологією, що боготворила таємні, незрозумілі для людини, сили і з'явища природи. Віра ця називається анімізмом (від. лат. anima—душа), бо людині здавалось, що кожний предмет має „душу“ і живе як людина. Дитина вважає, що все навколо неї живе: і м'ячик, котрим вона забавляється, і лялька, зроблена нею самою, і камінь, об який вона вдарилась. Рештки первісного нахилу до анімізму живуть і в культурній, освіченій людині наших часів. Отримавши неприємний лист ми кидаємо його на землю і топчемо його, хоч той лист неживий і невинний. Дивлючись на машину, нам здається, що вона розумне єство. Гірський струмок здається нам безжурним, веселим, а димарі фабрик приймаємо ми за постаті велитнів і т. д. Ми нахильні всьому приписувати свої власні властивості і через те бачимо ілюзію життя, де його й не має. По власному досвіду знаємо, що для того, щоби плавати, потрібно витратити свою енергію, треба з'усилля, боротьби з хвилями; і оцю боротьбу ми приписуємо й пароплавові, що добивається до берега, і літакові, що кружляє в горі наче птиця, і паротягові, що сопе і рухає ногами—колесами, вирушаючи зі станції. Звідсіля й пішли анімістичні метафори.

Поет, людина більше вразлива, що „чує як трава росте“, приймає з'явища природи як живі, бо, спостерігаючи їх, малює собі в своїй уяві (по асоціації) подібні дієства живих істот, і порівнюючи їх до з'явищ природи, переносить на останні прикмети волі, почування і розуму перших. Такий процес робить з'явища природи більш образними, напр. у Тичини:

„Вітер,—
Не вітер—буря.
Трощить, ламає,
З землі вириває“...

або: (Плуг).

Війнув, дихнув, сипнув пшоном,
І заскакали горобці.

(Дош).

Щоби висловитись більш образно, поет надає властивостів живих істот не тільки силам і з'явищам природи, але й абстрактним поняттям. Коли поет з'явищу природи або абстрактному поняттю надасть прикмети і властивості

особи (людини), то в такому випадку ми балакаємо про персоніфікацію („роблення особи“). Уособлення дає читачеві ілюзію життя в мертвих предметах, робить їх через те саме ближчими і більш зрозумілими для нього і тим самим викликає сильніші емоції в читача.

Уособлення може бути повним і неповним; ось різні ступіні персоніфікації:

1. На неживий предмет переноситься зовнішній вигляд живого єства: частини тіла, одяг, зброю і т. п.

2. Механичні процеси неорганічної природи зображується, як процеси живого організму: сон, рух, просипання, народина, вмірання, хвороба і т. п.

3. Рослинам і предметам неорганічної природи приписується духовне життя: почування, бажання, думки, змагання, моральні розуміння, висловлювання внутрішнього життя—мовою, рухами і т. п.

4. Рослинам і предметам неорганічного світу приписується спромогу, розуміти мову і духовне життя людини, що робить можливими між людиною і ними різноманітні відносини: товаришування, приятелювання, родинний зв'язок і т. п.

Наводимо кілька прикладів таких уособлень:

„Ой, діброво, темний гаю,
Тебе з'одягає
Тричі на-рік. Багатого
Собі батька маєш“.

(Шевченко).

„Навпівпінках
Підійшов вечір,
Засвітив зорі,
Прослав на травах тумани,
І на уста поклавши палець,—
ліг“.

(Тичина).

„Зареготався дід наш дужий, (Дніпро)
Аж піна з уса потекла:
„Чи спиш, чи чуєш, брате—луже?
Хортице—сестро? Загула
Хортиця з лугом: „чую, чую“!

(Шевченко).

„...Злітає вечір;
Вечір озеро цілує,
Кута землю в темні шати
І тумани розстила“.

(Олесь).

„Сонце заходить, цілуючи гай;
Квіти кивають йому на добра-ніч“;
Шепчуть, листочки звиваючи на-ніч;
Не покидай! Не покидай“!

(Вороний).

„Або упнеться в грузлу річку,
Піддасть вагонам волі“...

„Він корчувату голову з Дніпра:
Не ждїть, пани, добра!
Даремна гра“!

(Тичина).

Фантазія допомагає поетові доповнювати подібність між явищами природи і діями розумних істот і давати закінчені, повні образи осіб, створених з мертвих предметів, індивідуалізувати їх як особистості, надавати їм певних рис характеру. Такі образи, такі уособлювання давала колись *мітологія*. Зараз вони подібуються рідко.

§ 78. **Паралелізм**. Кожний троп, кожне порівняння ґрунтується на рівноставленні двох предметів чи явищ, їх прикмет чи їх чинности, по тих ознаках, що помічаються в їх ділі, рухові і т. д. Це називається *паралелізмом образів*, рівнобіжністю їх. Паралелізм може бути мальовничий, коли рисам одного предмету чи з'явища відповідають риси другого, або музикальним, коли в двох сусідніх собі реченнях подібуеться майже однакова кількість слів, причому ті слова так розставлені, що одному слову першого речення відповідає певне слово другого речення. Та подібність може бути подібністю значіння, граматичної форми і т. д. аж до повторення того самого слова включно. Цей зовнішній, формальний паралелізм слів, фраз і цілих речень приковує до себе увагу і викликає вражіння, близьке до музикального.

Найпростішим видом паралелізму являється повторення, *тавтологія* (*ταυτόν* — те саме, *λόγος* — слово; грецьк.), яка вживається як:

1) Повторення однакового згуку, найчастіше *коріня слова*, котрий таким чином підкреслюється, щоби на нього звертали більше уваги; з цього виходить ніби-то третій стушний діяства чи якости. Народня поезія і старовинна штучна поезія вживали цього повторення дуже часто:

бігом біжить, ходором ходить, ждати—дождати, одна—одніська, „чужа-чужениця“ свиня свинєю, нова новина, здавен—давна, вільна воля, „мислями змислити“ „думу думати“, „суди судити“, „ряди рядити“, „вітер—вітрило“ і т. д. (Останні п'ять—в „Слові о полку Ігоревім“).

2) Повторення значіння, сенсу, змісту слова вживанням синонімів (однозначних слів); його вживається для продовження вражіння, викликаного словом і для зосередження уваги на значінні виразу: „кінця-краю нема“, „путь-дорога“, „хитро-мудрий“, „зоря-світ“ (в „Сл. о п. Іг.“), плаче-ридає, молить-благає, кайдани-заліззя, хлопці-молодці, турки-яничари, „ходить, блудить“ (Шевченко).

3) Повторення одного і того самого слова в одній і тій-же фразі. Напр. у Шевченка:

„Ой, нема, нема ні вітру ні хвилі“...
і в інших:

„Гудуть, гудуть далекі дзвони“...
(Загул).

„Блажен, блажен, благословен“...
(Тичина).

„Билися день, билися другий“...

„Ту ся копиям приламати, ту ся саблям потручати“...
(Слово о полку Ігоревім).

Таке повторення—з одного боку сконцентровує увагу, а з другого—надає мові схвильованого характеру і малює повторні одноманітні діяства. Воно дуже подібне до анафори, про яку мова буде в фігурах.

4) Повторення цілих фраз і сполучень слів. Сюди належать присівки в піснях. Це повторення підкреслює силу почування і настрою, що його викликали:

„Доле, де ти? Доле, де ти“?
(Шевченко).

Паралелізм цілих фраз і рядків складніший; він вимагає однакового розміщення слів у двох фразах для

симетричності мови, котра звільнює напруженість уваги. Симетричність можна легко засвоїти і запам'ятати. Її музикальний, ритмічний вплив захоплює читача чи слухача в свій настрій. Паралелізм фраз охоплює найчастіше два-три речення, два-три рядки і рідко коли переходить на четвертий. Він відомий народній поезії з давніх давен і заміняє тут собою ритм і риму віршу; крім цього він вживається і в стилізованій штучній поезії.

Паралелізм фраз і речень може полягати в повторенні змісту фрази, напр.:

повторення тих самих слів:

„Куди їдеш, Явтуше?

Куди їдеш, мій друже?“

(Народня пісня).

повторення синонімічних виразів:

„А вже-ж мене злі люди судять,

Мене бідну воріженьки гулять“.

(Народня пісня).

або в сполученні двох речень однакової конструкції з подібними або й протилежними образами. В старовинній літературі і в народній поезії цей вид паралелізму доведено до майстерства, напр. у біблій:

„О, хто дасть воду голові моїй

І криницю сльоз очам моїм,

Щоби плакати над горем народу,

Щоби над ним ридати ніч і день?“

в „Слові о полку Ігоревім“:

„Не буря соколів занесла через поля широкі,

То зграями галич летить до Дону великого“.

„Коні ржуть за Сулою,

Дзвонить слава в Києві,

Сурми сурмлять в Новгороді,

Стали стяги у Путивлі“.

„Сірим вовком по землі

Сизим орлом під хмарами“.

або:

„Не рад явір хилитися—вода корінь мие,—

Не раз козак журилося, так серденько ние“.

(Народня пісня).

або:

„А ми ж тую червону калину підніmemo.

А ми ж тую славу Україну звеселиmo“.

(Нар. пісня).

Паралелізм, більш витончений, подибується і в новій українській поезії:

„Чорний ворон задумавсь,

Сизий ворон замисливсь“...

(Тичина)

„Стоять квітки, окроплені росю,

Окроплена росю тремтить трава.

Мої думки захоплені красою,

Захоплені красою мої слова“.

(Загул)

§ 68. **Фігуральні вирази.** Фігурами називають такі вирази в мові, котрі не творять ніяких образів, а служать тільки для зміцнення емоціональності вислову. Від тільки поетичних зворотів (тропів) різняться вони тим, що не ґрунтуються на порівнанні або рівноставленні двох, чим небудь до себе подібних, предметів чи з'явищ, а полягають тільки на певній інтонації і на розставленні слів у певному порядку, щоби вже цим викликати в читача чи слухача вражіння чогось незвичайного, небуденного. Фігури через те впливають більше на почування й настрої людини ніж на її уяву. При спробі, розібратись в численній кількості фігуральних виразів, треба собі за-тямити, що фігури мають до діла з рухливістю мови. Вони можуть рух мови або варіювати (змінити: прискорювати чи гальмувати, зв'язувати чи розковувати і т. д.) або фіксувати (встановлювати, зазначувати, „пуантувати“ його окремі „місця спочинку“), або надавати тому рухові дзвінкості, згучності. Відповідно до цих 3-х завдань фігуральних висловів, ми можемо всі фігури поділити на: фігури зазначення, фігури руху і фігури згук у.

§ 80 **Фігури зазначення.** До фігур зазначення (фіксуючих, пуантуючих) можна, насамперед, зарахувати і тропи, коли вони виконують в мові подібне до фігурального вислову завдання:

1) Порівнання, котре зазначає ступінь впертости, лінивства, глупоти, нахабства, скаженілости і інших рис не-

гарної людської вдачі, напр.: „Ти як собака: куди не повернешся, вічно гарчиш“, „Я голодний як вовк“.

2) Гіпербола, значна пересада (прибільшення) певного порівняльного відношення, яке вона зазначає. [„Я-б вола з'їв“, „Ти—червяк“ і т. д. До такої гіперболи належить і ганьблिवе, лайливе, образливе, зневажливе прізвисько, дуже поширене між молоддю (здебільшого студенською): „осел“, „верблюд“, „свина“, „собака“ і т. д.; така назва має зазначувати нелюдську ступінь глупоти, бридоти, мерзотності і т. д. Супроти цього—порівняння людини з звіринами в первісній поезії (біблія, Гомер, Веди, „Слово о полку Ігоревім“ і п.) являється чистим тропом]. Далі до фігур можна залічити з-поміж тропів такі:

3) Епітети, що мають ганьбливий характер: „свинувата пика“, „собача морда“, „чорнильна душа“ і т. п., то-б то протилежні до епітетів „оздоблюючих“,—і

4) Сінекдоху, коли її вжито в такому самому значінні,—напр.:

„Шапко, гей, куди ти йдеш?
Де хлопчину ти веєш?“

(До хлопця в батьковій шапці).

З фігур, що повстали не з тропів, до фіксуєчих належать:

1) Періфраза (описування), коли вираз одного якогось поняття передається кількома словами, щоби представити його більш наглядно. (Так, наприклад, поета називають „сином Музи“, молодість—„весною життя“, гріб—„вічним домом“ і т. и.).

2) Літотес (змягчення), якого вживається для того, щоби не висловитись занадто різко; це в де-якій мірі становить протилежність до гіперболи. (Замість сказати: „ви брешете“—кажемо „ви помиляєтесь“, замість „я з вами не можу погодитись“—кажемо: „я иншої думки що до цієї справи“, замість сказати: „ви не сміли так робити“—„вам не слід було так поступати“ і т. д.). Народня пісня вживає літотесу в таких, наприклад, випадках: „Ой не гаразд, заporожці, не гаразд вчинили“—замість—„кепсько зробили ви“.

3) Негація (заперечення) вживається для дужчого підкреслення твердження, наприклад:

„Заріклися ви уха свої
Затикать на промови—
Не мої, не цих глиняних уст,
А самого єгови“.

(Франко).

Негація є основою, на якій збудовано літотес. Окремим видом літотесу, його вищою, більш витонченою формою є так названа

4) Іронія, яка доводить ослаблення висловленої думки аж до явної протилежності того, що мало бути висказаним:

„Ми не Гішпане, крий нас Боже!
Щоб крадене перекупать
Та продавать, як ті жици,
Ми по закону!“

(Шевченко).

5) Коли ж те, що мусіло бути висказаним, надто очевидне для кожного слухача чи читача, але його все таки заховано в вислові протилежного, тоді іронія переходить в сарказм (від грецького слова *σαρκάζω*, розшматовую як м'ясо). Сарказм виказує призириство автора до предмету, про який говорить:

„Чом ви нам
Платить за сонце не повинні?
Та й тільки те: ми не погане,
Ми настоящі християне,
Ми малим ситі...“

(Шевченко).

„Слава! Слава!
Хортам і гончим і псарям!
І нашим батюшкам царям—
Слава!“

(Шевченко).

6) Найбільш виразною становчою фігурою є емпфаза (натяк). Поняття її вичерпується нашим виразом „з певним значінням сказати щось“. Фраза: „будь людиною!“, сказана людині, була-б безглуздою, як-би ми з того притиску, з яким ця фраза сказана, не зробили висновку, що людина, до якої цю фразу звернуто, не гідна назватись людиною. Ми зараз же розуміємо, що має на увазі промовець чи письменник, коли висказує цю фразу: він надає слову „людина“ той зміст, який мусить одріжнати людину від худобини, звіря. Фраза „не будь бабою“, сказана чоловікові, дає нам одразу зрозуміти, що чоловік, до якого це сказано, має „бабський характер“. Тут пробивається зміст, значіння слова у всій його повноті в відміну до його звичайного слабого розуміння. Слово наче-б-то знову родиться, коли воно виступає в значучому змислі. Таким чином, всі становчі фігури ми могли-б назвати емпфатичними, бо всі вони підчас мови підкреслюють зміст певного слова.

7) Так прозвана „історична (краще: абсолютна) теперішність“, як фігуральний вираз, виник так само, дякуючи тільки емфатичній спроможності вислову. Ця спромога звільняє „абсолютний час“ від його ролі, характеризувати час події як ознаку дієслівної форми, і переносить його знову до ролі: замінити всі часи (як колишній аорист, з якого, як навчає історія мови, виникли через диференціацію всі інші часи і способи вислову). „Історична або абсолютна теперішність“ вживається в описах минулих подій (замість форми минулого часу), для того, щоби подія стала більш яскравою, ніби сучасною для читача:

„Труби трублять в Новгороді,
Стоять стяги під Путивлем,
Ігор жде свого брата Всеволода“...
(Слово о полку Ігоревім).

„Суне, суне чорна хмара
Наче військо із полудня,
Короговки сонце вкрили,
За горою бубни бубнять“.
(Франко).

Інші форми абсолютного часу: „ти підеш зараз до дому“ (замість: іди зараз до дому!); „він це може!“ (замість: він зможе це зробити“); в іроничному, насмішливому тоні: „цей зробить!“ в значінні: „він цього, власне, не зможе зробити“, „не захоче зробити“, „не зробить“.

З інших емфатичних фігур можна згадати: 8) оксіморон або з'умисне замовчання, (наприклад: „сказав би я тобі, козаче, — та що вже там! — мовчу!“) його називають „промовистим мовчанням“;—9) клімакс (коротка фраза: „прийшов, побачив, переміг!“) дає зразок незвичайного степенування подій); 10) стіхомітія, в якій слово літає між учасниками розмови, як м'ячик. Клясичний приклад цієї фігури знаходимо в „Слові о полку Ігоревім“:

„Мовить Гза Кончакові:
Коли сокіл до гнізда летить,
Соколенка розстріляемо
Своїми золоченими стрілами.

І сказав Кончак до Гзи:
Коли сокіл до гнізда летить,
Соколенка ми опутаєм
Вродливою дівчиною.

А Гза промовив Кончакові:
Коли його опутаємо
Вродливою дівчиною,

Не буде в нас соколенка,
Ні дівчини вродливої,
То й почнуть нас птиці бити
В полі половецькому“...

В старих „поетиках“ до фігур зачисляли ще „сентенцію“ (висказ, багатий думкою). Таких „сентенцій“ в кожному художньому творі чимало. Їх, звичайно, називають „золотими словами“ письменника. Полаємо кілька сентенцій з Шевченка, Грінченка і „Слова о полку Ігоревім“.

„Хто матір забуває,
Того бог карає,
Чужі люде цураються,
В хату не пускають;
Свої діти, мов чужі,
І не має злomu
На всій землі безконешній
Веселого дому“.
(Шевч.)

„Добро найкращее на світі,
То братолюбіє“.
(Шевч.)

„Праця єдина з недолі нас вирве“.
(Грінченко).
„Тяжко тій голові без плечей,
Зле й тобі, тіло, та без голови“.
(Слово о п. Іг.)

„Ні хитрому, ні розумному
Суда божого не минути“.
(Слово о полку Ігоревім).

Сентенція при кінці художнього твору називається епіфонема.

§ 81. **Фігури руху** не мають до діла з самими словами, як становчі, а тільки зі зв'язком поміж ними і їх порядком. Порядок і зв'язок поміж словами можна змінити вже одним накопиченням злучників, або пропуском їх і тоді вражіння од фрази цілком змінюється.

1. Фігура пропуску злучників поміж рівновартними частинами речення називається асіндетон. Асіндетон передає прискорений рух події, наприклад: „рубав, коле, ріже, в'яже“. Фігуру швидкого, нагального руху дає поет Тичина:

„День летить, дзвенить, сміється,
перегулюється“.

або

„Війнув, дихнув, синнув пшона,
і заскакали горобці“.

2. Поліасіндетон—фігура протилежна асіндетонові—це „багатозлучність“, накопичення злучників; воно передає повільність зміни подій.

„І день іде і ніч іде,
І голову схопивши в руки,
Дивується, чому не йде
Апостол правди і науки.“

(Шевч.)

„І я—не я, і ми—не ми,
і все те бачив і все знаю...“

(Шевч.)

„І небо невмите, і заспані хвилі,
І понад берегом геть-геть...“

(Шевч.)

3) Перестановка прикметників (гіпалага), як не-звичайне в мові з'явище, зміцнює враження од сказаного:

„Найкращу чашу вина“ (Гете) зам. чашу найкращого вина.

„Солодкі уста пісень“ (Шіллер) зам. уста солодких пісень.

4) Інверзія зустрічається в укр. народніх думах:

„Ой, що на чорному морі,
Та на білому камені,
не сизі орли заклекотали,
як бідні невольники...“

Замість: „то не сизі орли заклекотали на білому камені, на чорному морі...“ Ця фігура полягає в тому, що частини речення, які грають другорядну роль в мові, мистець ставить на першому місці і тим підкреслює образ, який в звичайному порядку речення мусів би затратитись, бо стояв би в затінку головної частини речення.

5) Парентеза, або вставка окликів, вживається як в народній так і в штучній поезії для того, щоби викликати в душі читача (слухача) більше зворушення, більше емоції, а так само, щоби краще передати настрій поета:

„Твої коси від смутку, від суму
Вкрила прозолоть, ой! ще й крівава...“

(Тичина).

„Або упнеться в грузлу ріллу,
Підласть вагонам волі,—
Ух! як стремлять вони по рельсам,
Аж нагинаються тополі (він же).“

6) Еліпса—це пропуск окремих слів і виразів у реченнях. Його вживають схвильовані промовці і поети для більшої виразности і передачі несупокійного стану.

„Улицям міста—печаль моя“... (пропуск присудка) (Еллан).

„Він корчувату голову з Дніпра:— (пропуск присудка)
Не ждїть, пани, добра!
Даремна гра!...“

(Тичина).

7) Аносіопеза—пропуск або замовчання кінцевих слів речення, яке публіка вже сама має доповнити. Цією фігурою мистець примушує читача чи слухача слідкувати за ходом мови і пориває його з собою далі.

Клясичним прикладом аносіопези вважають Вергілієве „quos ego—!“ „я вже вас—!“ (треба доповнити: я вас провчу, як не слухатись мене!). Поетична мова надїється в таких випадках також на свою силу, з якою вона опановує слухача. Цікавий зразок аносіопези дає в одній своїй співомовці поет Руданський:

„Чого, синку, черевинка так—?“

„Та то, мамко, із церковці дяк—“

„Він до мене: дай обручку, най—“

„Я стиснула йому ручку, тай—“

8) Одною знайбільше вживаних фігур в промовах являється запитання, (інтеррогація). Часто здибаємо його і в інших мистецьких творах, наприклад в Тичини:

„Я хочу бути—як забути?

Я хочу знову—чорноброву?

Я хочу бути вічно юним, незломно молодим.“

В Шевченка:

„А може й сам на небеси

Сміється, батечку, над нами

Та може радиться з панами,

Як править миром?“

або:

„Чи буде суд, чи буде кара

Царям, царятам на землі?

Повинна быть, бо сонце встане

І осквернену землю спалить!“

Така фігура запитання, яка не очікує ніякої відповіді, або на яку ніякої відповіді навіть бути не може, називається реторичним питанням.

З інших фігур руху згадати варто: 9) діалогізм (коли промовець, письменник—поет передає жвавість, похвальність розмови в формі діалогу (розмови між двома), 10)

цевгму (зв'язку слів, що не можуть стояти поруч через граматичну і логичну незгідність між ними) 11) гіперба-тон (неправильне чергування слів ізза поспішності) і 12) анаколуту (байдуже відношення до логичного формулування думки). Останні три фігури в творах українського поетичного мистецтва майже ніколи не зустрічаються.

§ 82. **Фігури згуну.** Останню (третю) групу фігуральних виразів ми назвали фігурами згуну, бо мистець намагається зробити ними вражіння на слух читача чи слухача згуками слів. Найважливіші в цій групі три фігури:

1) Гра слів (латинська назва—анномінація, грецька: парономазія). В старовинній українській літературі вона зустрічається нераз,—так, в Літопису: Рогніда ізза горя, яке вона перенесла, прозвана Гориславою; в „Слові о полку Ігоревім“ Олег Святославич, за якого чимало потерпіла земля наша, прозваний Гореславичем; письменник Данило Заточник в своїому „моленію“ перейменовує озеро Лач—на „Плач“, Переяславль на „Гореславль“ і т. д.

2) Анафора, або повторення одного й того самого слова зустрічається і в сучасній поетичній творчості. Ось крапці зразки анафори:

„Минають дні, минають ночі,
минає літо...“

(Шевч.)

„І день іде і ніч іде.“

(Шевч.)

„Вода шумить, вода гуде“.

(Гулак)

„Хто се, хто се по цім боці
Чеше косу, хто се?“

Хто се, хто се по тім боці
Рве на собі коси?“

(Шевч.).

Підстава для анафори в тім, що, власне, вже сама згукова форма в слові означає щось таке, що виходить—поза межі сенсу і розумового зв'язку в мові—в обсяг мелодійності.

3) *Ономатопойея*—це вживання словесних згуків для певного музикального вражіння. Сюди належить Тичини:

„Тінь там тоне, тінь там десь“ (голос дзвонів здаля)

і Хвильового:

„Бабахайте, бийте в бабухатий бубон.“

В цій фігурі мистець намагається на певному місці передати згуки, які зв'язані з предметом твору. Наприклад, у Глібова розмова жаб:

„Нум, плакати, кумо, нум...“

І досі нумкають на глум.“

Сучасна українська поезія досить уважливо ставиться до фігуральних виразів, використовує їх ріжноманітні можливості і витворює деколи такі нові фігури, які не мають ще ніякої назви, бо мистецька критика ще не звернулася до доладного їх вивчення. Для прикладу подаємо вірш Тичини, в якому початок або закінчення деяких слів пропущено, бо попереднє чи наступне слово закінчується чи починається таким самим складом:

„Великодній дощ
тротуаром 'шов,
— ковая зелена
ярилась зпід землі“

„Аж тут враз! враз!
похід робітни—,
чий же червоніший
празник як цей май?“

До фігуральних виразів можна зарахувати ще й *тавтологію*, про яку ми згадували вже в тропях, *паралелю*, що лягла в основу паралелізму (диви так само в тропях) і *плеоназм* (переповнення фрази чи речення словами, без яких воно могло-б і обійтись, напр. „Повернувся чумаченко назад до села“ або „Ми підемо далі вперед і вперед“). Осільки плеоназм вживається в мистецьких творах з метою затримання або прискорення руху мови, остільки він є фігурою, але він може бути й тропом (як паралелія і тавтологія), наколи він вжитий з метою підкреслення наведеного образу.

Ритміка.

§ 83. **Що таке ритм?** В природі помічаємо різні зміни, котрі поміж собою чергуються: після ранку—день, після дня—вечір, після вечора—ніч, після ночі—знову ранок і т. д., після зими—весна, після весни—літо, після літа—осінь, після осіні знову зима і т. д. В жилах наших кров пульсує рівними приливами й одливами, в залежності від рівномірних ударів серця; ми дихаємо, рівномірно втягуючи в себе повітря і видихаючи його; ходимо, ступаючи попеременно то одною то другою ногою і т. д.; хвилі в річці чи на морі то напливають то одпливають, то підні-

маються то падають і т. д., і т. д. Отже ми й кажемо, що в природі панує закон рівномірности, закон правильного чергування з'явищ. Цей закон ми називаємо *законом ритму*. З ним люде познайомилися вже на найнижчому ступні цивілізації, бо він всюди був помітний і давав людині певне заспокоєння через почуття ладу й порядку. Дитина швидко задрімає, коли її заспокоїти ритмом коливання, ритмом пісні і т. д. Заспокоєння находимо в ритмічному такті поїзда, в ритмі гойдання пароплава на воді, в ритмі ходу годинника і т. д. Але ритм може й збуджувати наші почування і полекшувати нам працю. Важка праця: веслування, піднімання тягарів, марш і т. п.—за допомогою ритмічного руху стають фізично лекшими; отож, в ритмі ми знаходимо якусь фізичну вигідність, певну зручність. Колективна праця чи танок можливі тільки в умовах такту, ритму.

Проявлення цього ритму в танці, пісні, міміці і згукках музикальних інструментів було найдавнішим проявом мистецтва людини, як це ми ще й досі спостерігаємо в диких народів і в дітей. Ми любимо підчас маршу або праці співати пісню або слухати музику, бо в музиці й пісні той ритм найбільш виразний і допомагає нам іти чи працювати рівномірно. Ритм захоплює людину проти її власної волі: важко, наприклад, чуючи музику маршу або бачучи машируючий відділ війська, затримати свій власний ритм ходи;—ми й не спам'ятаємось, коли наші ноги самі почнуть іти в такт музики чи маршу. Таким чином людина вже дуже давно змогла доглатись, що й ритмічна мова впливає на увагу і почування як того, хто ритмічно говорить, так і того, хто цю ритмічну мову слухає. Вона не тільки приємніша для нашого слуху, але й більш виразна. В старовину навіть присуди судів читались перед народом в ритмованій формі, бо таким способом вони робились важнішими.

§ 84. **Ритм у поезії.** Поет вживає в своїх творах ритму з тих самих причин, які й спонукують його творити образи. Він, насамперед, відчуває природній ритм того з'явища чи емоції, якими повна підчас творіння його істота, і передає той ритм у своєму творі, бо без нього він не

зможе передати своєї емоції, котра теж проявляється ритмічно (емоція=хвилювання, а хвилювання=ритм). Він навіть, як би й хотів, то не зможе звільнитись від того впливу ритму підчас творчости, бо всякий акт творчости—це праця, а праця завжди ритмічна. Неритмічний утвір—непоетичний, нехудожній, а через те й зайвий, бо не дає нікому естетичної насолоди, бо не збуджує в читача ні уяв ні емоції.

Хоч ритм і впливає *лірично* на почування і настрої людини, то все-ж таки він мусить бути не тільки в ліричному мистецтві, але і в образному, не тільки в ліричній але й у епічній поезії, не тільки в ліриці, але й в епосі й драмі. Образи, які утворює епічний мистець, мусять бути *симетричними*, то-б-то мусять мати гармонію („сорозмірність“), мають складатися з окремих частиць, які погоджуються поміж собою і творять гармонійну цілість. Де нема гармонійности, симетрії, там немає й образу, а де немає образу, там нема й образного, епічного мистецтва. Симетрія-ж, гармонія—це ніщо инше як той самий ритм. Крім того—сама мова, самий уклад слів, самі речення й фрази мають свій ритм. Через те ми не можемо „прозовий“ твір назвати неритмованим, як його називають деякі теоретики поезії, а лише невіршованим, не поділеним на метричні одиниці, якими в старовину були вірші—рядки.

Як віршова так і невіршова форма мають ритм. Кожне речення „прозове“ можна поділити на одиниці ритму, а деякі письменники свідомо ритмують свої прозові твори. Флобер каже, що деколи має вже готовий ритм своїх речень, хоч ще й не зібрався їх написати (себ-то й тоді, коли ті речення навіть не мають ще змісту!) Шлеєрмахер пише про себе: „Я бажав, щоби в кожному моєму реченні пробивалася певна рівномірність складів, в 2 і 4 монологу виключно ямбічна, в 5-му дактилична й анапестична, а в 1-му і 3-му я уявляв собі щось більш складного“.

§ 85. **Природній ритм мови.** Ми вже сказали, що кожне речення складається з певних ритмічних елементів мови. Ці ритмічні елементи полягають в наступному: а) Речення складається зі *слів*, котрі в свою чергу розпадаються на *склади*, що відповідають одному акту віддиху.

Дихання, як уже сказано, є ритмичним і через те ця ритмічність передається й словам. Ритм цей був би надто монотонним, нудним, як би його не робили ріжноманітним: поперше, якостна ріжниця голосівок, з яких кожна складає зерно складу (і, е, и, а, о, у), по друге, шелестівки (співзгуки), які додають тим складам ще більш ріжноманітності, а потретьє, вплив інших ритмичних елементів, як наголос і п. б) *Наголос* залежить від сили видиху; коли один склад вимовимо з більшою силою видиху, ніж другий, то перший ми почуємо як наголошений, а другий як ненаголошений. Чергування наголошених і ненаголошених складів вносить деяку ріжноманітність в монотонний ритм мови. в) В мові є й музикальні елементи—в ріжниці між *високими і низькими звуками* та складами, а чергування цих згуків ріжної висоти (кількості хилитань голосників у горлі) надає мові музикальності і тим ще більше оздоблює одноманітність ритму мови. г) Нарешті, в деяких мовах,—як санскритська, старогрецька, старолатинська, німецька, чеська, почасти й французька і и.—є *довгі і короткі звуки*, а чергування згуків ріжних довжин відповідає музикальному чергуванню цілих нот з пів-нотами, четверть-нотами і т. д., що робить мову ще більш музикальною. Згодом ця ріжниця в довжині згуків затрачувалась, так що нові мови її вже не мають. (В сучасній німецькій мові залишилися рештки тих довжин і короткостів, а укр. мова втратила їх ще в XII-му віці).

Метрична і метро-тонична система віршування.

§ 86. **Ритм віршу.** На підставі даних ритму мови, про які була мова в попередньому §, витворився ритм віршу. Найпростішу ступінь віршового ритму уявляє чергування довгих і коротких, або наголошених і ненаголошених складів. В тих мовах, де була ріжниця в мірі (метрі) довжин і короткостів складів—витворилось *метричне віршування*, засноване на правильному чергуванні *довгих і коротких складів*, а в мовах, де ця ріжниця вже затрапилась, витворився *тоничний ритм* віршу, що ґрунтується на правильному чергуванні *наголошених і ненаголошених*

складів (наголос—тон).—Дальшим ступнем розвитку віршового ритму являється чергування рядків однакової довжини, або правильне чергування поміж собою рядків ріжних довжин.—Третім ступнем буде чергування *цілих груп рядків*, що утворюють одну думку, або одну музикальну цілість, або один образ.

§ 87. **Стопа.** Одиницею віршового ритму першого ступня є т. зв. стопа, яка складається з *арзісу* (підвищення) і *тезісу* (пониження тону). В арзісі стоїть один наголошений склад, а в тезісі один або й більше складів ненаголошених. Стопа в вірші відповідає тактові в музиці. Як такт складається з багатьох ударів так і стопа з кількох складів. Найпростішими видами стопи є ті, що мають по два склади, з яких один наголошений, а другий без наголосу. Наголос може бути на першому, або на другому з тих 2-х складів. Стопу, що має наголос на першому складі називають *хореем* або *тросеем*, а стопу, в котрій наголос на другому складі,—*ямбом*. Графічно наголошений склад зазначають рисою з наголосом „_“, а ненаголошений „_“. Коли захочемо нарисувати *хорейчну стопу*, то вона буде мати такий вигляд „_“ „_“, а *ямбична стопа*: „_“ „_“. Стопа з трьох складів може мати три види: 1) „_“ „_“ „_“ = *дактиль*, 2) „_“ „_“ „_“ = *анapest* і 3) „_“ „_“ „_“ = *амфібрагій*. Стопу з чотирьма складами називають *пеоном*. В залежності від того, де стоїть наголошений склад, пеони ми поділяємо на 1) *пеон перший*: „_“ „_“ „_“ „_“, 2) *пеон другий*: „_“ „_“ „_“ „_“, 3) *пеон третій*: „_“ „_“ „_“ „_“, 4) *пеон четвертий*: „_“ „_“ „_“ „_“. Стопи, в котрих ненаголошених складів більше ніж три, не мають окремих назв для себе і зустрічаються в вірші дуже рідко.

§ 88. **Віршовий рядок.** З комбінації цих „стип“ (від „ступати“, „ступня“) складається одиниця вищого виду віршового ритму, т. зв. *рядок*, котрий в латинській мові мав назву „*вірш*“ (versus — поворот), а в грецькій „*стих*“ (στίχος). В т. зв. „прозі“ немає цього другого виду віршового ритму; через те її називаємо невіршовою формою, що вона не поділена на одиниці (вірші, рядки) такого ритму. В рядкові можуть з'єднуватись в одну ритмічну цілість або однакові стопи, або ріжноманітні. Коли цілий

рядок складено ямбами, то його ми називаємо *ямбичним*, напр.:

Кому повім печаль мою? [˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘]
 Кому—мій біль, мій сўм? [˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘]

Рядок, складений з хореїв називається *хореїчним*, напр.:

Де ти бродиш, моя доле? [˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘]
 або: Гасне, гасне сонце ясне. (Так само).

Анапестичний рядок має такий вигляд:

Пострівай, почекай, подожди! [˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘]
 Не вікай од очей сироті! [˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘]

Дактиличний рядок має такий вигляд:

Буйнії голови стомлено схиляться [˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘]

Амфібрахичний:

А воля приліне на крилах орлиних [˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘]
 І крильми замає над нами... [˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘]

Пеоничний може мати такі вигляди:

1. Думи мої, думи мої, ліхо мені з вами... (Недокінчена стопа).

[˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘]

2. Куді-ж вони звертаються, когó-ж вони питаються?

[˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘]

3. І дівчátко задивілась на ті очі парубóчі.

[˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘]

4. Як зашумить, як загуде серед лісів.

[˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘]

Рядки, складені з однородних стіп, зустрічаються рідко, бо важко кожну думку вогати в слова, що мають однакову кількість складів і наголос на одному певному складі, а далі ще й тому, що такий рядок одноманітний, монотонний. Через те рядок віршовий складають з ріжнородних стіп, але так, щоби відчувався певний гармонійний

ритм. В такому рядкові *не чути ніяких стіп*, а тільки *правильне чергування наголосів*, яке й дає нам ритм рядка. Так, напр., рядок:

Вилітайте, сірі птахи, на базар до паю!

(˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘)

складається: з третього пеона, двох хореїв, анапеста й амфібрахія,—але ми все таки називаємо його хореїчним, бо хорей (дві стопи) у ньому переважає. Ми не чуємо стіп у цьому рядкові, але хореїчний ритм відчуваємо.

Рядок, ніби то ямбичний: „*Вітайте друзі дорогі!*“ не має ні одного ямбу, а складається з амфібрахія („вітайте“), хорей („друзі“) й анапеста („дорогі“), бо ніхто не читатиме його ямбами, то-бто в такий спосіб: „*Вітай тедрў зідó рогі!*“. З цього прикладу видно, що назва рядків: хореїчні, ямбичні, дактиличні і т. д. є тільки *умовною*. Греки й римляне мали розуміння стопи, як музикальної одиниці, в котрій були довгі й короткі склади, а ми втратили вже те розуміння. Грек і римлянин могли склад ненаголошений ставити в підвищення (арзіс), бо він був довгий, а наголошений в пониження (тезіс) коли він був коротким, а ми підвищуємо тільки наголошені або полу-наголошені склади. В греків дійсно був *метр-розмір*, який складав суть ритміки віршу, а в нас — метр є умовною назвою так само як і стопа. Нам важливе *чергування наголосів* і це ми називаємо ритмом віршу.

Умовно приймаємо ми й кількість стіп у рядку. Так, напр., в рядкові „*У сїне море сонце ясне тоне*“ одним складом за-багато, бо коли прийняти, що слова „сїне“, „море“, „сонце“, „ясне“, „тоне“ є п'ятьома стопами (одиницями) хореїчними, то залишиться перше слово (тут тільки, як перший склад) „У“. Ми все-ж таки кажемо, що це рядок *п'ятистоповий хореїчний*, а склад „у“ ми називаємо музикальним терміном „*ауфтактом*“. Де-коли серед рядка одного, ніби то, метричного складу подибується зайвий склад, а деколи при кінці. Стопи ми лічимо по кількості наголосів у рядку, а не по кількості арзісів та тезісів, бо вірш у нас *тоничний*. Але тому, що українські поети 19-го й початку 20-го віку будували його на зразок *метричних* віршів старовинних греків та римлян, ми такі вірші можемо назвати *метротоничними*.

§ 89. **Цезура й інші паузи в рядку.** Крім наголосів, ритм віршу залежить ще й від інших чинників, з яких найважлишим буде—це з у р а (від лат. caedo—ріжу).

Цезурою називаємо паузу серед віршу. Наша розмова не пливе безпереривно, як, напр. тикання годинника, а переривається на певних місцях. Речення складається з різних частин, які ми мусимо одділяти в розмові. Так, напр., в реченні: „Чоловік і жінка | пішли до міста“ ми одділяємо сферу підмету від сфери присудка паузою. Отже ми кажемо, що частина речення—„чоловік і жінка“—належить до одної *ритмичної хвилі*, а друга частина—„пішли до міста“—складає другу „ритмичну хвилю“. Щось подібного ми подибуємо і в вірші. Рядок: „Згасає день || за синіми лісами“ має після складу „день“ цезуру. Ми чуємо, що „згасає день“ для себе творить одну ритмичну цілість, а „за синіми лісами“—другу. В залежності від того, на якому складі закінчується така ритмична цілість, що за нею стоїть цезура, останню ми називаємо або чоловічою, або жіночою, або дактиличною, або гіпердактиличною. Напр., коли цезура стоїть після наголошеного складу, як „день“, то таку цезуру називаємо *чоловічою*. В рядку „Праця єдина | з недолі нас вирве“ цезура стоїть після першого ненаголошеного складу і називається *жіночою*. Цезура, що стоїть після другого ненаголошеного складу, як напр., у вірші „Марили соняшно | ми на землі“, називається *дактиличною*, а така цезура, що стоїть аж після третього ненаголошеного складу, як напр. „Ще не *вiспалиси* || мої очі“, має назву *гіпердактиличної*.

Крім цезури на ритм віршу впливають ще коротенькі чи трохи довші *паузи після слів*, бо-ж кожне слово для себе творить одну ритмичну цілість. Так, напр., у вірші:

„Ой, | нема, | нема || ні вітру, | ні хвилі“...

маємо крім цезури після другого „нема“ ще три паузи після слів: „ой“, „нема“, „вітру“. Ці коротенькі паузи затримують ритм, роблять його повільнішим. Так само в рядку: „Минають | дні ||, минають | ночі“. Графічно такі коротенькі паузи зазначаємо прямовисною рисою „|“, а цезуру двома рисками „||“. Такі слова, що з'єднуються з іншими, сусідніми собі словами, і не мають після себе паузи, напр., у першому прикладі дві перечки „ні“, „ні“, називаються „енклітиками“ та „проклітиками“.

Далі на ритм віршу має чималий вплив *перенос думки, речення, або й частини фрази з одного рядка на другий*, напр.:

На панщині пшеницю жала;
Втомилася; Не спочивать+
Пішла в снопи,—пошкандибала+
Івана сина годувать.

(Шевченко).

Таке з'явище ми називаємо по французьки „enjambement“ або просто „перенесенням“.

Так само змінє ритм віршу ріжний *спосіб закінчення рядка*, що називають *каталексією*. „Каталектичним“ називається такий рядок, в якому останній стопі бракує одного складу, напр.:

„Мрійно | мають | прапо | рі“...

„І | гасне | юний | дeнь“... („І“—це афтакт).

„Гіперкаталектичний“ рядок не має в останній стопі двох складів:

Де ти блу | каєш те | пер“?...

„Стелється | ранкова | млá“...

Далі, на зміну віршового ритму впливає ще так звана „лейма“—пропуск одного або двох складів серед рядка, напр. в рядкові:

„А тепeр ^ і я, як усі“... леймою „^“ після слова „тепер“ створена довша т. зв. *психологічна пауза*.

Ритм змінється не тільки *через кількість слів і довжину тих слів* у рядку, але й *через порядок їх розстанови*. Для прикладу наводимо два рядки, в яких однакова кількість наголосів, однакова (й на тому ж самому місці) цезура, однаковий розполог наголосів, однакова кількість складів і однакова кількість пауз після слів і т. д., а ритм неоднаковий:

„І мi їдемó || дорóгами далéкими“...

„Не стáнеш тi || красóю перемóжною“...

Графічно:

(о́ | о́ | || о́ о́ о́ | о́ о́ о́)

(о́ о́ | | || о́ о́ | о́ о́ о́)

Тут і в першому рядкові 5 слів і в другому стільки-ж; цезура в обох рядках чоловіча—зараз після другого наголосу; і в першому і в другому рядку по чотирі наголоси; тільки між цими обома й ріжниця, що в першому з них слова

складаються з таких об'єднань складів: 1 + 1 + 2 + 4 + 4, а в другому 1 + 2 + 1 + 3 + 5, але вже й ця дрібна, на перший погляд, різниця змінює ритм.

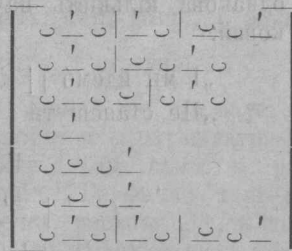
Стара, метрична система віршів, ділила рядки на стопи і, по кількості й характеру тих стоп, називала їх хорейний монометр (—), діаметр (—), тріметр (—), тетраметр (—), пентаметр (—), гексаметр (—); ямбичний монометр (—), діаметр (—), тріметр і т. д. Оскільки вірші 19 го і початку 20-го віку, засновані на метротоничній системі, ми можемо й там умовно приймати ще цей поділ, але нова, революційна українська поезія такого поділу не може мати, бо вживає зовсім інших засобів ритмізації, деколи не зважаючи навіть на тоніку (наголошування складів). Тут ми зустрічаємося з іншими законами, з іншим принципом, з принципом т. зв. верлібру.

§ 90. Верлібр. („вірш вільний“, з франц.) зародився у Франції¹⁾ під кінець 19-го віку як протест проти „силабичного“ віршування (про котре мова буде далі). „Верлібр“ треба одріжняти від нашого „вільного віршу“, що збудований на метро-тоничному принципі і допускає тільки рядки з різною довжиною (різною кількістю „стоп“) в окремих рядках і одкидає строфічну будову (про що буде далі). Між віршом „верлібром“ і „вільним віршом“ велика різниця, напр.:

„вільний вірш“:

„На ниву, в жито уночі,
На полі, на роздоллі,
Збіралися по волі
Сичі—
Пожартувать,
Поміркувать
Щоб бідне птаство заступить.

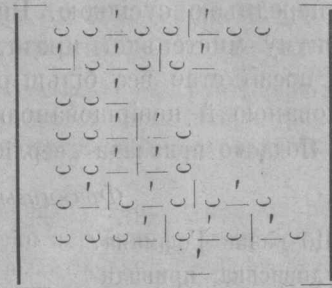
(Шевченко).



¹⁾ Метро-тоничне віршування прийшло до нас із Росії, куди замарувало спочатку 19 го віку з Німеччини. Це віршування походить з Італії і виникло воно на ґрунті католицької церковної пісні.

„верлібр“:

„Коливалося флейтами
Там, де сонце зайшло.
Навшпиньках ~
Підійшов вечір,
Засвітив зорі,
Прослав на травах тумани
І на уста поклавши палець,
ліг“.



В „верлібрі“ нема „розміру“ (метру), як і нема правильного чергування наголосів (тоніки), а ритм все таки є. Щоб зрозуміти в чому суть „верлібризму“, треба знати, що кожний час, кожне з'явище, кожна людина і кожний настрій має свій ритм. А тому, що форма віршового твору не може одділитись від змісту його, а той зміст є почуванням, настроєм—себ-то „внутрішнім ритмом“, то форма віршу й мусить віддавати той внутрішній ритм, що його ніяк не можна вбгати в метро-тоничну систему. Нові часи мають свій новий ритм, прискорений і не такий рівномірний, як старі часи. Поет, поширюючи, поглиблюючи в своїх творах реальне чи уявлене життя сучасности, не може поминути його ритму, а через те, що стара система віршування не дозволяє йому вийти за межі метро-тоничного віршування, він одкидає її, увільнюється спід її законів і творить нову форму, новий, вільний „верлібр“, щоби в ньому передати читачеві темп і ритм сучасного життя.

Французи створили свій верлібр, а німці свій. Українські поети вживають або одного з них (напр. Семенко, Шкурупій і и.—французького, — Тичина, Загул, Савченко, Слісаренко й и.—німецького), або об'єднують обидва типи в один „верлібр“ (В. Поліщук, Йогансен, Хвильовий і и.) або-ж нарешті, утворюють віршовий ритм свій власний, або йдуть за російськими зразками „верлібру“ Маяковського і вищих. Все-ж таки чимало поетів пишуть тепер і метротоничним розміром, але зреформовують його як тільки можуть (Сосюра, Осьмачка, Терещенко, Кулик і и.). Крім того, деякі поети залишилися при старій системі віршування (Филідович, Рильський і и.).

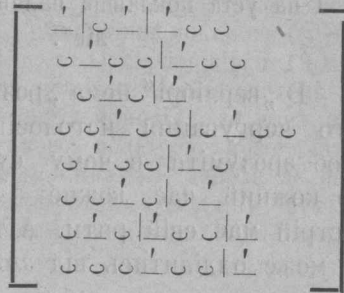
В „верлібрі“ не тільки кожний рядок, але й кожна окрема фраза має свій власний внутрішній ритм, являється

одиноцею ритму, слабо зв'язаною з наступною по ній чи з попередньою сусідкою. Ритм такого рядка наближається до ритму мистецької прози, котра, в свою чергу, в новій укр. поезії стає все більш ритмичною, так що різниця між віршованою й невіршованою поезією зникає.

Подаємо приклади „верлібру“ ріжного походження:

Французький верлібр:

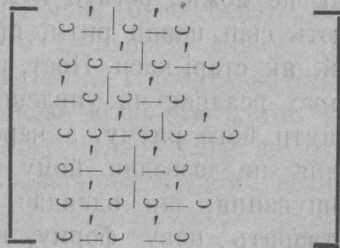
“Що казки Гофмана?
Чудовиська, привиди
Едгара По?
А не хочете послухати
Звичайної казки,
Як з друкарні втікла
Маленька літера „о“
І покотилася в стелі?”



(Г. Шкуруній).

Німецький верлібр:

Душа людини
До води подібна:
З неба приходить,
І до неба лігає
І знову мусить
Вертатись на землю
В одвічній зміні.



(Г'ете).

§ 91. **Силабичне віршування.** В українській літературі 16, 17 і 18-го віку подибуємо зовсім іншу систему віршування, відмінну від метро-тоничної. Суть цього віршування в тому, що кожний рядок має певну кількість складів і наголосів, рівну сусідньому рядкові, з котрим він і мусить римуватись, тоб-то творити певну цілість (строфу)... Такий силабичний вірш повстав ще давно в тих мовах, де наголос постійний, на певному складі слова. Українська мова має слова з наголосом: на останньому, передостанньому, третьому від кінця, четвертому і п'ятому від кінця складі, напр.: вода, ма́ти, пла́кати, ви́пітувати, ви́стелитися. В французькій мові наголос завжди на остан-

ньому складі слова, в італійській і польській—він завжди прикріплений до перед'останнього складу, а в мови (китайська, малярська, напр.) в котрих кожний склад має наголос.

Силабичний вірш міг зародитись і на ґрунті первісного паралелізму, який процвітав у старовинних літературах (індійській, старо-єврейській, візантійській, староукраїнській і т. д.).

Від паралельно розставлених у двох сумежних реченнях слів і частин мови не важко перейти до рими при кінці кожного з них (як, напр. в візантійських „акафистах“ та „тропарях“), а далі й до однакової кількості складів та цезури й однакової кількості наголосів. (Той перехід ми можемо зараз тільки вгадувати, бо наука ще не робила в цьому напрямку ніяких дослідів).

Зараз панує думка, що силабичне віршування перейшло до нас із Польщі, а з України перекинулось і до російського щсьменства. Український силабичний (від syllaba = склад) вірш має, переважно, 14 складів з цезурою посередині, котра ділить його на два піввірші, що мусять мати по два наголоси, з котрих один завжди повинен стояти на перед'останньому складі напр.:

„Не просто книжку назива́йте || сію грама́тику,
Але наставни́цу до́бру || словенську я́зюку.“

Тут у першому піввірші за багато одним складом. Пізніше силабичний вірш (в 18 віці) *стонізовано* тим, що перший піввірш поділено ще на дві частини з наголосом на перед'останніх їх складах:

„Чи́ста пті́ца | голу́біца || таковъ нравъ имѣ́тъ:
Буде мѣ́сто | где нечи́сто || тамо не почи́тъ“.

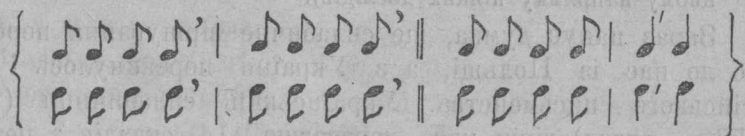
Такий вірш майже нічим не одрізняється від звичайного „*колодійкового ритму*“ української народної пісні:

„Коло́мія, не помі́я, Коло́мія місто;
В Коло́мії, ді́вки бі́лі, як гречане ті́сто“.

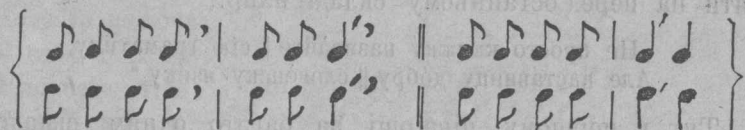
„Силабичні“ вірші знаходимо і в Шевченка і в Куліша та інших тодішніх поетів, а в останні часи деякі галицько-українські поети ще не закинули, або знову повернулись до нього (Ст. Чарнецький, М. Рудницький та інші).

§ 92. **Ритми народніх пісень.** Українська народня поезія має своєрідні типи ритмів, які з неї переходили і в штучну поезію. Найбільш поширені з них—це: *коломийка*, *шумка* і *колядка*, а далі—*ритм думи*.

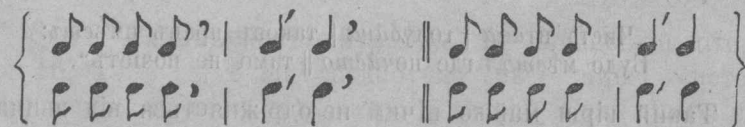
а) *Коломийка* складається з двох рядків, що ритмують між собою. Вірш коломийки складається з чотирьох тактів, які можна передавати чотирьома, трьома, двома або й одним складом. Тільки перший такт мусить мати чотири склади, решта тактів може мати і по два і по одному складові; але в одному рядку завжди мусять бути два такти, передані чотирьома складами. Відповідно цій вимозі коломикового складу, ритм коломийки може мати такі види:



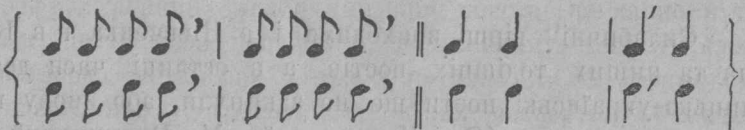
словами: Єсть у мене | топір, топір || ще й кована | блішка;
Не боюсь я | того німця || та ні того | лішка.



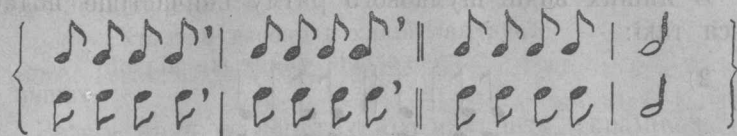
словами: Козак коня | напував || Дзюба воду | брала;
Козак собі | заспівав || Дзюба запла- | -кала.



словами: Ой не шуми | луже || з дібровою | дуже,
Не завдавай | жалю || бо я в чужім | країю.



словами: Ой летіла | зозуленька || по Вкра | їні,
Тай ронила | своє пірря || по до- | ліні.



словами: Ой летіла | зозуленька || через море | в гай,
Та впустила | сиве перце || у тихий Ду- | най.
і б. інших.

Коломиковим розміром писали в нас Котляревський, Шевченко, Куліш, Франко, Федькович, Руданський і багато інших поетів. Як каже Б. Якубський, це „в Шевченка головний, домінуючий ритм його „Кобзаря“, що складає 58% усіх віршів“. Наводимо приклади з укр. штучної поезії для коломикового розміру різних видів:

- 1) Сонце гріє, вітер віє з поля на долину;
Над водою гне з вербою червону калину.
(Шевченко).
- 2) Пішов козак молодий в далеку дорогу,
Кинув жінку молоду та хату убогу.
(Руданський).
- 3) Ой вийду я з хати тай стану гадати:
Коби то не зброя, не білі кабати!
(Федькович).
- 4) У перетику ходила по оріхи,
Мірошника полюбила для потіхи.
(Шевченко).
- 5) Сидів же він при столику, при свічці гадав,
Писанечко дрібнесеньке, а він 'го читав.
(Федькович).

Останніми штучними коломиївками треба зазначити І. Кулика „Мої Коломиїки“.

Шумковий ритм має таку основну форму:



1) У сусіда хата біла, Туман, туман долиною,
У сусіда жінка мила, Добре жити з родиною;
А у мене ні хатинки, А ще лучче за горою
Нема щастя, нема жінки. З дружиною молодою.
(Нар. пісня). (Шевченко).

З інших видів шумкового ритму найчастіше подибу-ються такі:

2)



І шумить і гуде,
Дробен дощик іде;
А хто-ж мене молодую
До домоньку поведе.

(Нар. пісня).

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

(Шевченко).

3)



Ой попливи, утко,
Проти води прудко,
Та розкажи матусенці,
Що я умру хутко.

(Нар. пісня).

Зацвіла в долині
Червона калина,
Ніби засміялась
Молода дівчина.

(Шевченко).

і т. д.

Колядковий ритм — це, мабуть, чи не найдавніший ритм в укр. народній поезії. Крім колядок він зустрічається ще й в інших обрядових піснях та в історичних. Суть його зазначається формулою:



„Чи сліш, чи чуєш, наш господарю?
Ой сплю тай чую, дома ночую“.

Він має так само багато варіацій і подибується також і в штучній українській поезії, напр. у Шевченка:

„Сонце заходить, гори чорніють,
Пташечка тихне, поле німіє;
Радіють люди, що одпочинуть,
І я дивлюся і серцем лину
В темний садочок на Україну.“

або в Федьковича:

„Хто там високо в хмарі мандрує?
Де він цю темну ніч заночує?“

і в інших.

Зовсім инакшу конструкцію має ритм української народньої *думи*. Ми вже бачили, що ритм метрично-тоничний складається зі стоп, силабичний зі складів і полурядків, а народній з тактів. Дума таких метрично-ритмічних одиниць не має. Певне одно, що такою одиницею може бути в думі тільки цілий рядок, який держиться на логичному наголошенні одного слова. Тут ціле слово заступає місце наголошеного складу в стопі, а саму стопу заступає цілий рядок. Але в думі ненаголошеними можуть бути й кілька сусідніх собі слів, ціла фраза. Це буває в довгих рядках, що налічують від 11 до 35 й більше складів. Вчені склад думи називають ритмованою прозою з кінцевою, здебільше дієсловною, римою.

Ритм думи в українській штучній поезії наслідували Шевченко, Куліш, Федькович, Мирний, а в новій укр. поезії—Тичина („Дума про трьох вітрів“), і В. Полішук („Дума про Бармашиху“).

§ 93. **Посаднання ріжних ритмічних систем.** З усього сказаного видно, що в укр. поезії подибуються ріжнородні системи віршової ритмики: метротоничної, силабичної, народньої і „верлібру“. Ці системи погоджуються поміж собою і поруч себе уживаються, як це видно з творів Шевченка, Федьковича, Франка і и.

Б. Якубський, в своїй „Науці віршування“, висловлює думку, що їх еднає Божидарова теорія „ритмічної єдності“, викладена в книжці „Распевочное единство“. Ця теорія каже, що одиницею ритму може бути всяка фраза, незалежно від її довжини. Чим довша вона (чим більше в ній складів), тим швидче її читається, а коротка фраза, коротке слово, коротка стопа—ростягується, і таким чином одержується певна середня довгість ритмічної одиниці. Короткі фрази чи стопи поміж довгими і довші між коротшими Божидар називає „невмірнями“, які при читанні треба відповідно до сусідніх або ростягувати, або прискорювати; це можливе тільки в співі, тому свою теорію Божидар і називає „распевочным единством“. Стопу ямбічну, яка стоїть поміж хореїчними і хореїчну поміж ямбічними, а так само анапест і амфібрахій серед дактилів, амфібрахій і дактиль серед анапесту та анапест і дактиль серед амфібрахіїв він називає „оборотнями“ (перевернутими стопами).

Строфична будова віршів.

§ 94. **Строфа і її призначення** (від *στροφή*—повертаю). Найвищим ступнем організації віршового ритму вважається строфична будова, сполучення кількох ритмичних одиниць (рядків) в одну цілість, яка могла-б далі повторюватись. Це властиво, характер пісні,—закінчення певного тонового руху, котрий, після різних фаз свого розвитку, повертає назад на ту точку, з якої він вийшов. В цьому, власне й є характер *мелодії*, який у строфі знаходить свій вираз. Строфичні сполучення бувають різні. Їх дуже велика кількість і перелічити їх нам непотрібно. Вкажемо тільки на такі сполучення, які зустрічаються в українській штучній поезії останніх десятиліть. Ніякий поет не задовольняється вже готовими зразками строфичних сполучень рядків, а шукає інших, нових форм строфи, яка відповідала-б краще його внутрішньому ритму.

§ 95. **Найпростіші види строфи.** Найпростішим сполученням являється строфа з *двох рядків*, яку ми вже зустрічали в силабичних віршах і в коломийках. Греки й римляне мали так званий „*дістих*“, котрий мав таку форму: В першому рядку дактиличний

гексаметр, а в другому пентаметр. Такою строфкою в старовину писали елегичні вірші та епіграми. Франко дав нам зразкову елегію в цих строфках п. з. „Елегія“; але й сучасна українська поезія не зовсім ще відцуралась „дістиха“. Так, у Кобилянського читаємо сентенції чи епіграми, подібні цій:

„Чим би без тебе я був, моя люба, я справді не знаю,
Але я знаю чим ти стала без мене тепер“.

Дістихи подибуємо і в Рильського.—Новий двовірш буває різних ритмів і різних довжин. Так у Шевченка:

„За горами гори хмарами повиті,
Засіяні горем, кровію политі“.

в Рильського:

„У профіль Джоконда—хто ти en face?
Що розлучає й еднає нас“?

у Франка:

„На ріці вавилонській і я там сидів,
На розбитий орган у розпуці глядів“.

Найбільш різнородна строфа з 4-х рядків. Рими в ній бувають суміжні, перервані, перехресні або охоплюючі (диви Евфоніку). Далі можуть бути строфи з різною кількістю і різним способом сполучення рядків. Зі старовинних грецьких строф українській літературі крім „дістиха“ відомі ще: *мала Сапфійська строфа*:

Просьте нас і ждуть. І коли не марно
Награвали ми, кола рік і більше
Жити-ме наш спів,—на латинський голос
Грай мені, ліро!

(Зерова, переклад з Горация).

і *Алжейська строфа*, яку знаходимо в Вол. Самійленка:

Поки душею я не втону в іще
В Нірвану, й тіло ще не распалося,
Я можу ще тебе, Вкраїно,
Серцем кохати й тобі служити.

§ 96. **Канонізовані строфи.** Античні строфи збудовані були тільки на одному ритмі. На Заході, в Італії й Франції, вже з XIII-го віку утворювались різні влучні строфи, які потім перейшли і в інші країни (стали „*канонізованими*“). З таких строф на Україні вживались: станса, терціна, секстина (проста і складна), октава, тріолет, рондель, рондо, сонет і газеля. Всі ці строфичні будови мають певне чергування рим, певний „ритм“ чи „метр“, певну кількість стоп і т. д.

Станса—це невеличкий вірш; кожна строфа його містить закінчену в собі думку. Походить вона від провансальських трубадурів і є найбільш поширеною формою строфичної будови. Таких стансів і в укр. поезії не мало. Станса має дуже багато виглядів. Звичайна станса виглядає так:

„Ідуть, ідуть робітники
Веселою ходою;
Над ними стрічки і квітки
Немов над молодію“.

(П. Тичина).

„І день іде, і ніч іде,
І голову схопивши в руки,
Дивуєшся, чому не йде
Апостол правди і науки“.

(Шевченко).

„Там де Лета ллеться тихо,
Ахеронт журчить мерцям,
Там забуду власне лихо,
Спокій там усім серцям.“

(О. Козловський).

Терціна—форма строфічної будови, яка прийшла з Італії, де нею склав свою „Божествену Комедію“ Данте Алієрі. Кожна строфка терціни складається з трьох п'яти-стопних ямбічних рядків. Чергування римів таке: одна рима (середня) переходить на перший і третій рядок слідуєчої стопи. В Німеччині терціни були улюбленою формою строфічної будови в Шаміссо. В українській літературі терціни вживали І. Франко, В. Лепкий, М. Жук та інші. Ось зразок терціни у Франка (Передмова до „Мойсея“):

„Народе мій, замучений, розбитий,
Мов паралітик той на роздорожу,
Людським призирством ніби струпом критий!

Твоїм будущим душу я трівожу.

Од сорому, який нащадків пізніх

Палитиме, заснути я не можу.

Невже-ж тобі на таблицях залізних...

і т. д.

Секстина—французького походження. Складається строфками по 6 рядків п'яти—чи шости-стопового ямбу. Складна секстина має шість строф (по шість рядків кожна). Кінцеві слова кожного рядка першої строфи повинні бути останніми словами кожної строфи. Складні секстини з двома римами через усю поезію є в Жука М. і Крупського М. *Проста* секстина, це строфа з трьома

римами, що чергуються так: туга—мети—друга—іти—світло—квітло, або: туга—мети—іти—друга—світло—квітло. Зразкову секстину знаходимо в Л. Українки „Мій шлях“:

На шлях я вийшла раною весною
І тихий спів, несмілий, засривала,
А хто стрівався на шляху зо мною,
Того я щирим серденьком вітала:
„Самій недовго збитися з путі,
Та трудно з неї збитися у гурті“.

Октава—староіталійського походження. Строфа її має 8 рядків і три рими, котрі чергуються так: схилі—ввісні—хвилі—мені—мили—на дні—буде—люде. Октавою писав Байрон, Гете, Шіллер і ин. поети першої величини. В укр. літературі октаву зустрічаємо в Франка, Вороного, Рильського, Самійленка і ин. Розмір віршу октави—п'яти-стоповий ямб.

Дозріли думи і застигли мрії,
Як вод осінніх ясенозоре шкло.
Душа за тим не тужить, не жаліє,
Що ніби сон нескінчений пройшло;
Спокійний розум серце ніжно гріє,
Згасивши темні пристрасті і зло,—
І тиха пристань мислі і роботи
Змінила давні бурі і турботи.

(М. Рильський „На узліссі“).

Тріолет походить з Франції і має 8 рядків чотирьох-стопового ямбу; перший з них повторюється двічі, а другий один раз. Рими повинні чергуватись так: поет—права—тенет—поет—штїлет—слава—поет—права. Тріолети подібуються в укр. літературі дуже часто: М. Хвильовий, А. Казка, Д. Загул, В. Чугай і инші. Ось зразок тріолета:

Вітайте, друзі ви мої,
Слова всевітнього єднання,
Єднання праці на землі,
Вітайте, друзі ви мої,
Робітники, пролетарі,—
Ту спілку молота і знання!
Вітайте, друзі ви мої,
Слова всевітнього єднання!

Рондель складається з 13 віршів чотирьохстопового ямбу, поділених на три строфи (дві по 4, а остання 5 рядків). Рондель має тільки дві рими; одну чоловічу й одну жіночу. Перший рядок повторюється в середині ронделі тричі, другий двічі. В Тичини є кілька ронделів у збірці „Плуг“. Приклад ронделю:

Іду з роботи я, з заводу
Маніфестацію стрічать.
В квітках всі вулиці кричать:
Нехай, нехай живе свобода!

Сміється сонце з небозвода,
Кудись хмарки на конях мчать...
Іду з роботи я, з заводу
Маніфестацію стрічать.

Яка весна! Яка природа!
У серці проміні згучать...
— Голоту й землю повинчать!—
Тоді лиш буде вічна згода.
Іду з роботи я, з заводу.

(П. Тичина).

Рондо має 13 віршів, що так само поділені на 3 строфи. Перша з п'яти, друга з трьох рядків і—*рефрену* (відгук, луна, повторення)—з останніх слів першого рядка, третя строфка має 5 рядків з таким-же чергуванням римів як у першій строфі і знову-ж той самий рефрен. Рондо має тільки дві рими: одну чоловічу, другу жіночу. Розмір—п'ятистоповий або й чотирьохстоповий ямб. Рондо писали в нас: Українка („Соловейковий спів на весні“), М. Рильський і інші.

Подаємо зразок „простого рондо“ з Л. Українки:

Соловейковий спів на весні
Летється в гаю, в зеленім розмаю.
Та пісень тих я чуть не здолаю,
І весняні квітки запашині
Не для мене розквітли у гаю,—

Я не бачу весняного раю;
Тії співи та квіти ясні
Наче дивну казку згадаю—
У сні...

Вільні співи, гучні, голосні
В ріднім краю я чути бажаю,—
Чую скрізь голосіння сумні!
Ох неуже-ж тобі, рідний мій краю,
Тільки й чуються вільні пісні
У сні?..

Ось зразок *скороченого рондо* Рильського:

Немає слів! Повіяв над полями
Вечірній подих. Світиться залив
З далекими, як мрії, кораблями.
Немає слів.

Хто висловить небесного порив,
Святу хвилину творчої нестями,
Коли душа виходе з берегів?

Але чи й треба вимовлять словами,
Чи може грішним навіть буде спів
У час, коли ні в нас, ні понад нами
Немає слів?

Сонет, що походить з Італії, вважається за найбільш витончену форму строфичної будови. Складається з 14 рядків. Перша частина творить дві строфки по 4 рядки п'ятистопового ямбу, з римами такого чергування: притих—спокою—ходою—смутих, і: у них—красою—собою—святих. Ця перша частина називається з німецька *Anfgesang* (заспів), а перша строфка її—строфою, друга-ж антистрофою. Третя та четверта строфки мають по три рядки (такого самого розміру як і перші дві) з трьома римами різного чергування: (ніжний—сніжний—тьми; роки—кроки—зіми, або: ніжний—тьми—сніжний зіми;—роки—кроки, або: ніжний—роки — тьми: сніжний — кроки — зіми). Кожна з цих двох останніх строфок називається терцетою, а обидві разом „*Abgesang*“ (одспів). Наколи „*Aufgesang*“ творить логичні „*пеміси*“ (теза і антитеза) то „*Abgesang*“ являється логичним висновком, заключенням (конклюдією, синтезом). Перша строфа мусить містити в собі закінчену думку, друга—повинна являти собою другу думку, зв'язану з першою або рівнобіжну їй, а третя й четверта—певний висновок із супоставлення обох перших думок. Сонет мусить бути завжди досконалий що-до своєї будови.

рими його повинні бути багатими, дзвінкими. Сонети писали Петрарка, Шекспір, Гете, Шіллер, Гайне і інші все-світні поети. Сонети дуже поширені. В українській поезії маємо гарні сонети в Франка п. з. „Тюремні сонети“, О. Пчілки і ин.; аж до наших днів поети не перестають захоплюватись цією формою строфічної будови. Крім звичайного сонету маємо ще *скорочений сонет* — з двох строфок по 4 і 3 рядки і з 2-ма римами, а далі *вінок сонетів*, тоб-то 15 сонетів зв'язаних між собою тим, що перший рядок другого сонету є повторенням останнього рядка першого сонету, перший рядок третього сонету повторює останній рядок другого і т. д. до 15-го сонету, який носить назву „магістраль“. Він складається з перших рядків усіх попередніх сонетів і мусить містити в собі синтетичну думку (зв'язку всього раніше сказаного). М. Жук дав нам зразок такого вінка сонетів. Правильний сонет виглядає так:

Несіть богам дари. Прозорий мед несіть,
Що пахне гречкою і теплими дощами,
І молодий ячмінь, і втіху верховіть—
Достиглі яблука, де рожевіють плями.

І виноград міцний кладіть на темну мідь,
На простий жертвеник між вічними дубами,
Де постать Зевсова, біліючи, стоїть
В блакиті творчої, блаженної нестями.

І короп золотий в глибинах чистих вод,
І пари голубів, покірних Афродиті,
І звір із темних нор, і голуби з висот,

І молоді уста, жагою півроскриті—
Усе нагадує: і ранньої пори,
І в день, і ввечорі богам несіть дари!
(М. Рильський).

Газеля — походження східнього і має таку форму:

„В воді біліє лілія, висока та струнка,
Мій друже, то не лілія, то око юнака,
То більма того хлопчика, що то недавно впав
В прозоре плесо сонного, глибокого ставка...
і т. д.

Здебільшого в газелі рима буває тільки посередині римованих рядків, а кінець цих рядків є повторенням кінця першого рядка (одної стопи або й більше).

З інших строфічних сполучень згадаємо: ле, віреле, риторнель, канцону, деціму, глосу, сіціліяну, спенсерову строфу, баладну французьку строфу, танку, складне рондо і и., які в нас не вживались ніколи.

Евфоніка. (Милозгучність).

§ 97. **Закони милозгучности.** В віршовому творі повинна бути крім мелодійности ще й милозгучність, таке сполучення звуків, яке милувало-б вухо слухача. Милозгучність віршу промовляє до уяви й емоцій людини так само як образ і ритм. Вона відіграє важливу роль в ліричному творі, наближаючи його до твору музичного, а з другого боку допомагає слухачеві уявляти собі факти і з'явища природи через наслідування її звуків. Кожна мова має свої власні закони милозгучности. Митцєві потрібно ті закони знати так само, як і граматичні правила, а звичайному читачеві необхідно познайомитись тільки з самою суттю евфоничних засобів. Вживання цих засобів називають ще „словесною інструментовкою“ твору.

Найпершим засобом милозгучности являється *правильне чергування голосівок і шелестівок*, якого вимагає і не-поетична мова. Мова українська є одною з найбільш милозгучних, бо витворила багато правил милозгучности, щоби обминути роз'яв (hiatus) і збіг шелестівок. *Роз'яв* — це таке явище в мові, коли сходяться непосредно до купи кілька голосівок, напр.: „вона уорала“ (а—у—о) „люде і инші творіння“ (е—і—и), „піду і оглянуп“ (у—і—о). Наша мова уникає такої немилосгучности (какофонії) тим, що в таких випадках змінює голосні і та у, о на й і в, або замість „і“ ставить „та“, —наприкл.: „піду й оглянуп“, вона в'орала“, „люде та инші тварини“ і т. п. *Збігом шелестівок* називають такий випадок, коли сходиться до купи значна кількість співзгуків, як напр.: „аж шість страшних страхіть“, „бунт йде“ і т. п. та збіг таких шелестівок, що не гармують між собою: убгає

весь оселедець в жменю". Українська мова й тут вносить зміни, щоби обминути цей збіг, напр. замість „в Львові“ вона ставить „у Львові“, замість „з Львова“ — „зі Львова“, зам. „він вбгав“ — „він убгав“ — зам. „воно од того“ — „воно від того“, зам. „десь знайшов“ — „десь ізнайшов“, „мав ще“ — „мав іще“ і т. д.; зам. „як криця“ — мов криця“ „наче криця“... Далі, з цією самою метою мова змінює закінчення „брати истик“ — на „братъ истик“, „взявся один“ — на „взявсь один“ і т. д. „би“ — на „б“, „к“ на „ік“ (к чорту — ік чорту), „без“ на „безо“ (безо всього), „під“ на „підо“ (підо мною) і т. д. Цими засобами мови мусить користуватись і мистець, щоби вірш його був милозвучним. Так, поет Тичина пропускає „о“ в таких випадках: „не однакі“ (зам. „не однакі“), „що дин за бідних“ (зам. „що один“). Це називають „елізією“ (пропуском).

Найбільшої милозвучности набирає поетичний вірш тоді, коли в ньому додержано так званої „рівноваги між голосівками й шелестівками“, т. зн. тоді, коли ні голосівки ні шелестівки не надто переважають.

Для прикладу наведу немилосвучний рядок з перевагою голосівок:

„Озера оаз озорені“ (голосівок 9, шелестівок 6),

або з перевагою шелестівок, але більш милозвучний, бо зі згуконаслідуванням:

„З тріскотною прискакали“ (шелестівок 13, голосівок 8)

і кілька милозвучних рядків Шевченка з повною рівновагою:

Пишлася синами мати...

Доле, де ти, доле, де ти?

Нема ніякої!.. (я і і = йа, йі)

Мені не весело було..

Коли по нашому не буде...

Мережаю, вишиваю (ю = йу) і т. д.

Ой маю, маю я оченята... (гол. 10, шел. 10).

Порушення цієї рівноваги не робить ще рядок немилосвучним, коли нема збігу шелестівок та роз'явів. Деколи й ці „неправильности“ потрібні, щоби передати згу-

ками якісь труднощі, напр.: „Убгав весь оселедець в жменю“. (Котляревський), або згуки природи: шуму, грюкоту то-що, напр.: „Хлюпають хвилі на борт“, (Кобиланський) чи „Рострощить трон, порве порфиру“ (Шевченко) і т. п.

Кілька шелестівок може стояти поруч і не вражати своєю немилосвучністю тоді, коли більшість з них буде плавними р, л, й та м, н, в, й = тоб-то такі, що й самі колись були напівголосними, або можуть такими бути замінені. Між трьома шелестівками одна зі згаданих мусить стояти.

§ 98. **Значіння згуків у поетичному мистецтві.** В мистецькій мові кожний згук набирає особливого значіння. Певні згуки викликають в нас відповідні емоції та блиски уяви.

Візьмемо, наприклад, голосівки: Найвища з них по тону буде і. Нею ми висловлюємо своє почування насолоди, чистої дитячої втіхи, або її зміслового задоволення. Ми злорадно підсміхаємось, коли нашому ворогові „підкладемо свою ніжку“, дитина у захваті втіхи кричить „іх—іх—іх!“; весела дівчина сміється „хі-хі-хі“; самі слова сміх, втіха — передають уже одною висотою згуку свій зміст. Наше розчарування, недовір'я, зневіру, знеохоту ми передаємо згуком е: „ех, як-би то...“, „ех, чорт візьми...“, „де-там!“, „та де-ж!“, „хе!“, „еге!“ знесилений дідок сміється „хе-хе-хе“ і т. д. — Згук о для нас являється висловом болю і захоплення чимсь: „ой“, „ох“ і т. д. Несподіване вражіння викликає в нас згук а: „ах! яка краса!“, „як! і ти тут?“, „ага!“ — Згук у — найнижчий в нашій мові — висловлює жах (порівнай у Шевченка: „Ух-ух! солон'яний дух!“ або в Олеся; „Ух! який страшний ти вовче!“), стихійний рух, густий, низький згук (в Тичини: „Ух! як стремлять вони по рельсам!“), сум і т. д. — Для митця не все одно, якого згуку він вживає в вірші, бо ці згуки мають кожний своє значіння і призначення. Так, напр., Чупринка в „Урагані“ свідомо мусів дати перевагу згуків у:

„В хмарі, в мареві, в диму

Чорну бучу підніму

Грюкну в полі“... і т. д.,

Франко: „Покотиш чорним морем гомін волі“...
Шевченко: „З давнього давна у гаї над ставом“...

Ото-ж, цими властивостями згуків, що викликають в нас певні емоції, користується кожний справжній мистець і тим надає своєму віршу більше милозвучності й емоційності.

Ріжні сполучення шелестівок впливають на нашу уяву так само, як згуки голосівок на настрої й почування. Ми кажемо, що людина має „фарбовий слух“, коли вона в сполученні *бл, пл, хл, лл, вл, фл* = чує синю барву. Цей „фарбовий слух“ походить ще з доісторичних віків, коли людина передавала вражіння од певних природніх з'явищ наслідуванням подібних згуків. Через те й зараз, почувши ці згуки, ми пригадуємо собі відповідні природні з'явища. Німецькі слова „Fluss“ (течінь, річка, течія) „Welle“ (хвиля), латинське „flumen“ і т. д., наші „хвиля, хлюпін, плюскіт“, „пливти“ і т. д. відповідають природнім з'явищам, зв'язаним з водою, а через те, що вода в масі синя—то в згукках „бл, пл, фл, вл, хл“, ми приймаємо барву „блакитну“, („blau“ нім., „bleu“ франц., „голубой“ рос., і т. д.). Через те й небо „блакитне“, „блакить“, що воно барвою нагадує колір води в масі (глибини). Квіточка **волошка** в Галичині має назву „блатат“ (з польського) тому, що вона „блакитна“. Кожний може почути „блакитну глибину“ в вірші Тичини:

„Лягла в глибінь блакить“

власне через оте сполучення згуків „лл“, „лл“, „бл“. Мистець—поет завжди буде користуватись ріжними сполученнями відповідних згуків (шелестівок) у своїх творах, щоби розбуркати приспану уяву читача чи слухача і пригадати їй образи, які й викликали ці сполучення.

Де-які митці і в голосівках бачать колір і кажуть, що, напр., *а* має червоний, *е*—зелений, *і*—білий, *и*—жовтий, *о*—синій, *у*—чорний колір. („Лілія“, „сніг“, „білий“, „сінь“ і т. д.), але це приймання чисто суб'єктивне, засноване мабуть на вражінні од назв ріжних білих, зелених, чорних—предметів і на аналогії між числом шість барв: біла, чорна, зелена, жовта, червона, синя—і числом шість основних голосівок і, о, е, и, а, у.

Крім цього тут треба згадати ще й „*ономатопойею*“, з'умисне наслідування згуків природи, про яке ми вже балакали в „фігурах згуку“. Почавши од Шевченка і кінчаючи поетами наших днів, можна навести чимало дуже влучних засобів цього роду. Для загальної картини згуків інструментовки наведемо кілька зразків її: у Шевченка—наслідування *каркання* ворони:

Крав! крав! крав!
Крав Богдан крам,
Та повіз у Київ,
Та продав злодіям
Той крам, що накрив“.

В Олесея—наслідування згуків косовиці.

„Косять коси, луг голосе,
Косять, косять косарі;
А в душі моїй співають,
Срібло струн перебірають,
Грають, грають кобзарі.“

В Слісаренка—згук підчас кресання:

„Крицею думки
Крешеться кремень майбутнього“.

§ 99. **Асонанція й алітерація.** Вживання певної розстановки голосівок у вірші може бути ріжним. Поет може в одному або і в кількох рядках дати перевагу одному голосному згукові, як напр.

- у Шевченка: „З давнього давна у гаї над ставом“... (а)
— „У пута кутії, не куй, в глибокі тюрми не муруй“ (у)
у Франка: „Покотиш чорним морем гомін волі...“ (о)
„Надійшла весна прекрасна“ (а)
у Тичини: „А на воді в чийсь руці...“ (і)
у Чупринки: «Гей на весла, щоб понесла» (е)
у Савченка: Прийдемо з нашими злиднями й
тифом до них... (и)
„І падають трупи... і трупи гниють“... (у)
у Йогансена: „І розтїв, расплакався в тумані“... (а)
у Загула: „Коли на долбню наклбню чолб“... (о)
„Мєви ідей мов лелєки, що в дєнь пролетіли“ (е)

Такий суголос голосівок у вірші називають *асонанцією*.

Але в рядкові, чи в кількох рядках, можуть чергуватись дві підкреслені голосівки: напр. у Шевченка:

„Шелестить пожовкле листя...“	е и о и
„Лихо, люди, всюди лихо...“	и, у, у, и
„Доле, де ти? Доле, де ти...?“	о, е, о, е.

Далі може помічатися „спад“ або „підойма“ голосних: і, е, и, а, о, у.

у Тичини: „Тінь там тоне, тінь там десь...“

у Савченка: „Убий раба і богом будь!“ і „В Євріу на Паріж“.

Алітерацією називається вживання переважно одних шелестівок в одному, чи в кількох зряду рядках, напр.:

на *д*: „Доле, де ти? Доле, де ти?“ (Шевченко).

на *б*: „Убий раба і богом будь“. (Савченко).

на *л*: „Лихо, люде, всюди лихо“. (Шевченко).

на *г*: „Гармидер, галає, гам у гаї“. (Шевченко).

на *т*: „Туман, туман та пустота“. (Шевченко).

на *л*: „Неначе ляля в льолі білій“... (Шевченко).

на *т*: „Тінь там тоне, тінь там десь“. (Тичина).

на *мр*: „Чи не марні марю мрії“. (Загуд).

на *б*: „Бабахкайте, бийте в бабухатий бубон“ (Хвильовий).

Як видно з наведених прикладів, алітерація дуже часто зливається з асонанцією і служить для образности як „ономатопоіей“.

Є окремий вид алітерації, який полягає в тому, що алітерують зубні, губні, гортанні чи плавні шелестівки, а не певний вид їх. Так, напр., алітерація на гортанні може мати такий вигляд: *г, г, к, х*, алітерація на сичачі: *ц, ч, ш, щ*; на губні *б, п, в, ф*, на плавні: *р, л, й*; і т. д. Наприкл.:

„Віють вітри буйні в полі“...

Далі на цій самій підставі алітерують: *дз, ц, ч, ш*, або: *св, дзв, цвв, чб*, як у Савченка: „дзвін цвяхованих чобіт“.

Як асонанс так і алітерація відомі вже здавна. Німецький національний епос з 12-го віку має алітерацію як щось давнє; в ньому вона заміняє собою риму („Vorreim“ або „Stabreim“).

Асонанцію й алітерацію зустрічаємо і в нашому „Слові о полку Ігоря“, напр. алітерації:

„Трубы трубять вь Новѣградѣ,
Стоять стязи вь Путивлѣ“.

„Сѣ ли створіете моѣй сребренѣй сѣдінѣ?“

„...вь пятькъ потьпташа поганыя полкы Поло-
вьцькыя...“

„...се бо дѣва сокола слетѣста съ отьня стола
злата...“

„сълнце сѣтиться на небеса“ і т. д.

Асонанції: „А Пловьци неготовами дорѣгами побѣгѣша къ Дѣну“...

„Дремлеть вь полѣ Ольгово хороброе гнѣздѣ...“

(чергування *о з е, ю і ѣ*) і т. д.

§ 100. **Рима** (від гр. *ῥυθμός* = ритм). Вже сама назва— „рима“ („рифма“) показує, що вона зазначувала колись ритм, підкреслювала кінець одної ритмічної частини (рядка) і початок другої, кінець одної строфи і початок другої. Отже колишнє її завдання було: допомагати відчутти кожний рядок зокрема, давати вражіння повторности ритмічних одиниць для певної мелодійности.

Як така, вона мусіла бути колись *початковою*, подібною до початкових рим в „Слові о полку Ігоревім“:

„Полечю (рече) зегзицею по Дунаѣвѣ,
Омочю бєбрянѣ рукавѣ вь Калѣ-рѣцѣ...“

і здебільшого повторенням одного й того самого слова, напр. в „Слові о п. Іг.“:

„Уже сънесєся хула на хвалу,
„Уже трѣсну нужда на волю,
Уже вьржєся Дивѣ на землю“...

бо вийшла з колишнього паралелізму, що заміняв собою і ритм і риму.

При строгішому ритмічному розвитку ця початкова рима залишилась тільки в одному рядку і таким чином повстала *рядкова рима*, щось подібне до алітерації, яку зустрічаємо в старовинних поетичних утворах (германських, романських і славянських). Під кінець 10-го віку з'явилась (певне, самостійно, хоч і не без деякого впливу зі сходу, з Арабії) не така буйна, але більш повнозвучна *кінцева рима*, яка мусіла зв'язувати віршові рядки в строфи. Го-

ловна її зв'язуюча сила була не в шелестівках, як у рядкової, а в голосівках складів; тому й могла вона бути тільки *асонансом*: „Погибша акы Обре“.

„На ясні зорі, на тихі води,
У край весілий, у мир хрещений“.

„Але все-ж таки, головне значіння рими—в її ролі, як елементу милозвучности“. *) Вона в поезії грає таку саму роль, як у пісні, після певної кількості тактів, поворот однакової комбінації тонів („музичної фрази“). Як цей, так і рима милує слух читача тим, що він до неї привикає і вже наперед сподівається її, вгадує її.

§ 101. **Кінцеві рими і їх види.** В українській мові рима,—що-до кількості складів, які вона охоплює,— може бути різною. Односкладова (при чому той склад мусить бути наголошений) або *чоловіча рима*: „світ—літ“, „огонь—долонь“, „поля—земля“, „дух—оглух“, „день—пісень“, „одін—годін“, і т. д., напр.: „Іх нема,—я сама“. 1) Двохскладова або *жіноча рима*: „в раї—зграї“, „лілеї—моєї“, „єдина—година“, „Маріє—яріє“, „знову—мобу“, „туга—друга“ і т. д., напр.: „Чую знову—ту розмову“. 3) Трьохскладова або *дактилична рима*: „терниця—вернеться“, „бархати—каркати“, „господи—ось куди“, „де вони—демони“ і т. д., напр.: „Ловіть, вітри, вечірні ладани—Бо хутко буде вам розрадами“. Чотирьохскладова або *іпердактилична рима* подибується рідше наприклад:

„Як була я молодою преподобницею,
Повісила хвартушину над віконницею“.

(Шевченко).

Рима може зв'язувати два, три, чотири, п'ять і більше рядків, але коли вона не чергується з іншими римами, то стає для для нашого вуха настільки звиклою, що не робить ніякого вражіння **).

*) Б. Якубський „Наука віршування“ § 19.

**) В „газеті“ (дивись вище в строфах) рима одна й та сама, що повторюється до кінця поетичного твору, але вона крім перших двох суміжних рядків не зв'язує дальших безпосередньо, а перескакує (тому й назва її „газеля“) на третій, а крім того вона подвійна і захоплює собою аж п'ять складів, з яких два наголошені. Через те ця одна рима не швидко набридає читачеві.

§ 102. **Чергування рим.** Рима може зв'язувати два сумісні (суміжні собі) рядки і тоді вона називається *суміжною римою*, напр.:

„Засвітим сьогодні вечірні огні,
Згадаєм легенди, що снились мені“.

(Я. Савченко).

Рима, котра зв'язує не суміжний, а третій од себе рядок, називається *перерваною римою*, бо переривається неримованим рядком, напр.:

„Гей, чи чули, добрі люде,
Перед ким-то звірі стинуть,
А за ким-то молодіці,
Та за ким дівчата гинуть?“

(Федькович).

Дві рими, що чергуються між собою, так що одна з них зв'язує перший і третій, а друга—другий і четвертий рядок, називаються *перехресними римами*. Таких рим найбільше. Виглядають вони так:

„Лишу я співи про красу,
Забуду власні жалі,
І з гір високих понесу
Народові скрижалі“.

(Олесь).

Дві рими, з яких одна зв'язує перший і четвертий рядок строфи, а друга—другий і третій, називаються *огонючими римами*, напр.:

„Вічний революціонер,
Дух, що тіло рве до бою,
Рве за поступ, щастя й волю,
Він живе, він ще не вмер“.

(Франко).

Ми згадали тут такі чергування рим, які в українській поезії найбільше зустрічаються, але крім цих чергувань є ще багато інших. (Дивись у строфах про терціну, октаву, секстину, рондель, рондо, тріолет і т. д.).

§ 103. **Вартість рим.** Що-до милозвучности рим, то ми поділяємо їх на *бідні* і на *багаті*. Бідною називаємо насамперед, риму *неповну*, напр.: „брала—брата“, далі *риму приблизну*, напр.: „цвіт—спить“,—*риму флективну*, „сіє—мріє“, „мали—брали“, „ходить—бродить; „година—дитина“, „ясний—прекрасний“, „злого—ясного“ і т. д.

Найбільш убогими вважаються рими дієслівні („мав—знав“, „ході—годі“, а головно форми на *ае* (питає, читає, не знає, мовляє і т. д.), *аю*, *ають* і т. д. Багата рима мусить мати повний суголос: („саяво—зайво“, „світло—квітло“, „неначе—юначе“), має бути складеною з різних частин мови (речівника й прикметника, речівника й дієслова, речівника й числівника, прикметника й дієслова, прикметника й числівника, прикметника й числівника і т. д.) а коли вже з одної, то не з одної форми (не „доля—воля“, а „доля—поля“) і ніяк не з однакових дієслівних форм.¹⁾ Крім багатих рим ми розрізняємо ще й глибокі, дзвінкі, точні та складні рими.

Дзвінка рима—це та, що перед наголошеною голосівкою має в обох словах однакові (опірні) шелестівки, напр.: „світло—квітло“, „наруга—друга“, (числівник).

Глибокою римою називаємо таку, яка захоплює в суголос ще один склад перед наголошеним, напр.: „до бою—тобою“ і т. п.

Дзвінкою зветься така рима, що маючи в обох словах, з яких вона складається, багато шелестівок, не пропускає ні одної з них без римування, напр.:

„Всіх я їх вістрою зграю бiстрою“.

Всі рими, що входять в назву багатих, крім складної рими, називаються ще **точними римами**.

Складна рима складається з кількох слів, напр.: „еді-мама—ідемо ми“, „не хоче йти—толочити“, „померія—мізерія“ і т. д.

§ 104. Асонанс і дісонанс в сучасній укр. поезії.

Рими серед віршового рядка називаються внутрішніми. Дзвінкі та точні рими стали згодом такими звичайними, буденними, що не задовольняють уже нових поетів і не справляють належного вражіння на читачів, як засіб милозвучності. В кожній мові є певна кількість точних і складних рим, обумовлена скарбницею слів, лексиконом. Життя наше змінилося, воно перестало бути ясним, прозорим, і точна дзвінка рима не пасує вже до нього так само, як і

¹⁾ Такі дієслівні рими допускає тільки народня пісня.

„правильний“, розмірний ритм. З цих причин нові, сучасні поети почали допускати і в риму різні „неправильності“ як і в ритм. Ми вже сказали, що поет мусить *вражати* читача несподіванкою, бо тільки тоді викличе певне вражіння в читача. Щоби і в римі дати несподіваний суголос, митці слова взялись до „реформування“ рими. Ця реформація пішла по трьом напрямкам: асонансу, дісонансу і складності й стислості рим. Про *асонанс* ми вже балакали; це суголос, що ґрунтується чисто на голосівках „зорі—води“, „весілий—хрещений“ і т. д. Новий асонанс проводить цей принцип римування далі, римуючи не точні голосівки, а приблизні: *о з у*, *и з е*, *і з е*, *і з и* і т. д., наприклад, в: „снігом—тихо“ римують (краще асонують) „іг“ і „их“, „стешів—вив“ (ів—ив), „обличча—глибше“ і т. д.

„П'ятами очей розчавимо зраду химерних мрій“.

(Г. Шкурупій).

Але серед таких асонансів подибуються й старі по своїй будові: „цех—вперед“, „кров'ю—голову“.

Дісонанс, заснований на точному чи приблизному суголосові шелестівок: „клуб—німб“, „мур—умер“, „гвоздики—потоки“ і т. д. Тут суголос „лмб—нмб“, „мр—мр“, „вдк—птік“. Розуміється, що тут відіграє певну роль й заміна одного співзгуків другим „н—м“, „н—л“, „д—т“, „б—п“ і т. д., напр. у того-ж Шкурупія:

„О Матко *Воска!*

Я всевітній *ропуста...*“

Тут асонують „б с н“ з „п с т“.

або в Тичини «враз—вниз», «ніч—плач» і т. п.

Приклад із народньої пісні:

Одну взяли попри *возі*,

Попри возі, на *мотузі*;

Другу взяли попри *коні*,

Попри коні, на *ремелі*.

Зреформована рима виглядає так:

„Никне небес шатро“—„Кинув тебе і чорт“.

Тут римують „ч і ш“, „т і т“, „р і р“, але рима перевернута „тро—орт“. В цьому віршові римують і інші слова: „никне—кинув“ (*кн і кн*), „бе і бе“ („небес—тебе).—Трохи инакший вигляд має римування *трьохскладо-*

вих (дактиличних) закінчень з *двохскладовими* (жіночими), чи *чоловічих* з *жіночими*:

„Прагне ранку чудового,
І чайкою носиться клич—
А смуток довго і довго
Кигиче, вічно кигиче“.

(Загуг).

„Буде *бій* „Ой одкрий
Вогневий, Колос *вій*,
Сміх буде, Сміх буде,
Плач буде, Плач буде
Перламутровий“.

(П. Тичина).

Так само римують слова: „грішними—грішми“, „кутику—смутку“, „сопілкою—пільго“, „вдаримо—марно“. До цього самого роду римовань треба залічити: „просто—гостро“, „печаль моя—одчайно як“, „буркованих—чого вони“, як у В. Еллана:

„Вулицям міста печаль моя,—
Припала до грудей буркованих.
Серце болі стисли—одчайно як!
Ну й чого вони?“

Революційні поети дали велику силу зразків нової зреформованої рими. Гарні нові рими знаходимо в Тичини, Еллана, Чумака, Семенка, Слісаренка, Терещенка, Ярошенка, Хвильового, Кулика, Йогансена, Сосюри і В. Поліщука.

Оце три напрямки в шуканні нових, свіжих суголосів, які мають заступити колишні точні і дзвінкі рими, що здебільшого через часте їх вживання втратили спромогу, викликати в читачів сильні емоції.

Але крім римованих рядків з дуже давніх давен існували й неримовані, так звані *білі вірші*. Нова українська поезія вживає їх дуже часто. Зразок білого віршу:

„Гасне день, злігає вечір,
Вечір озеро цілує,
Кута землю в темні шати
І тумани розстила“.

(Олесь).

Зміст.

	Стор.
Переднє слово Б. Якубського	9 — 7
Вступ.	
Про мистецтво як життєву потребу (§§ 1—12)	8 — 17
<p>Потяг до мистецтва. Що таке мистецтво? Мистецький смак і його значіння. „Народне мистецтво“. Зміна форм і напрямків у мистецтві. Мистецтво „вільне“ і „тенденційне“. Поділ мистецтв. Живе, чисте та прикладне мистецтво. Сінкретизм у мистецтві. Матеріал мистецьких творів. Галузі мистецтва. Відношення до мистецтва. Значіння і завдання мистецтва.</p>	
Суть поетичного мистецтва (§§ 13—22)	17—28
<p>Що таке—поезія? Теорія поетичної творчості. Ідеалізація в поезії. Як родиться поетичний твір? Слово як матеріал поетичної творчості. Походження і початки поезії. Образність мови. Поетичний стиль. Поділ поезії на образну й ліричну Поезія і проза.</p>	
Форми образної та образно-ліричної поезії.	
Епічна поезія (§§ 23—39)	28—45
<p>Епос, лірика і драма. Зміст і характер епічної творчості Народний і штучний епос. Епос мітологічний. Героїчний епос. Дружинно-лицарський епос. Звірний епос. Національний епос. Комічний і сатиричний епос. Епопея. Епічна поема. Балада. Роман і повість. Оповідання, новела, повістка і н. Ідилія. Казка. Байка.</p>	
Драматична поезія (§§ 40—46)	45—59
<p>Ріжниця між епічною й драматичною формою поезії. Зміст драми. Склад драматичного твору. Види драматичних творів. Трагедія. Поважна драма. Комедія. Зразкові драматичні твори.</p>	
Лірична поезія (§§ 47—55)	59—70
<p>Ріжниця між ліричною й іншими формами поетичного зображення. Типи ліризму. Форми ліричної трочості. Народня пісня. Гімн, молитва, кант і псалма. Ода, дитирамб і панегерик. Патріотична й військова лірика. Елегія. Сатира. Еротика.</p>	

Засоби зміцнення образности й емоціональності мови.

Образи і символи. (§§ 56—65). Стоп.
70 — 80

Образи, їх значіння і сила. Сінекдохичний образ. Типичність. Типи „психологічні“. Типи соціально-побутові, національні і прогресистські. Метонімічний образ. Порівняння двох типів. Узагальнююча сила і поділ широких образів. Образ символічний. Різниця між схематичним, типичним і символічним образом. Символіка в поезії.

Поетичні тропи і фігури. (§§ 66—82) 80 — 107

Значіння тропів. Порівняння. Антитеза. Гіпербола. Епітети. Походження і види тропів. Мистецькі тропи. Сінекдоха. Метонімія. Метафора. Поділ метафоричних виразів. Аллегорія. Уособлення. Паралелізм. Фігуральні вирази і їх поділ. Фігури зазначення, руху і згуку.

Ритміка і розмір. (§§ 83—93) 107—124

Що таке „ритм“? Ритм у поезії. Природний ритм мови. Стопа. Віршовий рядок. Цезура, перенос, пауза, лейма. Верлібр. Силабичне віршування. Ритми народніх пісень. Поєднання різних ритмічних систем.

Строфична будова віршів. (§§ 94—97). 124—131

Строфа і її призначення. Найпростіші види строфи. Античні і канізовані строфи в укр. поезії.

Евфоніка віршу. (§§ 97—104). 131—142

Закони милозвучности. Значіння згуків у поетичному мистецтві. Асонанція й алітерація. Рима, її початки і значіння. Кінцеві рими, їх види і вартість. Асонанси й дісонанси в сучасній укр. поезії.

1755

1755

19



ПРЕДЕРНО — 89

17008

23415